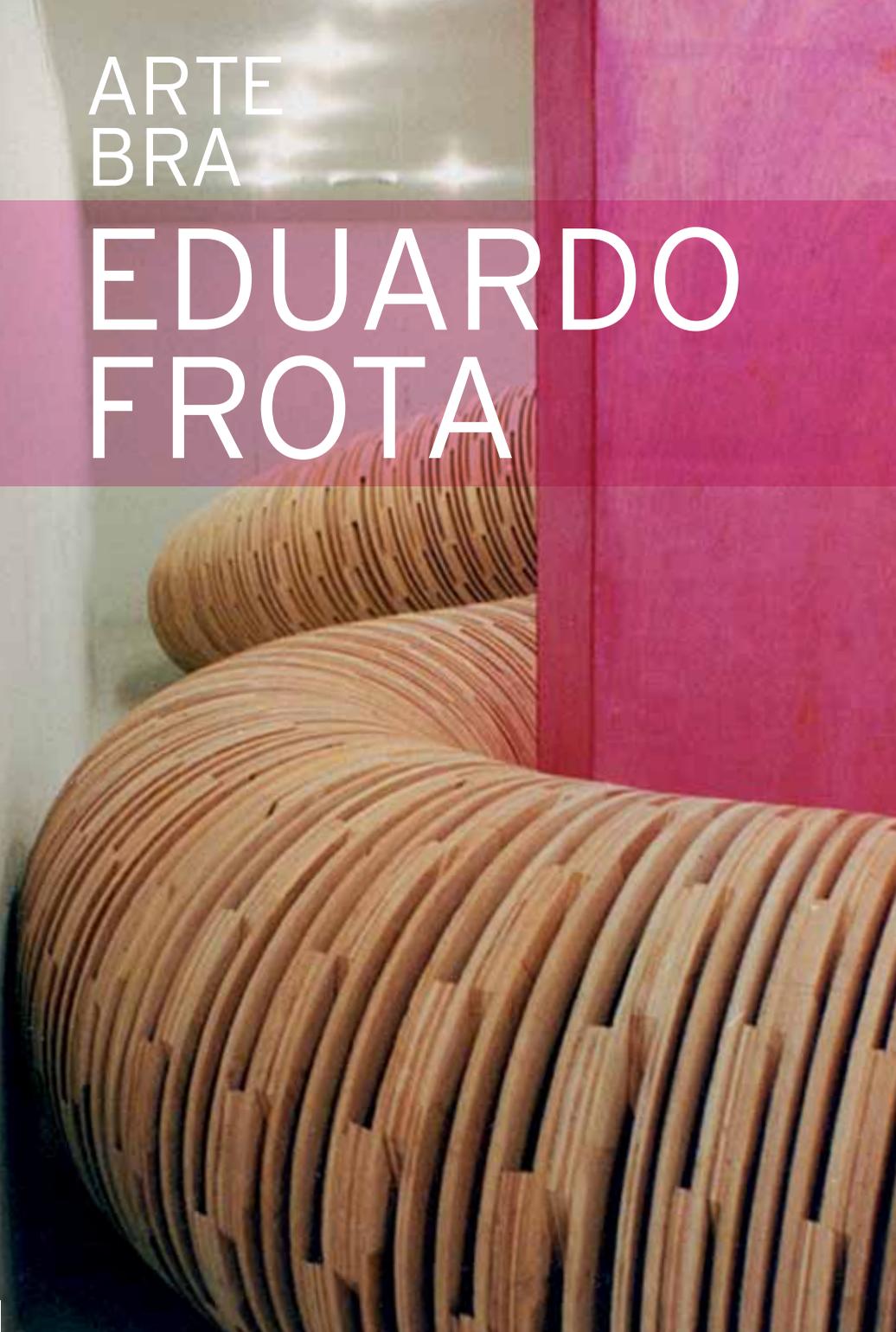


ARTE  
BRA

EDUARDO  
FROTA



ARTE  
BRA  
EDUARDO  
FROTA

ARTE  
BRA  
EDUARDO  
FROTA



patrocínio



projeto e  
produção



realização

Ministério da  
**Cultura**





Este trabalho está licenciado por Creative Commons Atribuição – Uso não comercial  
[This work is licensed a Creative Commons Attribution – Noncommercial]

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]  
Luiza Mello e Marisa Mello | Automatica

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO [PRODUCTION ASSISTANT]  
Luís Hardman | Automatica

DESIGN  
Alexsandro de Souza

TRATAMENTO DE IMAGEM [IMAGE PROCESSING]  
Trio Studio

REVISÃO [COPY EDITING]  
Duda Costa

VERSÃO [ENGLISH VERSION]  
Isadora Gonçalves

Paul Webb  
Rebecca Atkinson

PROJETO [PROJECT] LEI ROUANET E PRODUÇÃO [PRODUCTION] (Fortaleza/Ce)  
Luís Carlos Sabadia

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA [TRANSCRIPTION OF THE INTERVIEW]  
Arlindo Hartz

REVISÃO DA TRANSCRIÇÃO [TRANSCRIPTION REVIEW]  
Julia Pombo

FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]  
Celso Oliveira P 20-21, 24-25, 28, 32, 34, 36, 82, 168, 170, 182, 224  
Élida Tessler P 8, 242-243  
Gil Vicente P 18-19, 22-23, 82, capa e contra-capas  
Chico Albuquerque P 33, 230  
Ana Carolina Leite P 39, 58-59  
Dominguez P 62, 64, 66-67, 69  
Manuel Veiga P 70, 84, 86-87, 88, 89, 91, 92, 218  
Martin Strebal P 72, 75, 78, 80, 234 (imagem superior), 242  
Sergio Araujo P 94, 100, 102-103, 110-111, 116, 122-123, 124, 126,  
132-133, 140, 238-239  
Eduardo Frota P 29, 68, 150, 151, 154, 155, 167, 204, 220, 234, 235,  
236-237, 240, 241  
Tibico Brasil P 186  
Romulo Fialdini P 226  
Ângelo Marzano P 228  
Gentil Barreira P 232  
Antônio Fatorelli P 182, 231  
Torreão P 242  
Wagner Rodrigues P 12, 16, 21, 56, 188, 190, 235, 244, 245  
Victor Silva P 50, 51, 206, 208, 210  
Nelly Rosa P 40  
Vicente Melo P 184

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

F961a

Frota, Eduardo, 1959-  
ArteBra Eduardo Frota / Eduardo Frota. - 1. ed.  
- Rio de Janeiro : Automatica, 2014.  
224 p. : il. ; 21cm.

ISBN 978-85-64919-10-5

1. Frota, Eduardo, 1959. 2. Arte Contemporânea - Séculos XX e XXI.

I. Título.

14-12973

CDD: 709.81

CDU: 7.036(81)

10.06.2014 11.06.2014

AUTOMATICA EDIÇÕES LTDA  
Rua Gal. Dionísio, 53/sala 6 – Humaitá  
22271-050 - Rio de Janeiro – RJ  
Tel.: (21) 3283-1558  
contato@automatica.art.br  
www.automatica.art.br

## 9 APRESENTAÇÃO

10 INTRODUCTION  
LUIZA MELLO E MARISA MELLO

## 13 PAISAGEM, CORPO, CONSTRUÇÃO

14 LANDSCAPE, BODY, CONSTRUCTION  
MARCELO CAMPOS

## 63 ENTRE A RAREFAÇÃO DA MATÉRIA E O PODER DOS SENTIDOS

64 BETWEEN THE RAREFACTION OF MATTER AND  
THE POWER OF THE SENSES  
MOACIR DOS ANJOS

## 71 EDUARDO FROTA PRODUTOR DE ESPAÇOS

72 EDUARDO FROTA SPACES'S PRODUCER  
AGNALDO FARIAS

## 95 INTERVENÇÕES EXTENSIVAS X MVRD - VILA VELHA/ES

96 X MVRD - VILA VELHA/ES  
EXTENSIVE INTERVENTIONS  
PAULO HERKENHOFF

## 141 CARRETÉIS RICARDO ALEIXO

## 143 CADERNO DO ARTISTA ARTIST'S NOTEPAD

## 167 ENTREVISTA 168 INTERVIEW

## 227 CRONOLOGIA 246 CHRONOLOGY EDUARDO FROTA

## 254 BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAPHY





LUIZA MELLO E MARISA S. MELLO

## APRESENTAÇÃO

Eduardo Frota é o sexto artista abordado pela coleção ARTE BRA. Até então, foram publicados volumes sobre as obras de Raul Mourão, Marcos Chaves, Lucia Koch, Luiz Zerbini e Livia Flores, além de ARTE BRA Crítica Moacir dos Anjos, que intensificou a participação do campo da reflexão crítica no interior da coleção. A coleção recupera o conjunto dos trabalhos realizados por artistas contemporâneos atuantes, principalmente, a partir da década de 1980.

O texto crítico inédito foi elaborado por Marcelo Campos, que, ao longo de diversas conversas com Eduardo, traçou os caminhos percorridos pelo artista ao redor do país e as principais questões que sua obra suscita, formando um “plano de voo ou navegação”. Marcelo destaca a produção do artista desde os desenhos, em que corpo e paisagem se apresentam, até as esculturas em lâminados de Madeira Industrial reflorestada, em grandes dimensões, onde o material aparece não como forma, mas como uma maneira enviesada de olhar para o ecossistema e para as contradições da cultura brasileira. O artista gera embates entre natureza, cultura, cidade, corpo, erotismo, arquitetura, construção, em sua busca pela experiência e conhecimento do mundo. A obra de Eduardo Frota incorpora os extremos, em suas palavras, “do corte sexual no suporte da obra ao corte social na cultura”. “Meus trabalhos”, dirá Eduardo Frota, “não estão numa fronteira muito delimitada entre o trabalho e o mundo, porque estão o tempo todo se fazendo.” Conforme destaca Marcelo, o desafio do trabalho do artista é, então, o desafio do mundo, com os mesmos compromissos dos corpos – a gravitação, o equilíbrio, a relação entre os termos. Tudo em movimento. As atuações coletivas e compartilhadas, como o Alpendre e o próprio funcionamento do ateliê, também são características marcantes e funcionam como dispositivos para a criação do artista.

Moacir dos Anjos escreveu sobre a participação de Eduardo Frota na XXV Bienal de São Paulo com a série intitulada

P 6-7

### **INTERVENÇÕES EXTENSIVAS III**

[EXTENSIVE

INTERVENTIONS III], 2002  
compensado  
industrial  
reflorestado e cola

[REFORESTED INDUSTRIAL  
PLYWOOD AND GLUE]

Galeria Vicente  
do Rêgo Monteiro -  
Fundação Joaquim  
Nabuco [FOUNDATION],  
Recife

### **INTERVENÇÕES EXTENSIVAS XII**

[EXTENSIVE

INTERVENTIONS XII],  
2006  
compensado  
industrial  
reflorestado

[PLYWOOD INDUSTRIAL  
REFORESTED]

19,5 x 5,5 x 0,5 cm  
Centro Universitário  
Maria Antonia/USP,  
São Paulo-SP.

## INTRODUCTION

LUIZA MELLO E MARISA S. MELLO

Eduardo Frota is the sixth artist in the ARTE BRA collection. The previous volumes have covered the work of Raul Mourão, Marcos Chaves, Lucia Koch, Luiz Zerbini and Livia Flores, not to mention ARTE BRA CRÍTICA Moacir dos Anjos, introducing a significant contribution from the field of critical reflection to the collection. The ARTE BRA publications feature Brazilian contemporary art produced since the 1980s.

The previously unpublished critical text is by Marcelo Campos, who, over many conversations with Eduardo Frota, pieced together the paths he has taken around the country and the main issues his work brings forth, tracing a “flight path or navigation route”. Campos highlights the artist’s work from his drawings of bodies and landscapes to his large-scale sculptures using laminated timber from sustainable sources, where the material appears not as a form but as an oblique way of observing the ecosystem and the contradictions in Brazilian culture. The artist elicits clashes between nature, culture, city, body, eroticism, architecture, construction, in his quest for the experience and knowledge of the world. Eduardo Frota’s body of work incorporates extremes, in his words, “from the sexual angle in the work’s support to the social angle in the culture.” “My works,” he says, “are not on a clearly defined threshold between the work and the world, because they are forever making themselves.” As Campos notes, the challenge in the artist’s work is therefore the challenge of the world, with the same tasks as bodies – gravity, balance, the relationship between the terms. Everything in flux. Collective and joint initiatives like *Alpendre* and even the way his studio functions are also marked features and operate as devices for the artist’s creative output.

Moacir do Anjos wrote about Eduardo Frota’s series, *Cones*, made for the 25<sup>th</sup> São Paulo Biennial. According to the critic, these large, hollowed out cones are no longer autonomous sculptural objects, but rather, agents of a work that is always moving and changing, extending our field of perception to make sense of them. “Despite the solidity and scale of the pieces that form them, these works are curiously intimate and ephemeral, dissolving a fixed, constructive field and galvanizing the continuous transit between the rarefication of the material and the power of the senses.”

Critic and university professor Agnaldo Farias wrote the text republished here for Eduardo Frota’s exhibition at Centro Cultural Banco do Brasil in São Paulo in 2003. He observes a fundamental change in the artist’s work, which began in sculpture and broadened its poetic horizons to encompass the architecture of the spaces he is invited to exhibit his works in. The viewers therefore feel and sense the objects he proposes more in their body than their vision.

The text by Paulo Herkenhoff focuses on the exhibition by Eduardo Frota at Museu Vale, Vila Velha, in 2005. There, Frota introduced sculptures that looked like jumbled spools, which Herkenhoff defined as “devices to tear apart perception and time” prompted by the “creative clash between the sculptural objects and the architectural space.” The curator traces the genealogy of the artist’s different large-scale interventions from 2000, which expose conflicts, differences, as they interact with the local contexts and places where they appear, and equally with the history of art. In Herkenhoff’s words, “these objects bear a contradiction, because as non-spools they do not just make reference

*Cones*. Os cones, vazados e de grandes dimensões, segundo Moacir, não são mais objetos escultóricos autônomos, mas agenciadores de uma obra que a todo momento se move e muda, estendendo nosso campo de percepção para lhes dar sentido. “A despeito da solidez e da escala das peças que os integram, são trabalhos estranhamente intimistas e efêmeros, promovendo o desmanche de um campo construtivo fechado e ativando o trânsito contínuo entre a rarefação da matéria e o poder dos sentidos.”

O crítico e professor Agnaldo Farias produziu o texto aqui reeditado durante a exposição realizada por Eduardo Frota no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2003, na cidade de São Paulo. Agnaldo observa uma mudança fundamental no trabalho do artista, que tem início na escultura e amplia seus horizontes poéticos para o campo da arquitetura dos espaços para os quais é convidado a expor. Com isso, os objetos propostos pelo artista se fazem presentes e sentidos mais ao corpo que ao olhar do espectador.

O texto de Paulo Herkenhoff é focado na exposição realizada pelo artista no Museu Vale, em Vila Velha, no ano de 2005. Eduardo apresenta esculturas que se parecem com carretéis em desalinho, o que Herkenhoff define como “dispositivos para esgarçamento da percepção e do tempo”, provocado pelo “embate produtivo dos objetos escultóricos com o espaço arquitetônico”. Paulo traça uma genealogia das diversas intervenções extensivas propostas por Eduardo desde 2000, que explicitam os conflitos, as diferenças, ao relacionarem-se com os lugares e contextos locais onde são apresentadas e, ao mesmo tempo, com a história da arte. Nas palavras do curador, “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. Seu serviço à arte é a desestabilização dos espaços”.

O poeta e músico Ricardo Aleixo sintetiza o processo de criação de Eduardo, que “contraria a retiniana rotina do olhar”, através dos carretéis, que dá título ao seu poema.

No caderno do artista, são apresentados estudos para projetos ainda não realizados, com desenhos, avaliações técnicas e maquetes. O primeiro, intitulado *Lâminas de espaços – Eduardo Frota 1980 a 2009*, foi pensado para ocupar a Rotunda do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro; o segundo,

to use and meaning as they do not serve a use or fulfill that verbal designation. Their service to art is to destabilize spaces.”

Poet and musician Ricardo Aleixo sums up the creative process employed by Frota, who “counteracts the retinal routine of the gaze” with his spoons (*carretéis*), after which the poem is named.

In the artist’s notebook section, there are studies for projects not yet undertaken, containing drawings, technical appraisals and mock-ups. The first, called *Shavings of spaces – Eduardo Frota 1980 to 2009*, was conceived for the rotunda at Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro; the second, *Clues lifted from a system for a modern autonomy*, from 2010, is made up of test tubes; the third, *Transpositive Interventions I*, from 2009, was designed for Centro Cultural Belém, Lisbon, Portugal; and the last, also from 2009, is *Vectors*, a project curated by Nelson Brissac for the city of São Paulo.

The interview with Eduardo Frota was conducted with the participation of critic and curator Clarissa Diniz, professor and curator Agnaldo Farias, professor and psychoanalyst Eduardo Passos, cultural producer Luis Carlos Sabadia, Ceará-based artist Yuri Firmeza, and the organizer of the collection Luiza Mello. It gives a broader view of the artist’s main proposals over the years, covering everything from his working methods and position within the field of art to his formal and poetic experimentations.

Finally, the timeline gives us a complete overview of Eduardo Frota’s trajectory and helps fill any gaps left in the other sections of the book.

ARTE BRA Eduardo Frota is an invitation to get to know and experience the work of this important Brazilian artist. We hope that the readers will share our experience and appreciate the stories and images it contains.



desenho  
[DRAWING], 1985  
hidrocólor [MARKER]  
17 x 24 cm

composto por tubos de ensaio e elaborado em 2010, chama-se *Pistas extraviadas de um sistema para uma autonomia moderna*; o terceiro *Intervenções Transpositivas I*, de 2009, foi projetado para o Centro Cultural Belém, em Lisboa, Portugal; e por último, também de 2009, o projeto *Vetores*, sob curadoria de Nelson Brissac, para ser realizado na cidade de São Paulo.

A entrevista concedida por Eduardo Frota teve a colaboração da crítica e curadora Clarissa Diniz, do professor e curador Agnaldo Farias, do professor e psicanalista Eduardo Passos, do produtor cultural Luis Carlos Sabadia, do artista cearense Yuri Firmeza e da organizadora da coleção Luiza Mello. Nela, é possível ter um panorama mais geral sobre as principais proposições do artista ao longo do tempo, desde sua metodologia de trabalho e posicionamento no interior do campo artístico, como as experimentações formais e poéticas do artista.

Por fim, a cronologia nos permite ter uma dimensão completa da trajetória de Eduardo Frota e nos ajuda a preencher as lacunas que ainda não haviam sido abordadas ao longo do livro.

ARTE BRA Eduardo Frota é um convite para conhecer e experimentar a obra deste importante artista brasileiro. Esperamos que os leitores compartilhem a nossa experiência e que apreciem as histórias e imagens apresentadas a seguir.



MARCELO CAMPOS

# PAISAGEM, CORPO, CONSTRUÇÃO

MARCELO CAMPOS é crítico de arte, professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

“Gambiarra é o cacete!”, “inventar é subverter”<sup>1</sup>, assim começa um dos imperativos para o entendimento da obra de Eduardo Frota. Pensar a ideia de precariedade seria um dos modos para tentar se aproximar de uma suposta visualidade produzida pelo artista. Mas esta é uma seara enganosa. Um vício da crítica de arte no Brasil. Uma expectativa para se estereotipar nossos traços identitários. Usar a madeira e seus avessos, a crueza do material em interferências sutis, mas contundentes. Estes são os fatos que poderiam nos colocar diante de heranças das quais o próprio artista se declara desviante. Escrever sobre o trabalho de Frota é traçar, antes de tudo, um plano de voo ou de navegação, pensar a decolagem, os altos níveis de leveza, até que a vista só enxergue presenças, sem identificações diretas. O destino nos apresentará surpresas, olhando a terra firme, as paisagens, os horizontes, o deserto, o sertão ou as densas matas e seus silêncios, os ventos, as marés.

Absorveremos a própria contradição da paisagem brasileira. Eduardo Frota observa os dados que compõem as relações extensivas da madeira, não como forma, enaltecimento de volumes, mas como condição enviesada da observação sobre a sobrevivência do ecossistema. Frota considera a potência de significados na topografia das encostas do Rio de Janeiro, na vegetação da caatinga, cujos elementos são erroneamente considerados mortos, e nas adaptações da Mata Atlântica, onde as espécies aceitam as mutações, adaptam-se, sobrevivem. Ao mesmo tempo, migrar e estender a atuação corporal, fenomênica, como um movimento entre natureza e cultura, de um artista que parte da planície do Ceará, atra-

processo de trabalho no ateliê [WORK PROCESS IN THE STUDIO], 2005  
detalhe [DETAIL]  
Fortaleza

"Improvisation is awesome!" "Invention is subversion"! This is one of the essential first principles for understanding the work of Eduardo Frota. The idea of the precarious may be one way of trying to approach the supposedly visual nature of the artist's work. But it is a deceptive approach. A bad habit among art critics in Brazil. An expectation that we will stereotype the marks of our identity. Using wood and its insides, the rawness of the material in subtle, but striking interferences. These are the facts that may confront us with legacies from which the artist himself avowedly deviates. Writing about Frota's work involves, first of all, tracing a flight or navigation plan, thinking of the take-off, the extreme feeling of lightness, to the point where we are able to perceive only presences, that cannot be identified directly. The destination has surprises in store for us, looking at the dry land, the landscapes, the horizon, the desert, the semiarid Sertão, or the silence of the dense forests, the tides and the wind.

We are imbued with the very contradictions of the Brazilian landscape. Eduardo Frota observes the data that make up the extensive relations of wood, not as form, nor to glory in volume, but as a skewed condition of observation of the survival of the ecosystem. Frota considers the power of meaning of in the topography of the Rio de Janeiro hills, in the Caatinga vegetation, whose elements are wrongly regarded as dead, and in the adaptations of the Atlantic Forest, where species accept mutations, adapt and survive. At the same time, it migrates and extends the operation of the body and of phenomena, like a movement between nature and culture, of an artist who starts out on the plains of Ceará, crosses the rock formations of Paraíba, to reach the baroque of Minas Gerais and the Rio hillsides.

Scrutinizing the traffic will prevent accidents, we move away from minimalism, we eliminate the aforementioned precariousness, we avoid the classicizing distances imposed by pedestals or by the doubles of representation. And we come upon high mountains, flatlands, nuclei, folds. And poetry becomes a curvilinear, almost snake-like, desire, haunting the settings, like the performance of birds before mating or of country folk who have serious business to attend to. Yet, as Schopenhauer tells us, every "true act" of the will is "inevitably at the same time also a movement of the body".<sup>2</sup>

This is how Eduardo Frota travels through the city with a curious body.

We begin to see the artist's drawings, when he comes to live in Rio de Janeiro. We can see these drawings as Frota's first work in the city. Work that has a directly corporeal axis, rejected in earlier pieces, which only become evident in this way. Frota had produced drawings that distanced themselves from the aims of figurative representation. "Think of work fragmented into parts and of these parts as having the autonomy of the body", "its plasticity", "intuitively directed towards a transmutation of sculptural, spatial power", as the artist will put it. And again, the "intuition of the world" prevails, primarily, as a body, "an immediate object", "a starting point for knowledge".<sup>3</sup> The work reveals female bodies, phallic shapes, mountains, totems, breasts, buttocks, vulvas, points, arrows, following lines that frequently travel the same path repeatedly, as if in search of targets, obviously penetrating, erotic. "The knowing subject is an individual precisely in his or her special reference to a body..."<sup>4</sup> This is how Frota makes himself known. The erotic pervades everything,

vessa os lajedos da Paraíba, alcança o contato com o barroco mineiro e as montanhas cariocas.

Perscrutar o tráfego evitará colisões, desviamos do minimalismo, eliminamos a citada precariedade, afastamo-nos das distâncias classicizantes impostas por pedestais ou pelos duplos da representação. E avistamos montes altos, terra chã, núcleos, dobras. E a poesia se faz vontade curvilínea, como serpenteada, ajuntada, *arrodeando* ambientes, tal qual a performance dos pássaros antes do acasalamento ou do matuto que tem assunto sério para tratar. Mas, como nos informa Schopenhauer, todo "ato verdadeiro" da vontade é "simultâneo e inevitavelmente também um movimento de seu corpo".<sup>2</sup>

E, assim, Eduardo Frota caminha com o corpo curioso pela cidade.

Começamos a ver os desenhos do artista, quando passa a residir no Rio de Janeiro. Podemos pensar estes desenhos como a primeira produção de Eduardo nesta cidade. Uma produção que apresenta a vertente direta da corporeidade, rebatida nos trabalhos posteriores, que somente deste modo se mostra tão evidente. Frota produzira desenhos que se distanciavam dos objetivos da representação figurativa. "Pensar a produção fragmentada em partes e estas partes como autonomia do corpo", "plástica", "intuitivamente encaminhada para uma transmutação de potência escultórica, espacial", dirá o artista. E, novamente, a "intuição do mundo" sobrevém, antes de tudo, como corpo, "objeto imediato", "ponto de partida para o conhecimento".<sup>3</sup> Revelam-se corpos femininos, formas fálicas, montanhas, totens, seios, bundas, vulvas, pontos, setas, através de linhas que percorrem os trajetos repetidas vezes, como se em busca de alvos, penetrantes, eróticas, obviamente. "O sujeito que conhece é indivíduo exatamente em sua referência especial a um corpo [...]"<sup>4</sup> E assim Frota se faz conhecer. O erotismo está em tudo, na curiosidade, nos gestos de riscar, preencher, anular, deslizar. Trabalhar na arte para justificar a "proibição que regula e limita a sexualidade".<sup>5</sup> Georges Bataille nos informa que o trabalho é uma das condutas que governam os impulsos da sexualidade para uma suposta justificativa de vida. Assim, observamos o "trabalho", entre aspás, na arte que é, acima de tudo, um modo

the curiosity, the acts of scoring, filling, annihilating, skidding. Working with art to justify the “prohibition that regulates and limits sexuality”.<sup>5</sup> Georges Bataille tells us that work is one of the activities that guides our sexual impulses towards a supposed justification of life. We can thus see the “work”, between inverted commas, in art, which is, above all, a way of declaring the search for knowledge of the world. And this can only be undertaken as a bodily desire.

Eduardo Frota explains that his early work as an artist involved the sensual movement of the body through the city – “the foundational city of Rio de Janeiro” –, seductive, creating obstacles. And he remarks how art led him to go “against the flow” and accept moving to Fortaleza and other places. Frota considers a potentialized relation to be one that puts him in lived landscapes, between Mucuripe Bay (Fortaleza) and Dois Irmãos Hill (Rio). The sensory relation, “the wind and the syllable, an expansion of the imagination”, the light of Ceará “as obfuscation, the non-image of a place”. While he sees the Rio landscape as “a perceptual experience of alterity dug into

th topology of the territory. The erotic criss-crossing of tunnels, the altered perception at various points and the 360° of construction from the top of the Rio hills”. “Holes/tunnels/lines boring through raw material.” “The Dois Irmãos as an aesthetic experience in natura.” Being able to see the surrounding city, from the top of the hill. The topology, “a pile of subjectivity”, in contrast to the wind over the flat land of Ceará, “where nothing stays in place, everything slides about, disappears”, as the artist puts it.

Here we digress, seeing again a possible direct relation between training and results. Frota did not plan to be an artist. On the other hand, as Frota puts it, “Rio de Janeiro inhabited us”, “the images we had seen before, in magazines”. In his comments on Rio de Janeiro, Frota asks “how does one decipher the city? The art of the city and the city itself merge into one another and become one”, a “solitary path in the veins of the city, the museum/city and the city as a place laden with assets, the painterly constructions of culture and the sculptural constructions of nature”, “the site of a latent reflexive clash between the art collective

de declarar a busca pelo conhecimento do mundo. E este só pode ser empreendido como uma vontade de corpo.

Eduardo Frota nos explica que, nas suas investidas iniciais na arte, estava o próprio caminhar do corpo pela cidade, sensual – “cidade inaugural do Rio de Janeiro” –, sedutora, obstaculizante. E afirma que pensar a arte foi se deslocar num “contrafluxo” e aceitar a migração de Fortaleza para outros lugares. Frota considera uma relação potencializada, aquela que o coloca diante de paisagens vividas, entre a enseada do Mucuripe (Fortaleza) e o Morro Dois Irmãos (Rio). A relação sensorial, “o vento e a sibila, uma expansão imaginativa”, a luz do Ceará “como ofuscação, a não-imagem de um lugar”. Enquanto a paisagem carioca lhe apresentava “uma percepção experimentada de alteridade cavada na topologia do território. O vazado erótico de entra e sai dos túneis, as alterações do olhar em vários pontos e a construção de 360° do alto das montanhas do Rio”. “Os buracos/túneis/linhas furando a matéria bruta.” “O Dois Irmãos como experiência estética *in natura*.” Poder olhar a cidade ao redor, por sobre o morro. A topologia, “um empilhamento de subjetividade”, em contraposição ao vento sobre um Ceará planar, “onde nada fica no lugar, desliza, se esvai”, nas palavras do artista.

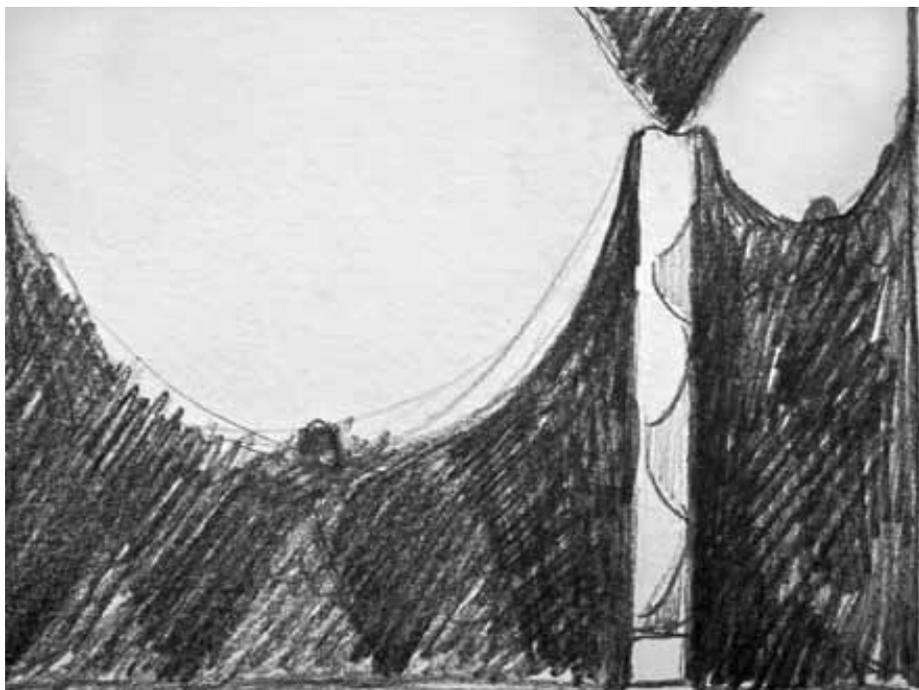
Aqui nos desviamos, revendo uma possível relação direta de formação e resultados. Não houve um projeto oficial de se tornar artista. Em contrapartida, dirá Frota, “o Rio de Janeiro nos habitava”, “as imagens de antes, das revistas”. Nas declarações sobre o Rio de Janeiro, Frota se pergunta: “como decodificar a cidade? A arte da cidade e na cidade se faz extensão, embaralhamento de uma coisa só”, um “percurso solitário nas estrias da cidade, o museu/cidade e a cidade como portadora destes bens, construções pictóricas da cultura e esculturais da natureza”, “o lugar de embate reflexivo do coletivo da arte na cidade e o sujeito desapropriado, em latência”. “Ver e fazer arte me habitava em estado de alumbramento, ao mesmo tempo que ampliava, em fosso, a solidão. Como capturar aquilo, de que maneira, com quais ferramentas? Minhas retinas virgens para tal percepção.” “Ver e fazer, fazer e ver, este foi o princípio da alteração.”<sup>6</sup>

Com estas afirmações, torna-se mais evidente que o artista pensava em conviver com a cidade. Inicialmente, morando numa pensão no bairro do Flamengo, e usando o próprio



processo de  
trabalho no ateliê  
[WORK PROCESS IN THE  
STUDIO], 2005  
detalhe [DETAIL]  
Fortaleza





P 20-21  
estudos [STUDIES]  
processo de trabalho  
no ateliê  
[WORK PROCESS IN THE  
STUDIO], 2005  
estudos para projeto,  
não realizado  
para o [MOCKUP FOR  
UNREALIZED PROJECT]  
CCBB Rio de Janeiro.  
Fortaleza

P 22  
desenhos  
[DRAWINGS], 1986  
grafite sobre papel  
[GRAPHIT ON PAPER]  
30 x 50 cm  
Acervo Banco do  
Nordeste do Brasil  
[COLLECTION]

P 23  
processo de  
trabalho no ateliê  
[WORK PROCESS IN THE  
STUDIO], 2005  
detalhe [DETAIL]  
Fortaleza



of the city and the expropriated subject". "Viewing and producing art inhabited me in a state of illumination, at the same time as deepening the loneliness. How to capture it, with what tools? My eyes were new to such a perception." "Seeing and producing, producing and seeing; this was the principle of alteration."<sup>6</sup>

It is clear from these remarks that the artist was thinking of living with the city. At first, when living in a boarding house in the Flamengo neighborhood, and using his room for drawing, Frota was caught unawares by the landlady, who seeing, the mess in the room, cried, "You can't do that here!", and took him to the Escolinha de Arte do Brasil. "The experience of the Escolinha", the artists says, "provided both the opportunity to combine art and art education, and also the idea of the city as an open field in the broadest sense of the term".

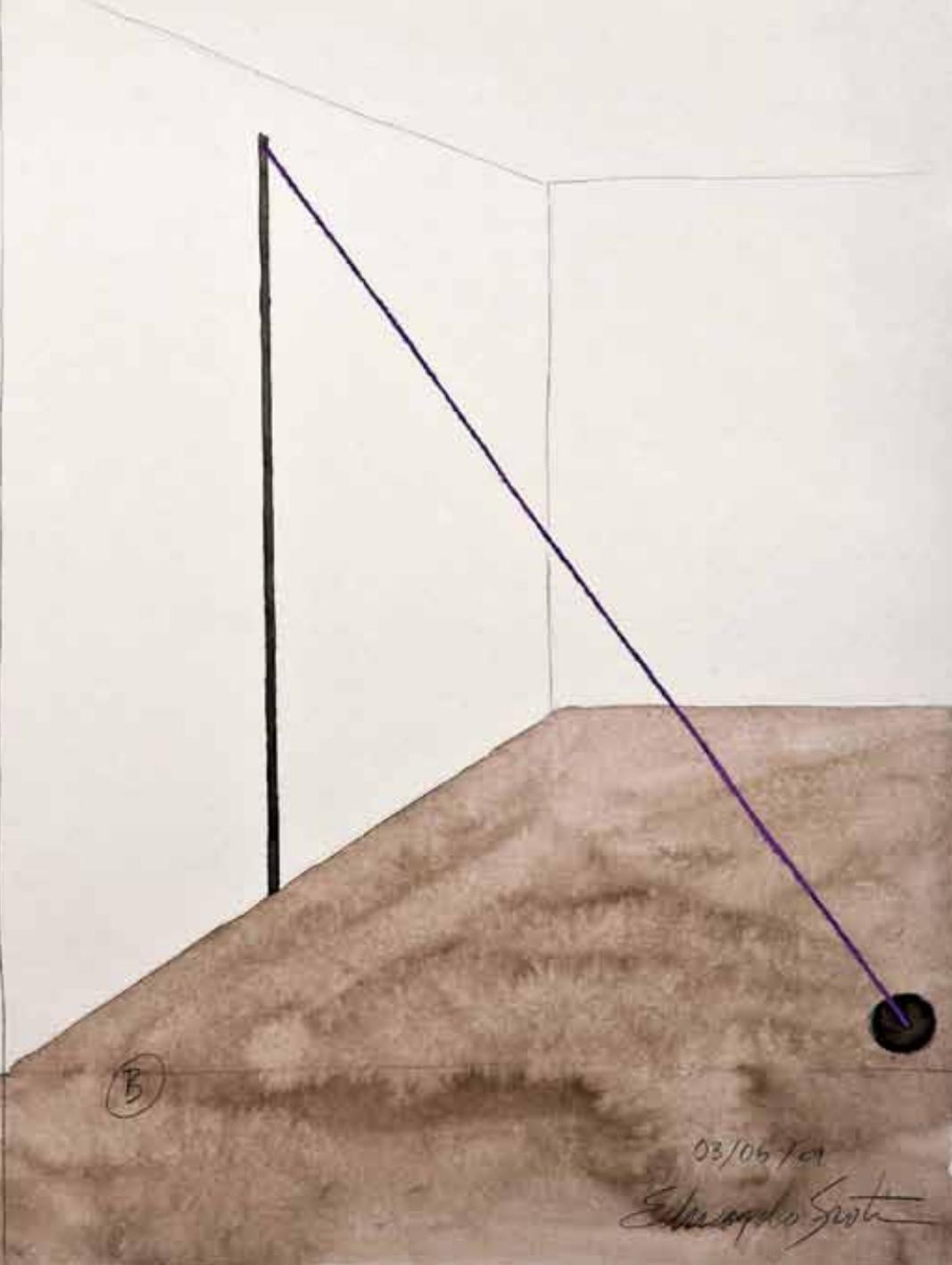
For Eduardo Frota, at that time, there were works that translated not only his sense of awe and amazement with regard to art, but also the feeling of the presence of the city in art. First and foremost, Artur Barrio's walks through the city. Here, Frota is referring to *Four Days and Four Nights*, a work in which Barrio created a series of actions, based on the act of walking, reflecting on this act and bringing out the potential of the route walked, resulting in notebooks of writings, but without any more direct identification, no record. Another artist cited is Luiz Alphonsus, who produced a series of works by digging holes in the sand on the beach, called *Negative/Positive*, in 1970, and lit a bonfire that became more clearly visible as the sun set. He also refers to the subversive parangolés of Hélio Oiticica, as well as the legacy of the manifestations of "territorial and symbolic amplitudes in the Flamengo landfill", in a direct citation of the Creative Sundays in the gardens of the Museum of Modern Art. "Unbridling collective action through experience, making art." And thus Eduardo Frota creates, as he walks, lighthouses, beacons, points of inflexion. While we come to understand the interests of the

artist, opening up highly extended relations for us. We understand, for example, his interest in objects, when Frota cites Antônio Manuel's *Hot Urns*, sealed wooden boxes. There is also his interest in the hollowness of materials, as when he cites Lygia Clark's tubes, "the hole, the eroticism, the criss-crossing". In the case of this artist, he also refers to the concept of the "organic line", which Clark used in 1954, to the moment when "two flat surfaces of the same color are juxtaposed", or, something that forms as a body, without necessarily having physical presence, just a touch, an approximation, an, in principle, secondary meeting. Frota says, "For me, the idea of an organic line is the most sophisticated idea any Brazilian artist has come up with." And the eroticized city of Rio, in another work, through the tunnels in the film *Night and Day*, in Tunga's cinema image. "The tunnel as a flow of air, a communicating vessel." Apart from all this, there is the way the ordinary people occupy the city. "The favelas as a work of anarchist architecture, a grand ever-mutating social sculpture, a living structure that draws a whole urban and cultural production (through the grand migrations from the early 20<sup>th</sup> century onwards) This in my view is grand-scale social sculpture par excellence

quarto para seus exercícios de desenho, Frota é surpreendido pela dona do estabelecimento, que, ao avistar a bagunça do quarto, vocifera: "Não se pode fazer isso aqui!", e o leva à Escolinha de Arte do Brasil. "Pensando na experiência da Escolinha", diz o artista, "se dará ao mesmo tempo o processo da produção do artista com a do arte-educador, e a cidade como campo aberto lato sensu".

Para Eduardo Frota, naquele momento, havia trabalhos que traduziram não só o espanto diante da arte, o deslumbre, como a sensação da presença da cidade na arte. Antes de tudo, o caminhar de Artur Barrio pela cidade. Aqui, Frota se refere a *Quatro dias e quatro noites*, obra em que Barrio cria uma série de ações, partindo do gesto de caminhar, criando elucubrações sobre este ato e ativando possibilidades de potencialização deste percurso, resultando em cadernos escritos, mas sem nenhuma identificação mais direta, nenhum registro. Outro artista citado é Luiz Alphonsus, que realiza uma série de trabalhos, cavando buracos na areia da praia, *Negativo/positivo*, em 1970, e acende uma fogueira que se torna evidente conforme o dia vai caindo. Também se faz referência aos parangolés subversivos de Hélio Oiticica, além das heranças das manifestações de "amplitudes territoriais e simbólicas no aterro do Flamengo", numa citação direta aos Domingos da Criação nos jardins do Museu de Arte Moderna. "Desrecalcar ações coletivas através da experiência fazendo arte." E assim Eduardo Frota vai criando, em seu percurso, faróis, sinalizadores, pontos de inflexão. Enquanto vamos percebendo os interesses do artista, abrindo-nos relações muito ampliadas, entendemos, por exemplo, o interesse pelo objeto, quando Frota cita as *Urnas quentes* de Antônio Manuel, caixas de madeira lacradas. Em outro sentido, o interesse pelo oco do material, quando ele cita os tubulares de Lygia Clark, "o furo, o erotismo, o atravessamento". Sobre esta artista, a referência também recai no conceito de "linha orgânica", quando Clark teoriza, em 1954, sobre o momento em que "duas superfícies planas e da mesma cor são justapostas", ou seja, algo que se forma como corpo sem, necessariamente, ter presença física, apenas um toque, uma aproximação, um encontro, em princípio, secundário. Frota afirma: "Para mim, a ideia de linha orgânica é o pensamento mais sofisticado de um artista na arte brasileira." E a cidade do Rio erotizada, em outra obra, pelos túneis no filme *Night and*

P 26 - 27  
desenho  
[DRAWING], 1985  
nanquim e lápis de  
cor sobre papel  
[INK AND COLOR  
PENCIL ON PAPER]  
70 x 90 cm  
Acervo Banco do  
Nordeste do Brasil  
[COLLECTION]





Sectioning, sexualizing. “This break that leaving a city and migrating entails, can bring sensory data from a place that clashes with that experienced when one arrives in Rio de Janeiro.” Eduardo Frota therefore observes the city as a “field of experience”, as well as “the whole legacy of the Rio landscape”. Part of this break also involves the visual nature of the constructions that the artist was already presenting in his drawings that would feature more prominently in his work with small pieces of wood, cut, chamfered, painted and ordered with complete freedom, either in sequences, or in separated units, scattered over the studio walls.

This constructive, almost architectural, charge also generates differences in what we call the “constructive legacy”. This inevitably makes us think of Volpi, or the active objects of Willys de Castro. “Willys de Castro didn’t cut the wood—in his final works, he superimposed stumps of wood on top of one another—but assembled it. The cut, in Willys’s work, does not alter the plane or the volume”, Frota says. This artist created a greater complexity for Frota’s experiments. But this desire to build becomes something much more active than as “spatial condition” that suits itself to other interests. These are cited then as sources of interest, readings of

the Atlantic Forest, the states of the tropical material itself, the body, the vibrations, the temperature, the topological changes, much more than the formal compositional meaning. The incorporation of extremes: “from the sexual cut in the support of the work to the social cut in culture.”

The repetition, the exploration of intervals, the possibility of making the fillets of wood circulate about the space, which Frota calls “a vertical twist”. He claims that his first drawings led directly to the installations. It is interesting to consider the gap, the intervals generated by these experiments, which nevertheless do not arouse in Frota an interest in free-standing sculpture. On the contrary, the sculptural emerges in the context of the spatial, already extending out in an orderly fashion to cover the external and internal limits and extensions of the house, the studio, the white cube. We know that the expansion of sculpture presented itself precisely as the expulsion “of any possible meaning”, as Krauss puts it, in favor of “the act of arranging or organizing forms”.<sup>7</sup> It is in this way that Eduardo Frota’s wooden sculptures regiment repetition, “a demonstration of tenacity”, in order to “establish compositional relations” or stereotype materials.



P 28 - 29  
fotografia do artista  
no ateliê – Rio de  
Janeiro-RJ  
[PHOTOGRAPH OF THE  
ARTIST IN THE STUDIO],  
1983

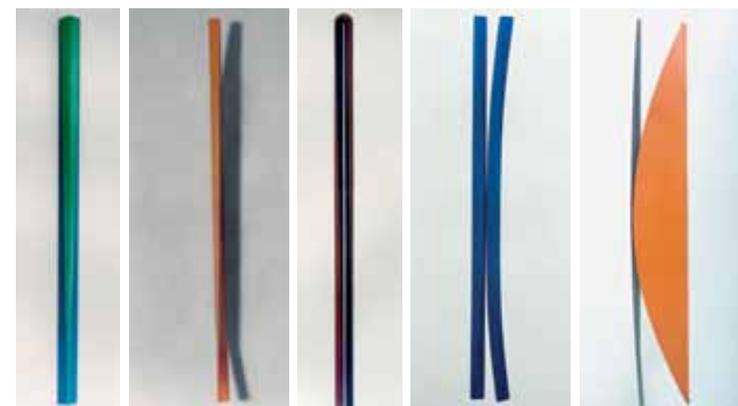
estudo [STUDY], 1981  
tinta óleo sobre  
madeira [OIL  
PAINT ON WOOD]  
30 x 38 cm

Day, na imagem-cinema de Tunga. “O túnel como fluxo de ar, um vaso comunicante.” Além de tudo isso, a própria ocupação popular da cidade. “As favelas como ação de arquitetura anarquista, uma grande escultura social em mutação, uma estrutura viva desenhando toda uma produção urbana e cultural (através das suas grandes porções migratórias, desde o início do século XX. Esse, a meu ver, o grande fato escultórico social.”

## O CORTE, O CHANFRO, O REVIRÃO

Secionar, sexualizar. “Esta quebra, este corte de sair de uma cidade, migrar, o que se pode trazer disso é um dado sensorial de um lugar que vai entrar em choque quando chego ao Rio de Janeiro.” Eduardo Frota observa a cidade, então, como um “campo de experiência”, além de “todo legado da paisagem do Rio”. Parte deste corte se dá, também, na visualidade das construções que o artista já apresentava nos desenhos e que se tornaram mais premente no trabalho de pequenos pedaços de madeira, recortados, chanfrados, pintados e ordenados com total liberdade, ora em sequências, ora em unidades repartidas, espalhados pelas paredes do ateliê.

Esta carga construtiva, arquitetônica até, também gera diferenciações ao que denominamos “herança construtiva”. Claro está que se torna inevitável pensarmos em Volpi, ou nos objetos ativos de Willys de Castro. “O Willys de Castro não cortava, nas últimas obras ele sobrepunha os tocos de madeira, uns sobre os outros, mas montava as madeiras. O corte, no Willys, não altera o plano, o volume”, diz Frota. Este artista cria



**SEM TÍTULO**  
[UNTITLED], 1987-1988  
tinta óleo sobre  
madeira [OIL ON WOOD]  
70 cm cada [EACH]

At the time of producing strips of wood, Eduardo Frota considers that his work begins to take on the status of art. Figurative elements break down, color becomes arbitrary. Color, for Frota, is not an illusion, but a physical presence created by the cut in the support/material. The cut brings out the minimal appearances of color, the criss-crossing of the plane. It produces dissonances, mismatches, and the elements continue to be active and full in the space. "The idea was to paint on the cut planes and play with the alteration of the plane", Frota explains. The aim, then, is to test the very limits of the object, conducting vivid observations of the cracks, the outstanding presence of the folds, the colors altering perception. The edges, the corners, the encroachment of one area on another, the optical effects, the line exercises. "I want to build up, the between in this intersecting space. And I want to provide a minimum of volume so as not to produce something empty, something that smothers the organic line, a little perceptual comprehension, a deviation with latent flows."

The initial scale, then, is altered, expanded and the spatial presence of the initial exercises forces Frota's work to reflect on the perpendicular, diagonal positionings. Cutting is not only a conceptual but a constructive operation. Herein lies the challenge of the works. Each element generating a "cut in the plane". "The plane surface of the wall functioned like the color white in oriental poetry", as the artist puts it. In the sculptures, we see the subtle striking alterations of the geometry. The color will be



P 32  
desenho  
[DRAWING], 1985  
nanquim sobre papel  
[INK ON PAPER]  
90 x 70 cm  
Coleção particular  
[PRIVATE COLLECTION]

#### SEM TÍTULO

[UNTITLED], 1990  
tinta automotiva  
sobre compensado  
industrial  
[AUTOMOTIVE INDUSTRIAL  
PAINT ON PLYWOOD]  
1,80 m diâmetro  
[DIAMETER]  
Acervo Fundação  
Edson Queiroz  
[COLLECTION]

uma maior complexidade para os experimentos de Frota. Mas esta vontade construtiva se torna ativa muito mais como "condição espacial" que se adéqua aos próprios interesses por outros assuntos. São citadas, então, como fontes de interesse, leituras sobre a Mata Atlântica, os estados da própria matéria tropical, o corpo, as vibrações, as temperaturas, as alterações topológicas, muito mais do que o sentido compositivo, formal. A incorporação dos extremos: "do corte sexual no suporte da obra ao corte social na cultura."

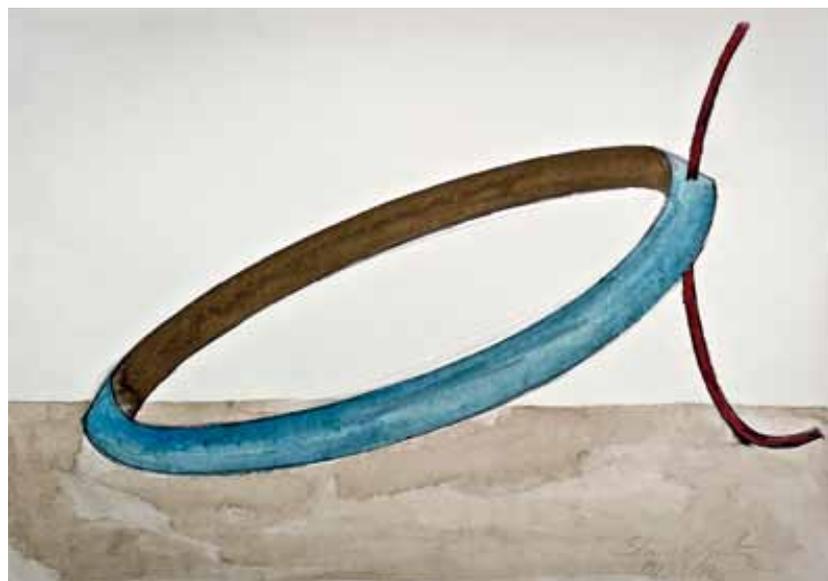
A repetição, a exploração de intervalos, a possibilidade de fazer os filetes de madeira circulararem pelo espaço, o que Frota denomina "vertical de torção". O artista afirma que as investidas iniciais do desenho geraram diretamente as instalações. É curioso pensar na lacuna, nos intervalos, fomentados por essas experimentações, que não fazem de Frota um interessado pela compreensão da escultura autônoma. Ao contrário, o escultórico já nasce em consonância com o espacial, já se ampliando para arregi-

mentações que compreendem limites e extensões, externos e internos, da casa, do ateliê, do cubo branco. Sabemos que a ampliação da escultura se apresentou, justamente, na expulsão "de qualquer possibilidade de significado", como nos explica Krauss, para "o ato de dispor ou organizar as formas".<sup>7</sup> E, assim, as madeiras de Eduardo Frota arregimentam a repetição, "uma demonstração de tenacidade", furtando-se a "estabelecer relações" compositivas ou a estereotipagem dos materiais.

Neste momento da produção de tiras de madeira, Eduardo Frota considera que o estatuto da arte começa a aparecer em seu trabalho. Quebram-se os elementos de figuração, a cor deixa de ser atributiva para se tornar arbitrária. A cor, para Frota, não é ilusionística, mas sim uma presença física, através do corte no suporte/matéria. O corte evidencia as mínimas aparições de cor, os atravessamentos do plano. Elaboram-se dissonâncias, desencontros, e os elementos continuam ativos, plenos, no espaço. "A ideia

activated as a monochromatic presence; these are force fields established by the sculpture. Frota conceives of tangents, many tangents. Where the line rests, be it on the wall or on the other half of the same object, changes are brought about, cuts, chamfers. The change in color is now effected by the visual nature, the shadows of the object itself, along three or four distinct planes. And space, with its sensory features, cuts through the sculptures: air, light, openness.

Giorgio Agamben, drawing on concepts developed by Heidegger and Rilke, believes that openness is a place that it is impossible for human beings to access, since we are always moving in the direction of something, living within imposed limits. Openness can, then, only be lived unconsciously. In Frota's sculptures, the open, the hole, the "solar anus", to paraphrase Bataille, are challenged to appear as anchorages, places, destinations, desires. And it is in this way that the activation of space can be seen, which is at the same time called 'the body', orifices. "And when we exclaim, 'I AM THE SUN', this results in an integral erection, because the verb 'be' is the vehicle for amorous frenzy."<sup>8</sup> These are the frictions that the artist had used to effect understanding of spatial objects/bodies.



**SEM TÍTULO**

[UNTITLED], 1988  
 óleo sobre madeira  
 [OIL ON WOOD]  
 37 cm diâmetro  
 [DIAMETER]

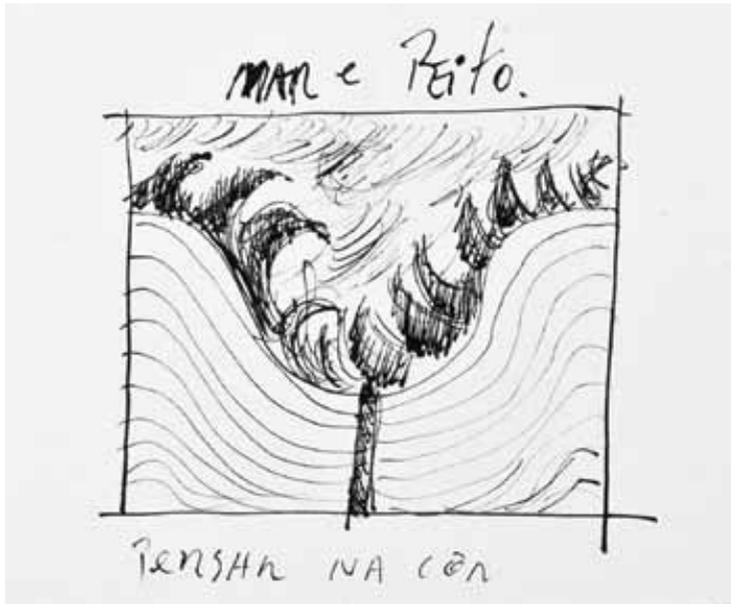
**SEM TÍTULO**

[UNTITLED], 1993  
 naquim e lápis de  
 cera sobre papel  
 [NANQUIM INK AND  
 CRAYON ON PAPER]  
 50 x 70 cm  
 Acervo Banco do  
 Nordeste do Brasil

era pintar sobre os planos de corte e fazer um jogo que funcionasse como alteração do plano", explica-nos Frota. A atenção, então, é testar os próprios limites do objeto, observando vivamente as frestas, a presença e o destaque empreendido pelas dobras, a cor alterando a percepção. As arestas, as quinas, a invasão de uma área na outra, os efeitos óticos, os exercícios de linhas. "Eu quero construir aí, neste espaço de interseção, o entre. E eu queria dar o mínimo de volume para sair algo dali que não fosse o vazio, algo que estufasse a linha orgânica, uma pequena compreensão perceptiva, como latência de fluxos, um desvio."

A escala inicial, então, altera-se, expande-se, e a presença espacial dos exercícios iniciais força os trabalhos de Frota para a reflexão sobre posicionamentos espaciais: perpendiculares, diagonais. Exercer o corte, esta será a tarefa não somente conceitual, mas construtiva do artista. Este será o desafio na produção dos trabalhos. Cada elemento gerando "corte no plano". "O plano da parede funcionava como o branco na poesia oriental", diz o artista. Nas esculturas, vemos as sutis e contundentes alterações da geometria. A cor vai ser ativada como presença monocromática, são campos de força que a escultura vai elaborar. Frota pensa as tangentes, muitas tangentes. Onde a linha se encosta, seja no plano da parede, seja em outra metade do mesmo objeto, as alterações são executadas, os cortes, os chanfros. A alteração da cor, agora, é exercida pela visualidade, as sombras do próprio objeto, em três, quatro planos distintos. E o espaço com suas sensorialidades atravessa as esculturas, o ar, a luz, o aberto.

Giorgio Agamben, retomando conceitos de Heidegger e Rilke, considera que o aberto é lugar impossibilitado aos homens, pois estamos sempre indo em direção a algo, vivendo em consonância a limites impostos. O aberto, então, só pode ser vivido sem consciência. Nas esculturas de Frota, o aberto, o buraco, o "ânus solar", parafraseando Bataille, são desafiados a se apresentarem como ancoradouros, lugares, destinos, desejos. E, assim, enxergam-se ativações do espaço, ao mesmo tempo denominadas "corpo", orifícios. "E quando exclamamos: SOU O SOL, disso resulta uma ereção integral porque o verbo ser é o veículo do frenesi amoroso."<sup>8</sup> São estas as fricções que o artista empreendera para exercitar a compreensão dos objetos/corpos espaciais.



#### THE COPULA OF TERMS

The idea that everything in the world is in motion and that the relation between the elements is a kind of copula was developed by Bataille in *The Solar Anus*. This author produces a fine image, almost a dance, in which he links one thing to another, believing that everything is in conversation, like some grand parody. "Lead is a parody of gold", he says. "Rotation" and "sexual movement" combine like a "locomotive".

At a certain point, Eduardo Frota's works go off in search of movements and eruptions. They no longer fit into the space, refuse confinement, free themselves, become detached, fall, bobbing along on the smell of the sea, "the simplest image of organic life united with rotation".<sup>9</sup> "Sea and breast", Frota writes on a 1986 drawing.

In these eruptions, we can see volcanic forms, slithering around, all of them tubular, with the orifices in full view. Thus begins the arduous engineering task

of softening the wood, piling up repeated cuts, like a kind of accordion, but, which, at the same time, requires precise calculus, individual angles so that each "module" can contribute, by producing density through repetition, to form the curve of this Bataillan "locomotive". "Twisting the hard wood, softening its viscera, through seminal cuts in its repeated modules" Frota says. Here we are referring to the tubular works produced using tangents. The tubes are like "lungs"; Eduardo Frota describes these pieces as porous, open, respiratory viscera. Wooden cylinders are created that seek to fit things together like male and female. The work, thus, acquires an "extension of the line". Thereafter, in the margin of the interlocking 'trimmed' male-female parts, the autonomy of a rim-module was revealed. It is this trimming that provides the potential for rims to build up causing the sculpture to extend out into space. There is also, at

desenho [DRAWING],  
1984-1985  
nanquim sobre papel  
[INK ON PAPER]  
15 x 30 cm  
Coleção BNB  
[COLLECTION]

#### A CÓPULA DOS TERMOS

A ideia de que tudo no mundo se movimenta e de que a relação entre os elementos é uma espécie de cópula foi trabalhada por Bataille em *O ânus solar*. O autor elabora uma bela imagem, quase uma dança, em que liga uma coisa à outra, acreditando que tudo conversa, como uma grande paródia. "O chumbo é a parodia do ouro", dirá o autor. O "movimento rotativo" e o "movimento sexual" combinam como uma "locomotiva".

A partir de um momento, os trabalhos de Eduardo Frota seguem em busca de movimentos e erupções. Não cabem nos espaços, negam o confinamento, soltam-se, desprendem-se, caem, balançando ao sabor das marés, "a imagem mais simples da vida orgânica unida à rotação".<sup>9</sup> "Mar e peito", escreve Frota em um desenho de 1986.

Nestas erupções, vemos formas vulcânicas, rastejantes, todas tubulares, com os orifícios à mostra. Assim, inicia-se a árdua engenharia de amolecer as madeiras, agregando cortes repetitivos, numa espécie de sanfona, mas que, ao mesmo tempo, exige cálculos precisos, angulações individuais para que cada "módulo-aro" possa contribuir, em adensamento de repetição, para a curva desta "locomotiva" batailliana. "Torcer a dureza da madeira, ativar nela um amolecimento de vísceras, a partir de cortes seminais nos módulos de repetição", dirá Frota. Aqui nos referimos aos trabalhos tubulares feitos a partir da operação de tangenciamento. Os tubos são como "pulmões", Eduardo Frota refere-se a estes trabalhos, porosos, abertos, vísceras de respiração. Criavam-se cilindros de madeira que procuravam resolver os encaixes numa operação de macho e fêmea. O trabalho, então, ganha uma emenda de "extensividade da linha". A partir de então, na borda dos encaixes macho-fêmea, com "cortes de apara", revelou-se a autonomia de um módulo-aro. É esta apara que potencializa a operação de agregação dos aros para que a escultura possa se estender para o espaço. Também, neste momento, a nudez do material. A cor é retirada e percebemos todos os veios constituintes. A nudez que em outros sentidos representaria "a queda" ou a "perda das vestes". Na escultura, será ressaltada a corporeidade, uma proximidade com a natureza e, segundo Agamben, com a "graça".<sup>10</sup> Fazer da madeira nua a

this point, a nakedness to the material. The color is drained out and we see all the veins that it is made of. A nakedness that, in other contexts would constitute “a falling” or a “loss of vestments”. In sculpture, corporeality is emphasized, a closeness to nature and, according to Agamben, a form of “grace”.<sup>10</sup> Turning bare wood into sculpture confers grace upon it, magnetizes its, although not with the thought of God, destines it for a sacred place.

Different from fully-fledged sculptures, the works of Eduardo Frota are a kind of marquetry, but in three dimensions, without lamination, without effects. On the contrary, one finds a “miscegenation” of off-cuts. These modules start out as industrial sheets, chipboard. “A sheet is an ideological measurement”, the artist claims, “a consumer standard”. “When I dismantle this sheet, I am breaking down a standard, undermining a standard of consumer capitalism. Its inner-workings are revealed, the two planed sides, the inside and the outside, the internal conditions, that which should be in a mixed state, a secondary condition for outer surfaces.” The ofal, the viscera, can be extended, expanded, planed. “The medium is the ofcut, a miscegenation of different ofcuts of wood, annulled as soon as it becomes visible. This conceptual-technical irreversibility subverts the norms of the beauty of industrial materials. The smooth surface is annulled, repeatedly pasted into one module or another. What is constituted as a body is the ofcut, the flaws, the various ofcuts of wood, through the operational work of the collective body of the studio. That which has the secondary and anonymous function of filling up the two surfaces of an industrial sheet is that which will be subverted to a condition of touch, of striation.” One thinks of the cut, observes the fit, and the device fills the rooms, spills down the staircases, falls naked, going into eruption. “Cutting, for me, means eroticizing the world, seeking life where one does not expect to find it”, as Frota puts it. “The terrestrial globe”, Bataille says, “is covered

with volcanoes that serve as its anus... sometimes expelling the contents of its entrails.” These Eduardo Frota sculptures are entrails without liquefaction. The orgasm occurs in the privileged place of the viewer who sees the hollow empty spaces, dried up, as if they were already archeological artifacts. They are solar rings, galaxies.

“The planetary systems that revolve in space like rapidly spinning discs with a center that also moves... they move away only to return.”<sup>11</sup> In this idea of a galaxy, the wood shavings in Frota’s sculptures move away and return, as if simulating movement, every day, this grand coitus with the celestial atmosphere is regulated by the earth’s orbit around the Sun.<sup>12</sup>

“My works”, Eduardo Frota says, “do not inhabit a highly restricted frontier between work and the world, because they are always in the process of being made.” The challenge of the artist’s work is therefore the challenge of the world, with the same compromises made by bodies, gravity, equilibrium, the copula between two terms. Everything in movement. In one of the impressive exercises of the geometrical figure, Frota brings about a kind of meeting of sections. In this series, we see a scratch, in the wood, functioning as the idea of gravity, of movement, but tearing space apart. The nucleus sometimes approaches, like a knot, sometimes is undone. And the line extends out in points. An operation that the artist will return to later in an occupation of the Banco do Nordeste Cultural Center, in Fortaleza.

“To be clear, like a sheet”, “Surmounting existential angst and raging doubts, fermented in a permanently inconstant state. To produce or to be led to produce an artistic construction one has to aim to be a sheet, be clear as a cut”. This is how the artist lays out his aims, in a manner redolent of João Cabral de Melo Neto’s poem, “A Knife with no Handle”. An “altered topology” is employed. And, Frota invests in, invents himself in his work. He challenges himself: “The technical part, for me, is invention.”

escultura é torná-la graça, imantá-la, não de um pensamento divino, mas destiná-la a um lugar de consagração.

Diferente de uma escultura em pleno vulto, as obras de Eduardo Frota são como marchetarias, porém em tridimensionalidade, sem laminações, sem efeitos. Observa-se, ao contrário, a “miscigenação” dos refugos. Estes módulos partem de uma lâmina industrial, um compensado. “A lâmina é uma medida ideológica”, afirma o artista, “um padrão de consumo”. “Quando eu desmonto esta lâmina, estou desmontando um padrão, subverto um padrão do consumo capitalista. E revelam-se o interno, os dois lados aplainados, o dentro e o fora, as condições intestinas, aquilo que estaria no estado de mistura, condição secundária para as superfícies exteriores.” As tripas, as vísceras, podem se estender, se ampliar, se aplainar. “O meio é o refugo, o miscigenado de diferentes restos de madeiras, anula-se a parte que ficaria visível. Desta inversibilidade conceitual-técnica, subverte-se a norma de beleza do material industrial. O lado liso é anulado, colado em um módulo e outro, um a um, repetidamente. O que se constitui como corpo é o refugo, as falhas, os vários restos de madeira, através do

estudos para intervenção (STUDIES FOR INTERVENTION), Museu Vale do Rio Doce, 2005  
processo de trabalho no ateliê (WORK PROCESS IN THE STUDIO)



The artist watches cutting machines, thinks collectively, surrounds himself with professionals. This brings us to another field of interest, that of doing one's utmost

to learn from others, which goes back to his early years as a student and a teacher at the Escolinha de Arte do Brasil.



**“OBJETO IN SITU”**

["IN SITU OBJECT"],  
2008  
exposição  
realizada no  
Banco do Nordeste  
[EXHIBITION AT THE  
NORTHEAST BANK]

trabalho operacional do corpo coletivo do ateliê. O que tem a função secundária e anônima de enchimento, entre as duas superfícies da lâmina industrial, é o que será subvertido para a condição de tato, de estria.” Pensa-se o corte, observam-se os encaixes, e o engenho derrama-se nas salas, escorre pelas escadas, cai nu, entrando em erupção. “O corte, para mim, é erotizar o mundo, buscar vida onde não se sabia que tinha”, afirmou Frota. “O globo terrestre”, dirá Bataille, “está coberto de vulcões que lhe servem de ânus [...] às vezes atira para fora de si o conteúdo de suas entranhas.” Estas esculturas de Eduardo Frota são entranhas sem liquefações. O gozo está no próprio lugar privilegiado do espectador em ver osocos, os vazios, ressequidos, como se já arqueologizados. São anéis solares, galáxias.

“Os sistemas planetários que rodam no espaço como discos rápidos e com um centro que também se desloca [...] só se afastam para regressarem.”<sup>11</sup> Nesta ideia de galáxia, as lascas de madeira das esculturas de Frota se afastam e regressam, como simulações do movimento, “sempre assim todos os dias: esse grande coito com a atmosfera celeste é regulado pela rotação terrestre à frente do Sol”.<sup>12</sup>

“Meus trabalhos”, dirá Eduardo Frota, “não estão numa fronteira muito delimitada entre o trabalho e o mundo, porque estão o tempo todo se fazendo.” O desafio do trabalho do artista é, então, o desafio do mundo, com os mesmos compromissos dos corpos, a gravitação, o equilíbrio, a cópula entre os termos. Tudo em movimento. Num dos impressionantes exercícios da figura geométrica, Frota elabora uma espécie de encontro entre esquadros. Nesta série, vemos um risco, em madeira, funcionar com a ideia da gravidade, do movimento, mas rasgando o espaço. O núcleo ora se aproxima, como um nó, ora se desfaz. E a linha estende-se em pontas. Exercício que será retomado pelo artista numa posterior ocupação do Centro Cultural do Banco do Nordeste, em Fortaleza.

“Ser claro, como lâmina”, “Ultrapassadas as inquietudes existenciais e dúvidas dilaceradas, fermentadas em estado permanente de inconstância. Para se conduzir e ser conduzido à construção artística tem que ter objetivo de lâmina, e ser claro como corte”, assim o artista declara seus objetivos, qual o poema de João Cabral de Melo Neto, “Uma faca só lâmina”. Usa-se uma “topologia alterada”. E, Frota investe, inventa-se

Collective work provides another clue to Eduardo Frota's intentions. On the invitation of the mastermind behind the project, Alexandre Veras, Frota continued to participate actively in Alpendre, an art space in Fortaleza, together with a group of friends: Andréa Bardawil, Carlos Augusto Lima, Manuel Ricardo de Lima, Beatriz Furtado, Sólón Ribeiro, Luis Carlos Sabadia and Alexandre Barbalho. This was the original group that produced and discussed philosophical tracts, visual arts, dance, photography, film and video. The Alpendre was an independent space, set up in 1999, that brought together collectives and became a crucial point of reference for contemporary art in the country, operating out of Fortaleza. Frota developed the Visual Arts Unit and held a weekly meeting of young artists in the library. Frota saw the Alpendre as a body of mixed race, with multiple cultural specificities.

This experience functions in the artist's work as what we now call a "device". Originating in concepts developed by Michel Foucault, especially those relating to totalizing 'governmental' institutions, such as prisons and insane asylums, the idea of the device has been redefined by other activities. Agamben argues that anything that exists between subjects and the world is a device. We are thus dealing with something to which we attribute a sacred or profane nature, which we respect and revere, or are repelled by and reject. Frota's experiences at the Alpendre, in his studio, and, formerly, at the Escolinha de Arte no Brasil brought him into direct contact with this feeling of being part of a network, collective rules, training and apprenticeship. Frota, however, says that the device is something that produces a "blackout", rather than viewing it in the usual technological sense. In this way, Eduardo Frota applies himself to the disjunctive, subversive,

physical act of dealing with the darkness as a way of enabling action. Even nothingness, the apparent lack of content, ignorance, contradiction are capable of generating reflection. The work of the Alpendre, Frota argues, is not an application; it produces "disjunctive associations", turns out the light, produces ironies within which "you can feel your body". Here, the artist touches both on the possibility of creating reflections, like the sun in Nietzsche's Zarathustra, which only creates meaning by illuminating the eagle carrying the serpent in its beak, and on Rancière's concept of ignorance.

Thinking of the potential of a forum for discussion, during the final phase of the Alpendre, Eduardo Frota produced a piece that peeled off the walls of the space, subversively referring to the idea of the white cube, the ideal art gallery, he placed the plaster in sacks and sold it by the kilo. This operation, called Disjunctive Associations, was divided into three conceptual units: "sculpture in the hollowed out plane/place as subtraction; the sculpture object/the consumption of art measured by the kilo; the asymmetric double". In the first of these, the artist addresses the concept of the subtraction, removal or excavation of space. "How can we fail to imagine that this act touches the web of nerves of these planes that make up the white cube with its aseptic, hospital-like, ideologized white skin that dissects the body/object/art in its infirmities and diseases and rubble, its detritus hierarchically?" In this Frota was referring to other historical interventions in the white cube, Yves Klein's Void, a 1958 exhibition without a single object; Arman's *Full*, in 1960, in which the same gallery is completely filled up with rubble. However, in Frota's piece, the gallery becomes physical content, literally peeled off, destroyed, made present, turned into material. In the second, Frota presents an object, a sculpture that he has turned into brute weight, material placed in sacks, weighed and sold. The "detritus of the representation that was the white cube mediated by the given of culture, or, rubble

na realização dos trabalhos. Coloca-se em desafio: "A parte técnica, para mim, é invenção." O artista observa máquinas de corte, pensa coletivamente, cerca-se de profissionais. Caimos, então, em outro caminho de interesse, o modo de prodigalizar e aprender com o outro, o que retoma o início das atividades do artista como aluno e professor da Escolinha de Arte do Brasil.

## O INTERRUPTOR DA LUZ PARA ENXERGAR OS REFLEXOS

A atuação coletiva é outro modo de chegarmos aos intuitos de Eduardo Frota. A convite do idealizador do projeto, Alexandre Veras, Frota manteve ativa participação no Alpendre, um espaço de arte em Fortaleza, junto a um grupo de amigos, Andréa Bardawil, Carlos Augusto Lima, Manuel Ricardo de Lima, Beatriz Furtado, Sólón Ribeiro, Luis Carlos Sabadia e Alexandre Barbalho, grupo inaugural, que produzia e refletia sobre filosofia, artes visuais, dança, fotografia, cinema e vídeo. O Alpendre era um espaço aglutinador de coletividades, independente, que foi criado em 1999 e se tornou uma referência incisiva no circuito de arte contemporânea do país, a partir de Fortaleza. Frota foi o formulador do Núcleo de Artes Visuais e mantinha, semanalmente, um grupo de encontro aberto a jovens artistas, na sala da biblioteca. Frota pensa o Alpendre como um corpo mestiço, forjado com múltiplas singularidades culturais.

Esta experiência funciona para a obra do artista como o que se define, hoje, com o termo "dispositivo". Partindo-se de conceitos de Michel Foucault, principalmente ligados às instituições totalizadoras, "governo dos homens", como as prisões e os manicômios, a ideia de dispositivo passa a ser reelaborada para outros modos de agir. Agamben nos esclarece que os dispositivos são todas as coisas existentes entre os sujeitos e o mundo. E tratamos, então, de atribuir caráter sagrado ou profano, respeito, reverência ou repulsa e recusa a esses dados reguladores. As experiências de Frota junto ao Alpendre, ao seu ateliê e, remotamente, à Escolinha de Arte no Brasil o colocam diante desta sensação de rede, regras coletivizadas, formação e aprendizagem. Porém, nos disse o artista, o dispositivo é aquele que produz "o apagão", e não o que se costuma denominar para justificativas tecnológicas, conceituais. Assim, Eduardo Frota se aproxima, então, do gesto físico, disjuntivo, subversivo, de lidar com a escuridão para poder

as the remains of the hierarchies of this ideological construct”, as the artist puts it. Here, he refers to the action of the Rex Group, which, in 1966, staged an exhibition in São Paulo, in which objects could be taken away for free. The visitor only had to free them from the padlocks and chains that fastened them to the gallery. We know that the action lasted approximately eight minutes. We see the fetishization of the object by the general public. The fetish, a substitute for castration, something that fills an ancient existential void. In the third action, the comprehension of space, the “double asymmetry”, Frota addresses the value of the art object by confronting it with a radically distinct double—ordinary, anonymous rubble. This reminds us of Piero Manzoni selling gift-wrapped packages of artist’s excrement or proposing bases that anything can be placed on to turn it into a work of art. It is also a reference to Michael Heizer’s *Double Negative*, in which the artist digs up a mound of earth and confers equal importance on the mound and the hole. Commenting on this piece, Rosalind Krauss remarks that the only way to experience it is “to inhabit it, the way we imagine we inhabit the space of our own bodies”.<sup>13</sup> However, in Eduardo Frota’s piece, the space is vilified; it has already been inhabited and now yields itself to uncertainty and alternative uses. The act of selling it, weighing it out, exhibiting it, generates various degrees of ambiguity, encouraging us to think of art as a commodity, of the surrealism of putting a price on objects, the velleities of desire. Above all, we are confronted here by the gallery as intervention, in the words of Brian O’Doherty, destruction and decline, the impossibility of bringing back the meetings, the discussions, art as a coefficient that never yields to concrete form.

agir. E, ainda assim, do nada, do que não teria conteúdo, da ignorância, do embate, pode-se gerar reflexões. O trabalho do Alpendre, dirá Frota, não é um dispositivo, é um disjuntor, “associações disjuntivas, é o disjuntor”, aquele que apaga a luz, ironiza, onde “você vai sentir o corpo”. Aqui, o artista tanto se aproxima da possibilidade de criar reflexos, como o Sol do Zaratustra, de Nietzsche, que só cria sentido ao iluminar a água que carrega a serpente no bico, como tangencia a ideia do ignorante de Rancière.

Pensando na potência de um espaço de discussão, Eduardo Frota realizou um trabalho nos últimos momentos de funcionamento do Alpendre: descascou as paredes do espaço, referindo-se subversivamente ao cubo branco, à galeria de arte ideal, ensacou estes rebocos e os vendeu por quilo. Tal operação, denominada *Associações disjuntivas*, foi dividida em três núcleos conceituais: “a escultura no plano escavado/o lugar como subtração; o objeto escultura/o consumo da arte medida por quilo; o duplo assimétrico”. No primeiro, o artista pensou efetivamente a subtração, a retirada, a escavação do espaço. “Como não pensar que esse golpe atinge a tessitura nervosa desses planos que constituem o cubo branco em sua assepsia hospitalar ideologizada de pele branca, que disseca o corpo/objeto/arte nas suas enfermidades e doenças, e entulha, hierarquicamente, seus detritos?” Ali Eduardo se aproximou de outras ações históricas de intervenção no cubo branco, o *Vazio*, em que Yves Klein inaugura, em 1958, uma exposição sem nenhum objeto; o *Cheio*, de Arman, em 1960, em que a mesma galeria está impossibilitada por entulhos. Porém, na ação de Eduardo, a galeria torna-se conteúdo físico, efetivamente, descascado, destruído, presentificado, materializado. Na segunda operação, Frota pensa o objeto, a escultura que se torna peso efetivado pela ação, a materialidade ensacada, avaliada, vendida. O “detrito da representação que foi o cubo branco mediado pelo dado da cultura, ou seja, o entulho como resto de hierarquias dessa construção ideológica”, afirma o artista. Aqui, podemos nos remeter à ação do Grupo Rex que, nos idos de 1966, produziu uma exposição em São Paulo, onde os objetos podiam ser levados gratuitamente, bastava o espectador conseguir arrancá-los das correntes e cadeados que os prendiam à galeria. Sabemos que a ação durou, aproximadamente, oito

P 46 - 47

**ASSOCIAÇÕES  
DISJUNTIVAS,  
ALPENDRE**

[DISJUNCTIVE  
ASSOCIATIONS,

ALPENDRE], 2009

processo de trabalho  
da intervenção

realizada no Alpendre

[INTERVENTION WORK

PROCESS PERFORMED

IN ALPENDRE]

Fortaleza







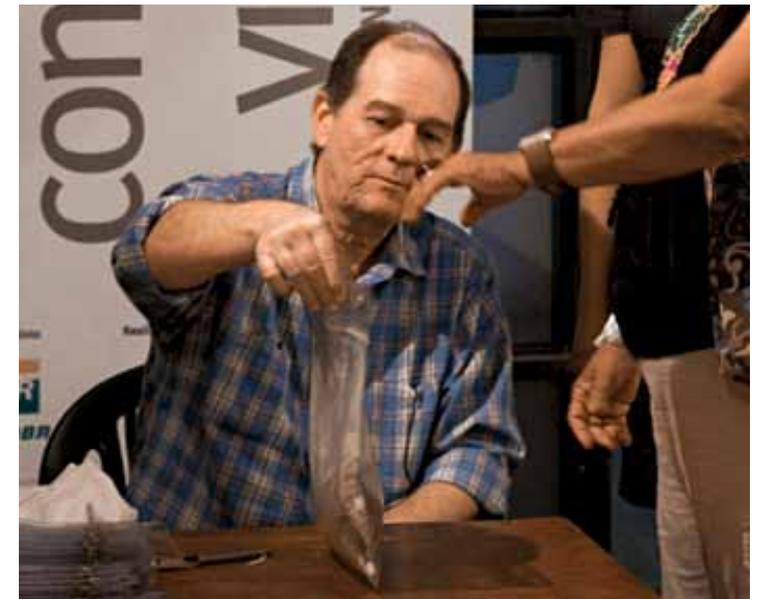
P 48 - 49  
**ASSOCIAÇÕES  
DISJUNTIVAS,  
ALPENDRE**

[DISJUNCTIVE  
ASSOCIATIONS,  
ALPENDRE], 2009  
resíduos de  
parede, teto e chão  
[LEAVINGS OF WALL,  
CEILING AND FLOOR]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
Fortaleza

**ASSOCIAÇÕES  
DISJUNTIVAS,  
ALPENDRE**

[DISJUNCTIVE  
ASSOCIATIONS,  
ALPENDRE], 2009  
resíduos de parede,  
teto e chão. Balde,  
balança e saco  
plástico [LEAVINGS  
OF WALL, CEILING AND  
FLOOR. BUCKET, SCALES  
AND PLASTIC BAG]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
Fortaleza

minutos. Neste âmbito, vemos a fetichização do objeto pelo público. O fetiche, substituto da castração, aquele que se destinará a preencher um vazio ancestral, existencial. Na terceira compreensão do espaço, o “duplo assimétrico”, Frota nos explica que relaciona o valor do objeto e da arte confrontando-o com um duplo radicalmente distinto, o entulho, “anônimo e ordinário”. Assim, repensamos as ações de Piero Manzoni, ao vender merda de artista embalada, ou quando propõe bases para que qualquer coisa que seja colocada sobre as mesmas se tornem obras de arte. Ao mesmo tempo, a referência ao *Duplo negativo*, ação em que Michael Heizer escava um monte de terra e confere igual importância ao contingente retirado e ao vazio deixado. A partir desta terraplanagem, Rosalind Krauss afirma, a única maneira de experimentar o trabalho é “habitá-lo, à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos”.<sup>13</sup> Mas, na ação de Eduardo Frola, o espaço está vilipendiado, já fora habitado e se entrega, agora, às incertezas, a outros usos. Vendê-lo, pesá-lo, expô-lo ativa graus de ambivalência, fomentando-nos pensamentos sobre a arte como commodities, o surrealismo da precificação dos objetos, as veleidades do desejo. Sobretudo, estamos tratando a galeria como intervenção, nos termos de Brian O’Doherty, a



Challenging the engineer, challenging the carpenter and adding ignorance to the obfuscation of the idea of the artist. A lapse in time. Cutting the material open and revealing its "inside". And then moving on. For some years, Eduardo Frota had a studio, in Fortaleza, where each task was discussed, and his assistants had a say and observed, in collective meetings, the properties of the materials and their possible relations with life.

In this context, the meaning of Eduardo Frota's work is expanded. The idea of collaborating, sharing, exchanging. A cooperation that could be described "as an exchange in which all participants derive benefit from the meeting"<sup>14</sup>. An experience that seeks mutual pleasure, starting out, in the artist's own words, from a "black-out". This is the task of the educator, who brings together individuals with "distinct, even conflicting interests", and combines an "ethical stance" with "practical activity". Altruistic cooperation, Richard Sennett says, aims to create an "I in the shade". This is the feeling we get when we hear Frota's remarks on his relationship with his professional staff, those who solve the technical, but no less conceptual and artistic, problems.

In 1992, on returning to Fortaleza, Frota set up a studio where the collective experience held center stage. A studio that functioned like a machine, "a workshop of corporeal meanings". "A collective body inhabits the studio, a machine or device, linking systems that are triggered without fixed points, releasing associative energy in various directions towards various situations, in each micro-location in the studio as machine. The whole operates at various voltages of subjective intelligence. Affect is the transgressive agent that reads the subjectivities, the sensory perceptions, the propositions as operative differences between the members of this collective body"<sup>15</sup>. Often, Frota would stop work to allow everyone to reflect and everyone

joined in. "Let's think about the line!" "The line is in the cut, the process; it is an off-cut." And, at this point, the studio would stop production. There would be a break in the experience of productivity to produce broader reflection: something which could be seen as unproductive. Here we see the exchange, the sharing, the break with the "traditional pedagogy of the transfer of knowledge", in Rancière's words, to "teach what is overlooked". This is how the desire to share arises. Not the application of "Universal Teaching", which Rancière believes is one possible method, but "not a method for the poor"<sup>16</sup>. Previously, when we heard Frota talking about his studio, we were in contact with the "renewal of brutalization", giving ground to the habit of reason for its own sake. The studio had an open library with two kinds of meeting. Meetings were held with invited guests, such as teachers and permacultivators, covering philosophy, history, and other subjects, reflecting "life as it is", discussing social issues, violence, drugs, breaking the hierarchy of knowledge. Looking at skills, such as playing drums or football, respecting know-how and differences. And Eduardo Frota moves us with his recollections of Vilmar, his main assistant, who was hard of hearing. We are reminded of one of Walter Benjamin's narrators, the peasant, who knows everything about his land. This is one of his great narrators, who contrasts with the sailor, who knows everything about mobility, about foreign lands, perhaps the other side of Eduardo Frota himself, who accompanied his assistant to the end of his days. He then took his body to bury it in the place of his birth, under the broad sky of the Sertão.

Frota uses this collective experience, this forum for decision-making, to produce the conceptualism of his work. There is little room for maneuver, since the line, like matter, has already been shared and discussed. And, at the same time, he radicalizes the possibility of execution, exhaustively,

destruição e o declínio, a impossibilidade de restituir os encontros, as discussões, a arte como coeficiente que jamais se deixa concretizar.

## GOZO COLETIVO

Desafiar o engenheiro, desafiar o marceneiro e juntar ignorâncias à escuridão da ideia do artista. Um lapso no tempo. Cortar a matéria e mostrar "o dentro". E, depois, seguir. Durante alguns anos, Eduardo Frota manteve, em Fortaleza, um ateliê, onde cada tarefa era discutida, e os assistentes tinham voz e observavam, em reuniões coletivas, as propriedades dos materiais e suas possíveis relações com a vida.

Neste âmbito, o sentido da obra de Eduardo Frota se expande. A ideia de conviver, trocar, partilhar. Uma cooperação que poderia definir-se "como um intercâmbio no qual os participantes obtinham benefícios do encontro"<sup>14</sup>. Uma experiência que buscava um prazer mútuo, partindo, como nos termos do artista, de um "apagão". Esta é a tarefa do educador, aquele que reúne pessoas com "interesses distintos, inclusive em conflito", e congrega uma "disposição ética" a uma "atividade prática". A grande convivência no altruísmo, dirá Richard Sennett, está destinada a um "eu na sombra". Esta é a sensação que temos ao vermos os comentários de Frota sobre a relação com seus profissionais, aqueles destinados à resolução de problemas técnicos, mas não menos conceituais, artísticos.

Em 1992, depois de retornar a Fortaleza, Eduardo monta um ateliê em que a experiência coletiva se tornará central. Um ateliê como máquina, "oficina de sentidos corpóreos". Ali, "um corpo coletivo habita o ateliê, máquina um dispositivo, interligando sistemas que dispara sem pontos fixos, desprende energias associativas em várias direções para situações diferentes, em cada microlugar do ateliê-lugar do ateliê-máquina. O seu todo se opera em voltagens, variadas de inteligências subjetivas. O afeto é o agente transgressor que lê as subjetividades, as sensorialidades, as proposições como diferenças operativas dos membros deste corpo coletivo"<sup>15</sup>. Muitas vezes, Frota parava os trabalhos para que todos refletissem, e todos participavam. "Vamos pensar a linha!" "A linha está no corte, no processo, é um resto que cai." E, neste momento, o ateliê parava de produzir. Criava-se a quebra na experiência de

creating extreme striations in the wood, with minimal cuts. This is the super-human effort that transfigures matter into art.

And after cutting the wood, I ask, how to survive? The cut may be death, destruction. Eduardo Frota replies, "the cut, for me, represents giving life anew", like a gift, a donation, an offering. Here the tasks of the educator and the artist join hands, tasks that were never separate in Frota's career.

"The most common type of gift", Sennett remarks, "is that in which the donor receives something in exchange, albeit something of a more elevated kind than the establishment of a commercial debt, like a feeling of well-being".<sup>17</sup> Well-being, a place that can be enlightened by the darkness of ignorance.

The walking through the city with which this text began is thus the experience of enlightenment of the immigrant, that which enables him to observe without obeying hierarchies. Moreover, to select an amorous visuality.

To conclude the conversation, Eduardo Frota digresses on this mobility of the immigrant in a possible rereading of the canon of Brazilian art. Such information appears, first, from concretism and neoconcretism onwards. "This is a fact, for good and for ill. I travelled later to Europe and the United States, when I was over thirty." "This is what is different about the immigrant", Frota says. "He sees everything." He gives an example. "Look at Guignard, from the landscape of Sabará, 3,000 meters from the semiarid zone, in the Ceará Sertão. And the kneaded sheets of Weissman, who is from the Forest Zone, a land full of ditches." "Guignard's air will be dusty, the air of a sandy land that has no cloying clay, no humidity." Frota then elicits a shared experience, sees Weissman and Guignard through the eyes of one looking at the Sertão. "And builds on the edges of an organic line of latency and expansion." He thus practices listening carefully, suspiciously, weaving together yet another conversation, as we turn off the tape recorder.

produtividade, para se ativar a reflexão ampliada, fato que poderia ser entendido como improdutivo. Aqui, vemos a troca, a partilha, a quebra da "pedagogia tradicional de transferência do saber", termo de Rancière, para "ensinar o que ignoram". Assim se dá a vontade de troca. Não aquela de aplicação do "Ensino Universal", aquele que Rancière explica como possível método, mas que "não é um método de pobres".<sup>16</sup> Antes, ao observarmos Frota falando do ateliê, estamos em contato com a "renovação do embrutecimento", concedendo o hábito de raciocínio por conta própria. O ateliê tinha uma biblioteca aberta com dois tipos de encontro. Eram feitos encontros dos visitantes convidados, gente como professores, permacultores, tratando de filosofia, história, e outros refletindo "a vida como ela é", discutindo os assuntos sociais, violência, drogas, quebrando a hierarquia do saber. Observando competências próprias, como tocar bateria, jogar bola, respeitando-se um saber e uma diferença. E Eduardo Frota comove-nos lembrando de Vilmar, seu principal assistente, justamente um que possuía limitações auditivas. Assim, recordamos de um dos narradores de Walter Benjamin, o camponês, aquele que sabe tudo sobre sua terra. Um dos grandes narradores em contraposição ao marinheiro, o que sabia tudo da mobilidade, das terras de além-mar, talvez a outra face do próprio Eduardo Frota que acompanhara seu assistente até os últimos dias. Depois, levava seu corpo para enterrá-lo em seu local de nascimento, sob o céu amplo do sertão.

Desta convivência, deste lugar de decisões, Frota ativa o conceitualismo de seus trabalhos. Deixa-se pouco espaço para as margens de manobra, pois a linha, como matéria, por exemplo, já foi discutida, partilhada. E, ao mesmo tempo, radicaliza-se a possibilidade de execução, exaustivamente, estriando-se a madeira ao limite, em cortes mínimos. Este é o esforço sobre-humano, transfigurador da matéria aos recônditos do estatuto de arte.

E depois de cortar a madeira, eu pergunto, como sobreviver? O corte pode ser a morte, a destruição. Ao que Eduardo Frota me responde: "o corte, para mim, é você dar à vida, novamente", como dádiva, como doação, como oferenda. Aqui, juntamos as tarefas do educador e do artista, tarefas que jamais se separaram na trajetória de Frota. "A forma mais comum de dom", nos incita Sennett, "é aquela em que o doador



recebe algo em troca, ainda que em formas mais elevadas que o estabelecimento de uma dívida comercial, como a experiência de bem-estar.<sup>17</sup> O bem-estar, um lugar que pode ser iluminado pela escuridão da ignorância.

Caminhar pela cidade, mote que iniciou este texto, é, então, a experiência de iluminação do imigrante, aquela que lhe possibilita a observação sem hierarquias. E, ainda mais, a seleção de uma visualidade amorosa.

Finalizando a conversa, Eduardo Frota me oferece digressões sobre esta mobilidade do imigrante em uma possível releitura de referências canônicas da arte brasileira. Tais informações aparecem, primeiramente, a partir dos concretistas e dos neoconcretistas em diante. “Isso é um fato, tanto para o bem, como para o mal. Viajei muito tarde para a Europa e os Estados Unidos, já tinha mais de 30 anos.” “Essa é a diferença do imigrante”, me disse Frota, “ver tudo.” “Aquele Guignard, da paisagem de Sabará”, o artista cita um exemplo, “a 3 mil metros do semiárido, no sertão do Ceará, você vê Guignard. E as placas amassadas de Weissman, aquilo é a zona da mata, o terreno cheio de valas.” “O ar de Guignard vai estar na poeira, na terra arenosa que não tem liga de barro, nem de umidade.” Frota, então, solicita uma convivência compartilhada, olha Weissman e Guignard com os olhos de quem fita o sertão. “E constrói nos limites de uma linha orgânica de latência e expansão.” Assim, ensaia-se uma escuta cuidadosa, desconfiada, entretecendo mais uma conversa, enquanto desligamos o gravador.

parte do processo  
de montagem de  
intervenção no  
“Torreão”.

[WORK PROCESS IN THE  
“TORREÃO”, 2002  
Porto Alegre

P 58 - 59  
processo de  
trabalho no ateliê  
[WORK PROCESS  
IN THE STUDIO], 2002  
Fortaleza



- 1 All Eduardo Frota's words are taken from interviews conducted on 7 and 13 June, 28 September and 25 October 2013.
- 2 SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: UNESP, 2005. p. 157.
- 3 Idem, p. 62.
- 4 Idem, p. 63.
- 5 BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura, ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 340.
- 6 These remarks were provided by Eduardo Frota from his personal archives.
- 7 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 293.
- 8 BATAILLE, G. *O ânus solar (e outros textos do sol)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. p. 45.
- 9 Idem, p. 49.
- 10 AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2019. p. 75.
- 11 BATAILLE, 2007, op. cit., p. 48.
- 12 Ibidem.
- 13 KRAUSS, op. cit., p. 334.
- 14 SENNETT, Richard. *Juntos: rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Editora Anagrama, 2012. p. 16.
- 15 Here, we highlight the poetic vertigo that Eduardo Frota employs when talking about this studio: "It is a body rooted in autonomy, in differences, in internal exchanges of meaning. It can never be an anonymous body, insensible to or unconscious of the practical proposition. It is continually self-appointed, changes because it is appointed, appoints because it changes, like an operative flow of consciousness; it is not annulled by the cumulative alienation of capital and labor. It is not dispersed, diffuse, cannot operate as a commodity, has no liquidity. It is constantly re-signifying itself as individual 'subjects', working parts of this machine. It functions through the altered time of raised awareness. The collective body sometimes works without functioning. An anti-productive accumulative equation of object as capital/art as speculation in the form of valued commodities. Money-capital is for deviation, deviation is the greatest capital. This machine-body burns money to make itself conscious. It educates itself in the process. The capital that it accumulates is densely human, emancipatory, transformational. Each experience of the collective body breaks down into materiality, is altered at the limit of physical/subjective transformation. Dissolving into society, not as an anonymous body, but as critical subjectivity, activating the fabric of the social body. This deviation of money-capital is less than the Adversity we Live and more than the Red Shift". Frota ends here by referring to the work of Hélio Oiticica and Cildo Meireles.
- 16 RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 147 e p. 169.
- 17 SENNETT, op. cit., p. 176.
- 1 Todas as declarações de Eduardo Frota foram coletadas em entrevistas realizadas nos dias 7 e 13 de junho, 28 de setembro e 25 de outubro de 2013.
- 2 SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: UNESP, 2005. p. 157.
- 3 Idem, p. 62.
- 4 Idem, p. 63.
- 5 BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura, ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 340.
- 6 Estas considerações foram fornecidas por Eduardo Frota a partir de arquivos pessoais.
- 7 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 293.
- 8 BATAILLE, G. *O ânus solar (e outros textos do sol)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. p. 45.
- 9 Idem, p. 49.
- 10 AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2019. p. 75.
- 11 BATAILLE, 2007, op. cit., p. 48.
- 12 Ibidem.
- 13 KRAUSS, op. cit., p. 334.
- 14 SENNETT, Richard. *Juntos: rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Editora Anagrama, 2012. p. 16.
- 15 Aqui, destacamos a vertigem poética que Eduardo Frota empreende ao falar sobre o citado ateliê: "É um corpo vertebrado em autonomia, em diferenças, em trocas intestinas de significações. Ele nunca poderá ser um corpo anônimo, sem sensibilidade/consciência do fazer propositivo. Ele se nomeia o tempo todo, se altera porque nomeia, nomeia porque se altera, como um fluxo de consciência operante, não se anula frente à alienação acumulativa do capital/trabalho. Ele não será dispersivo, difuso, mas é inoperante como mercadoria, não terá nenhuma liquidez. Ele se ressignifica o tempo todo como 'sujeitos' individuais, membros operantes desta ação-máquina propositiva. Seu processo de funcionamento é o tempo alterado da conscientização. O corpo coletivo às vezes trabalha sem funcionar. Uma equação antiprodutiva, acumulativa de capital-objeto/arte-especulação em forma de *commodities* valorativas. O capital-dinheiro é para o desvio, o desvio é o maior capital. Essa máquina-corpo queima dinheiro para se fazer consciente. Se autoeduca através do processo. O capital que ele acumula é adensadamente humano, libertário, transformador. Cada experiência do corpo-coletivo se desfaz como materialidade, se altera no limite da transformação física/ subjetiva. Se diluindo na sociedade, não corpo anônimo, mas como subjetividade crítica, ativando a malha corpo social. Esse desvio de capital dinheiro é menos da Adversidade Vivemos e mais do Desvio para o vermelho". E Frota termina se referindo aos trabalhos dos artistas Hélio Oiticica e Cildo Meireles.
- 16 RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 147 e p. 169.
- 17 SENNETT, op. cit., p. 176.



MOACIR DOS ANJOS

# ENTRE A RAREFAÇÃO DA MATÉRIA E O PODER DOS SENTIDOS

MOACIR DOS ANJOS é pesquisador e curador de artes visuais da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Diante do trabalho que Eduardo Frota apresenta na XXV Bienal de São Paulo, o visitante descobre logo não ser possível apreendê-lo a partir de um lugar somente (próximo ou longe) ou em um só instante. Aparentando constituir-se de cones ocultos de madeira distribuídos ao longo de uma área extensa, não se trata, fica também evidente, de um conjunto de peças semelhantes, múltiplos de uma operação construtiva única. Sua complexa disposição espacial sugere uma articulação de sentidos que a adição de iguais não pode exprimir. Considerar cada um dos cones como partes singulares de um trabalho abrangente é igualmente ainda pouco e impreciso para definir o lugar que essa escultura reclama ocupar no mundo. É só percorrendo-a inteira durante um tempo não específico que se percebe o significado inequívoco que embute: medindo a extensão simbólica e física do trabalho em função dos movimentos de seu próprio corpo entre os cones tombados no piso, o visitante incorpora, como partes do campo escultórico, não somente as peças solidamente construídas e ali assentadas, mas igualmente os espaços vazios entre os cones, a área que os acolhe e tudo o que, nesse percurso, afeta seus sentidos, seja o cheiro da madeira nova ou o eco criado pelos sons de fala emitidos nas proximidades das formas cônicas.

**CONES**, 2002  
compensado industrial reflorestado e cola [REFORESTED INDUSTRIAL PLYWOOD AND GLUE]  
3 m de prof. x 2,70 m diâmetro cada peça [DIAMETER EACH PIECE]  
XXV Bienal Internacional de São Paulo-SP

BETWEEN THE RAREFACTION  
OF MATTER AND THE POWER  
OF THE SENSES

MOACIR DOS ANJOS

When before the piece exhibited by Eduardo Frota in the XXV São Paulo Art Biennial, the visitor doesn't take long to find out it's not possible to absorb it from just one place (close or far) or in just one instant. It seems to be constituted of hollow wooden cones distributed along a vast area. It also becomes evident that it's not a matter of a set of similar pieces, multiples of one constructive operation. Its complex spatial arrangement suggests an articulation of senses, which the sum of equals cannot express. Considering each one of the cones as singular parts of an extensive piece is equally still insufficient and imprecise in order to define the place this sculpture requires in the world. It's only when running through it entirely, during a non-specific duration of time, that one notices the clear meaning it establishes: measuring the symbolic and physical extension of the piece, according to the movements of one's

own body among the cones dropped on the floor, the visitor incorporates, as parts of the sculptural field, not only the firmly constructed pieces that are settled there, but equally the empty spaces among the cones, the area that surrounds them and all that, in this trajectory, affects the visitor's senses, be it the smell of the new wood or the echo created by the sound of voices emitted around the cones.

The fact that the cones have hollow vertexes – through which shines the diffuse lightning of the room – makes them even more integrated to each other as well as to the space activated by the body of those who wish to walk through it every moment. They are displayed on the floor in irregular form and moreover are big enough to block the empiric formation of one only path, making the visitors to loose their sense of precise location once or twice and encouraging



**CONES**, 2002  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola (REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE)  
3 m de prof. x 2,70 m  
diâmetro cada peça  
(DIAMETER EACH PIECE)  
XXV Bienal  
Internacional  
de São Paulo-SP

O fato de os cones terem seus vértices vazados – por onde sangra a luz difusa que os ilumina – os torna ainda mais integrados uns aos outros e ao espaço ativado por corpos que os queiram percorrer a cada instante. Dispostos no chão de modo irregular, eles são suficientemente grandes, ademais, para bloquear a formação empírica de um caminho apenas, fazendo o visitante perder vez ou outra o sentido de localização precisa e induzindo-o a negociar um trajeto próprio por entre as superfícies convexas e côncavas que dão forma a essas peças. Embora não haja um número preciso de cones que assegure a operação cognitiva que a escultura propõe, ele é grande o bastante para que o visitante não o possa dimensionar sem que primeiro potencialize o trabalho com o seu próprio movimento.

Resultado da junção paciente e precisa de arruelas de madeira de diferentes diâmetros, esses cones se aproximam, por semelhança de procedimento construtivo, às esculturas tubulares e curvas que o artista produziu nos anos que antecederam a sua realização; também estabelecem, contudo, na maneira precisa que ativam espaço e tempo, a diferença que os faz ser não mais objetos escultóricos autônomos, mas agenciadores de uma obra que a todo momento se move e muda. Como estratégia de afastamento da retidão construtiva que o processo de unir as arruelas embute, Eduardo Frota fazia variar, nesse conjunto anterior de esculturas, a espessura dos discos de madeira que utiliza. Por meio desse procedimento, pôde torcer o que era reto, contrair o que parecia extenso e fazer dobras no que se julgava rijo: criou estruturas acurvadas e modulares que recortavam, de modos diversos, os espaços onde o artista as punha. Nessas peças, como nos cones de agora, os círculos vazados que delimitam, por adição, a superfície dura das esculturas instauravam também um espaço vazio que corria seu avesso e lhes subtraía solidez, tornando-as quase cascas somente. Situados por vezes além do alcance da vista, eram esses volumes nulos e curvos, contudo, que atraíam primeiro o olho e ativavam o interesse sobre as superfícies que os definiam.

Embora existisse, já nessas esculturas, um avizinhamiento entre a experiência alongada da obra e sua própria definição como objeto construído, não havia ainda nelas inscrita a necessidade intrínseca de estender o campo de sua percepção para lhes dar sentido. É somente em trabalho posterior que



them to negotiate their own route through the convex and concave surfaces which give form to these pieces. Although there isn't a precise number of cones that guarantees the cognitive operation that the sculpture suggests, it's big enough so that the visitors can't dimension it without first empowering the piece with their own movement.

These cones are a result of patiently and precisely putting together wooden washers with different diameters, a constructive procedure that makes them close to the tubular and curve sculptures that the artist produced in the years prior to its achievement. They also establish, however, in the precise way they activate space and time, the difference that makes them no longer be autonomous sculptural objects but agents of a piece that continuously moves and changes. As a strategy of taking distance from the constructive rigidity involved in the process of putting the washers together, Eduardo Frota would vary, in this former group of sculptures, the width of the wooden discs that are used. Through this procedure, he was able to bend what was straight, compress what seemed to be large and make folds on what was hard: curved and modular structures were thereby created, reshaping, in different manners, the spaces where the artist put them. In these pieces, as is the case with the cones now, the hollow circles that limit, through addition, the hard surface of the sculptures, also installed an empty space that occupied their inner side, thus diminishing their hardness and turning them into almost merely shells. Many times situated beyond eye reach, these null and curved volumes

were what first attracted the eye and activated the interest over the surfaces that defined them.

Although there already existed, in those sculptures, a closeness among the prolonged experience of the pieces and its own definition as constructed objects, there wasn't yet the intrinsic necessity, inscribed in them, of extending the field of its perception in order to give them meaning. It is only in subsequent works that Eduardo Frota definitely breaks the statute of ready objects detained by his sculptures and makes them pieces under permanent construction. Intervening in all human circulation area of the Torreão, in Porto Alegre (2000), he made the tubular forms of his sculptures stick precisely to the narrow path that united the outside of the building and the exhibition room three floors up, this way conditioning the existence of the piece to the bodily exploration of a space it demarcated itself and for a period so variable as the interest aroused in each visitor.

Inserted in a procedural tradition of sculpting, where the time and space fields which locate constructed objects are constantly enlarged, redone or redefined by the bodies that experience it, Eduardo Frota's recent pieces anchor their existence in the temporary occurrences of specific situations. Despite the hardness and scale of the pieces that integrate it, they are strangely intimate and ephemeral pieces, fostering the unmaking of a closed constructive field and activating the continuous transit between the rarefaction of matter and the power of the senses.



estudos [STUDIES],  
2002  
detalhe [DETAIL]  
compensado  
industrial  
reflorestado e cola  
[REFORESTED INDUSTRIAL  
PLYWOOD AND GLUE]  
30 cm de prof. x 27  
cm de diâmetro  
[DIAMETER]



Eduardo Frota quebra definitivamente o estatuto de objetos prontos detido por suas esculturas e as torna obra em construção permanente. Intervindo em toda a área de circulação humana do Torreão, em Porto Alegre (2000), fez com que as formas tubulares de suas esculturas aderissem, de modo preciso, ao caminho estreito que unia o exterior do prédio à sala de exposições três pisos acima; condicionou, desse modo, a existência do trabalho à exploração corporal de um espaço que ele mesmo demarcava e por um período tão variável quanto fosse o interesse que despertasse em cada visitante.

Inseridos em uma tradição processual de escultura, na qual os campos de espaço e de tempo que localizam objetos construídos são a todo tempo ampliados, refeitos ou redefinidos pelos corpos que os experienciam, os trabalhos maduros de Eduardo Frota ancoram sua existência na ocorrência passageira de situações específicas. A despeito da solidez e da escala das peças que os integram, são trabalhos estranhamente intimistas e efêmeros, promovendo o desmanche de um campo construtivo fechado e ativando o trânsito contínuo entre a rarefação da matéria e o poder dos sentidos.

P 66 - 67  
detalhe [DETAIL]  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
3 m de prof. x 2,70 m  
diâmetro cada peça  
[DIAMETER EACH PIECE]  
XXV Bienal  
Internacional  
de São Paulo-SP



AGNALDO FARIAS

# EDUARDO FROTA PRODUTOR DE ESPAÇOS

AGNALDO FARIAS é crítico de arte, curador e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP).

Logo após o oportuno convite para expor no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), resultado do justo reconhecimento que finalmente ele vem recebendo, Eduardo Frota, fiel ao seu lento e fatigante – dirão os outros – método de trabalho, começou com as viagens de Fortaleza, onde vive, para a sede paulista da instituição. Parte fixo – o galpão de trabalho situado em sua cidade –, parte móvel – o espaço para o qual ele desenvolverá sua obra –, nos últimos anos o ateliê de Eduardo Frota acontece parcialmente em espaços imprevistos e até mesmo durante as viagens até esses espaços. Assim, armado, como de hábito, de trena, máquina fotográfica e caderno para anotações, o artista deu início às visitas sistemáticas ao local reservado para a exposição, com a finalidade de perceber as idiosincrasias do belo exemplar *art nouveau* – ou eclético, como então se dizia –, de autoria do engenheiro arquiteto Hippolyto Gustavo Pujol, um dos poucos remanescentes da arquitetura que outrora ocupava o centro da capital paulistana, tomar suas medidas, estudar seus espaços intrincados, assim como compreender seus fluxos, as alterações provocadas pela iluminação natural e artificial; numa palavra, vivenciá-lo. Consciente de que a arquitetura ultrapassa sua representação, detalhe que com frequência inusual escapa mesmo aos arquitetos, que por falha de formação são no geral mais atentos ao projeto do objeto do que ao objeto mesmo, Frota inclui as viagens e as reiteradas visitas como parte decisiva do seu processo. Mas esse

## INTERVENÇÕES EXTENSIVAS I

[EXTENSIVE  
INTERVENTIONS II, 2000  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
Torreão  
Porto Alegre/RS

EDUARDO FROTA  
SPACES'S PRODUCER  
AGNALDO FARIAS

After the fortunate invitation to exhibit at the Banco do Brazil Cultural Center (CCBB), which was the result of the fair acknowledgement he has finally been receiving, Eduardo Frota who – others will say – is loyal to his slow and wearisome work method, began with the trips from Fortaleza, where he lives, to the institution's headquarters in São Paulo. The fixed part – the warehouse he uses for work, situated in his city – The mobile part – the space for which he will develop his piece -, in the last years, Eduardo Frota's studio partially takes place in unpredictable spaces and even during the trips to these spaces. Therefore, with a tape measure, a photographic camera and a scrapbook to jot down notes beside him, as usual, the artist started his systematic visits to the location booked for the exhibition, with the objective of noticing the idiosyncrasies of the nice *art nouveau* - or eclectic, as it used to be called, space - designed by the engineer and architect Hippolyto Gustavo Pujol, one of the few reminiscing of the architecture that used to occupy the center of São Paulo capital, measuring, studying its intricate spaces as well as understanding its flow, the changes caused by the natural and artificial lighting; in just one word; experiencing the space that was given to him for his exhibition. Conscious of the fact that architecture surpasses its representation, a detail that frequently escapes even the architects, which due to a gap in their training generally pay more attention to the project of the object than to the project itself, Frota includes the trips and the reiterated visits as a decisive part of his process. But this is a side note with the objective of illustrating how much the architects could learn from the artists. And the building's black and white project plans are clear: the pillars that interrupt the continuity of the space

as soon as one enters the floor of the room booked for the exhibition of his pieces; the narrow access way that leads to it, bordering with its iron flower parapet, like the walls of a ship, the circular emptiness that crosses from top to bottom of the building to the white and yellow glass mosaic roofing, which its delicate combination between the geometry and organic grounds lights the space during the day; and the exhibition room itself, in the shape of a "v", unique and imperative architectural solution, a challenge to be overcome with patience and precision of those who wish to exhibit there.



#### INTERVENÇÕES EXTENSIVAS I

[EXTENSIVE  
INTERVENTIONS II, 2000  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
Torreão  
Porto Alegre/RS

é um comentário lateral com a finalidade de ilustrar o quanto os arquitetos podiam aprender com os artistas. E está claro o despojamento esquemático em preto e branco das plantas do edifício: os pilares que interrompem a continuidade do espaço tão logo se ascende ao andar da sala reservada à exposição de suas obras; o estreito caminho de acesso que leva até ela, bordejando com seu guarda-corpo de flores forjadas em ferro, como a murada de um navio, o vazio circular que atravessa de cima abaixo o prédio até a cobertura do mosaico de vidro branco e amarelo, cuja delicada combinação entre a geometria e motivos orgânicos ilumina o ambiente durante o dia; e a sala expositiva propriamente dita, em forma de "v", solução arquitetônica singular e imperativa, um desafio a ser vencido com paciência e precisão por quem quiser expor ali.

Se hoje a arquitetura é um aspecto determinante na poética de Eduardo Frota, nem sempre foi assim. Até alguns poucos anos atrás, numa carreira iniciada na década de 1980, suas peças se encaixavam dentro daquilo que classicamente entendemos como escultura: volumes como que fechados em seu próprio mundo, passíveis de serem transportados daqui para acolá, indiferentes ao local que os abrigaria. Claro está que, de um modo ou de outro, o espectador sempre se via solicitado pelos cilindros estreitos de madeira que se quebravam em ângulos agudos, mudanças abruptas de orientação que dotavam de alta velocidade o corpo segmentado da peça até o ponto em que as extremidades se encontravam, formando um nó composto de linhas duras. Nosso olhar percorre essas linhas vertiginosas, escapando pelos vértices de bordas elípticas e resvalando pelo núcleo em que as pontas finalmente se encontram. Há também as esculturas cujos corpos cilíndricos são realizados a partir de uma enorme sucessão de anéis e que, ao contrário das interrupções bruscas de direção, e tomando partido do módulo circular de que são feitos, enrodilham-se ou se desatam em expansões vagarosas, como o corpo de um inseto anelídeo progredindo pelo chão ou pelo tronco de uma árvore. Em ambos os casos, as esculturas de Eduardo Frota atuam como armadilhas astuciosas, ou bem relampejam ao olhar fazendo com que vibre, ou enredam-no em seu deslocamento calmo.

Coerente com esse resultado, o espaço do ateliê do artista encaixava-se igualmente na moldura clássica: um grande

If today architecture is a decisive aspect in Eduardo Frota's poetics, it wasn't always this way. Until up to a few years ago, in a career initiated in the 80's, his pieces fit into what we classically understand as sculpture: volumes as if closed in their own world, subject to be transported from here to there, indifferent to the place which would house them. It is clear, one way or another, that the spectator was always solicited by the narrow wooden cylinders that were broken in sharp angles, abrupt changes of orientation that gave the piece's segmented body high speed until the point where the extremities met each other, forming a knot composed of hard lines. Our vision follows these vertiginous lines, escaping through the vertices of elliptic edges and falling through the nucleus where the tips finally meet. There are also the sculptures with cylindrical bodies that take place through a large succession of rings and that, contrary to the rough interruptions of direction, and taking the side of the circular modules that they are made of, they twist or untie themselves in slow expansions, like the body of an annelid insect progressing through the floor or a trunk of a tree. In both cases, Eduardo Frota's sculptures act as astute traps or flashing of light to the eye, making it vibrate or entangle in their calm movement.

Consistent with this result, the artist's studio space also fit equally into a classic frame: a large warehouse equipped with complete woodwork. A comfortable self-sufficient workshop with all the requisites to produce the wooden pieces. But it was then that, as a natural development of his work's process, already announced by his pieces, centered in the problematic of the space, the artist dislocated part of the thought that moves his practice, apart from part of this practice itself, out of the studio, in direction to the architecture of spaces to which he was invited to exhibit in. In this sense, his work changed the sculpture like orientation that, with a portable characteristic, made it possible for it to occupy almost any architectural space destined to house it, for

an orientation of site-specific nature, that is, pieces which the formal solution is defined through the specificities of the spaces where they are installed.

The incorporation of the architecture occurred at the same time as the inflection in the order of the objects made by Eduardo Frota, the change of the quality translated into the axis change of the speculations of the order of the scale of the objects, which slowly, as they imposed into the architecture of the spaces, started to impose more to the than in the eyes of the spectators. In order to obtain this effect, and coherent with its poetics, it's important to point out the material as well as the way it is made use of.

In relation to the first, consider that, although he was still using wood, Eduardo Frota changed from solid wood, which has a refined treatment, the exact shapes and the polishing as if conserving something about the tree's dignity from where it was extracted, for the sheet of plywood sheet, second line material, composed of wood paring, wood dust (sawdust) and glue, the stertor of a raw matter. With its purple red color, the plywood sheet occupies the essential function inside the architectural construction's cycle, starting with the sidings which close the construction works and, still in this circuit, through the shapes that wrap the iron rebars and are later filled with cement paste. Some modern architects, particularly the ones connected to the Paulista School, like to keep the concrete gables rough, leaving the marks of these shapes, remains of the process. But, besides the objective of wrapping shapes and delimiting the constructions, preventing the entrance of strangers the plywood sheet, due to its low cost, resistance and versatility, plays the most important role in the informal architecture of the favelas, it is responsible for the shacks and all the fragile, dangerous and rough constructions that are left in a city with significant urban occupation. Slowly, with the sun and the rain the sheets start to loose their strong reddish colors to become more pink-like. The artist, choosing the

#### **INTERVENÇÕES EXTENSIVAS I**

[EXTENSIVE  
INTERVENTIONS I], 2000  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
Torreão  
Porto Alegre/RS



galpão equipado com uma marcenaria completa. Uma oficina confortável, autossuficiente, dotada de todos os requisitos para o fabrico das obras de madeira. Mas foi então que, como um desdobramento natural do processo de seu trabalho, já anunciado por suas obras, centradas na problematização do espaço, o artista deslocou parte do raciocínio que move sua prática, além de parte dessa prática mesmo, para fora do ateliê, em direção à arquitetura dos espaços para os quais era convidado a expor. Nesse sentido, seu trabalho trocou a orientação escultórica que, dotada de um caráter portátil, tornava-o apto a ocupar praticamente qualquer ambiente arquitetônico destinado a abrigá-lo, por uma orientação de natureza *site-specific*, isto é, trabalhos cuja solução formal se define a partir das especificidades dos espaços em que são instalados.

A incorporação da arquitetura coincidiu com a inflexão na ordem de objetos realizados por Eduardo Frota, a mudança de qualidade traduzida na mudança do eixo das especulações da ordem da escala dos objetos que, paulatinamente, ao se imporem à arquitetura dos espaços, foram se impondo mais ao corpo do que aos olhos dos espectadores. Para a obtenção desse efeito, e em coerência com sua poética, deve-se destacar tanto o material como o modo de empregá-lo.

plywood sheet, creating a dialogue with the architecture, worked with a material that is completely related to it, an option that led to the sensible transformation of his studio, which from sophisticated woodwork started to make use of heavy machinery.

Thus, although the geometric solutions – cylinders, cones, circles, rings - , despite being activated by organic principles, continue to give the tone to the formal solutions that are found, they now possess a fundamental rudeness, as if the materialization of the idea involved its fall in a dense and rough world.

The use of pure geometrical shapes still deserves a complementary comment, in reference to, as it has been anticipated, the way the artist processes the material with the objective of obtaining his pieces. The endless collection of rings and plywood sheets, the option for a constructive thought based on the notion of series and repetition, undoubtedly more used to the Euclidean thought, field to which belongs to the family of volumes that the artist works with, would lead to the immediate conclusion that the artist makes use of a more industrial and anonymous mechanic process, of minimalist lineage, that is, without the presence of his own hand, without remains of artisanship. The economy of means, which includes the economy of gestures, would set aside any subjective trace from his piece, a prerequisite for his poetics to be part of Contemporaneity, where there is no act or intent of eloquence. But, for Frota, things don't completely come about in this manner. According to his poetics, the incessant repetition, for still keeping remains of the hand that directs the monotonous and efficient work of the machine, it is the motor of the dismantlement, the reason for which the geometry may be attacked and develops itself through unpredictable paths, becoming a live body and with mysterious behavior.

Three experiences marked the shift in the artist's trajectory in a course directed to the extent of these observations: the first took place in 2000, at Torreão, institution

located in Porto Alegre; the other two in 2002, at the São Paulo International Biennial and at the Joaquim Nabuco Foundation, in Recife.

The Torreão building, a name, which only describes its architectural connection, consists of an exhibition center without formal relations with public or private company, administrated by the generous initiative of the two artists, Elida Tessler and Jailton Moreira, has been operating for over ten years based on the invitations made to artists from all over Brazil and abroad and which was the motto for an intervention of site-specific genre, Eduardo Frota's first. Three years have passed since the invitation to the opening of the exhibition. Two and a half for the artist to have gathered the means for his peace to come to life, six months of arduous work, finalizing it in the long trip of the two tons of material and the 23 days of set up. Lets talk about the piece: the compound formed by the entrance door of the Torreão, prolonged in the three and a half stories of a narrow staircase that leads to the top superior floor, was intelligently understood by the artist as something unique, a rising corridor composed by a sequence of segments of inverted orientation; almost the negative space, that is, the hollow, of one of his sculptures made in cutting vertexes. Forty something meters of hollow cylinder built by the succession of cut rings of plywood sheets. Using part of the entrance door, the piece, or better yet, its hollow extremity, its mouth, started in its threshold, it offered itself to the people passing by without warning, who were quickly curious and got close in order to see the cylindrical body, striated that would windingly rise the stairway up, step by step, taking over the passageway, to the point of obtaining the preponderancy of the width of the stairway more and more, shortening the movement of the people passing by, making their bodies progress sideways, in front of it, caressing it with a look until reaching the top, until flowing in the vacant four-sided space, the last floor, crossing it diagonally to reach the wall, going up on it and coming to fit with

Em relação ao primeiro, considere-se que, muito embora continuasse se valendo de madeira, Eduardo Frota trocou a madeira maciça, cujo tratamento apurado, as formas exatas e o polimento como que conservavam algo da dignidade da árvore de onde havia sido extraída, pelas chapas de compensado, material de segunda linha, composto de aparas e pó de madeira e cola, o estertor de uma matéria nobre. Com sua cor vermelha arroxeadada, a chapa de compensado cumpre função essencial dentro do ciclo da construção arquitetônica, a começar pelos tapumes que vedam os canteiros de obras e, prosseguindo ainda dentro desse circuito, pelas formas que embalam os vergalhões de ferro e que posteriormente são preenchidas com concreto pastoso. Alguns arquitetos modernos, particularmente os ligados à Escola Paulista, gostam de manter cruas as empenas de concreto, deixando as marcas dessas formas, rastros do processo. Mas, além da finalidade de embalar formas e demarcar os canteiros, impedindo a entrada de estranhos, a chapa de compensado, pelo seu baixo custo, resistência e versatilidade, é que protagoniza a arquitetura informal das favelas, a responsável direta pelos barracos e tudo quanto é construção periclitante, tosca e frágil, que se acotovela nos interstícios deixados na cidade pela lógica especulativa de ocupação urbana. Ao sabor do sol e da chuva, aos poucos as placas vão perdendo o viço de sua cor vermelha para se desfazerem em versões esmaecidas cor-de-rosa. Optando pelas chapas de compensado, o artista, ao dialogar com a arquitetura, o fez pela via de um material integralmente relacionado com ela, uma opção da qual decorreu a sensível transformação de seu ateliê, que, de marcenaria sofisticada, passou a fazer uso de maquinário pesado.

Assim, embora as soluções geométricas – cilindros, cones, círculos, anéis –, mesmo que ativadas por princípios orgânicos, continuem a dar a tônica das soluções formais encontradas, elas possuem agora uma rudeza fundamental, como se a materialização da ideia envolvesse sua queda num mundo denso e áspero.

O uso de formas geométricas puras merece ainda um comentário complementar, referente, conforme já foi antecipado, à maneira como o artista processa o material com a finalidade de obter suas obras. As infindáveis coleções de anéis e de chapas de compensados, a opção por um raciocínio construti-

precision on the opening of the window. The open mouth on the ground floor ended as open mouth on the top of the third floor of a building, directly open to the landscape. The cylinder converted into tube, element of connection, periscope, air passage, between land and sky.

The texture obtained by the rings of raw plywood, glued one to another in straight lines or in whimsical scrolls, generated by the association of wings of variable width, acquired a very different solution in the project presented at the São Paulo Biennial. In this case in particular, the specificity of the exhibition, its grandeur aligned with the grandeur of the pavilion projected by Niemeyer – 5 meters of ceiling height -, was the element of a second site specific piece, not yet in the purest sense of the term, that is possible to work in another space. (Today it is divided between the Oscar Niemeyer Museum, of Curitiba and the School of Engineering of São Carlos of the University of São Paulo, where coincidentally two of his brothers studied.)

During ten months the artist presented a group of sixteen cones of monumental dimensions (2,60 meters of diameter and 3 in depth) on the third floor of the building and they were distributed along the wide passageway between the rooms of his Brazilian colleagues and the parapet of wavy design projected by Niemeyer. The concentric rings progressed forward and backwards, from the huge mouth of each cone to the small circular emptiness where they ended. Seen from afar, the monumental cones, small close to the 5 meters of ceiling height of the pavilion, behaved as pieces of a game, spread through the space. When coming close to the area they occupied, the visitor described a corporal choreography: in front of each one of them, feeling minuscule with the suspended view and the trunk bent back; later leaned into the cone, observing it slowly, evaluating the reverberation of the concentric circles, eventually entering it and even experimenting the amplified effect

of its whispering and screamed voice. Seeing it from the outside, the vision quickly led you down, accompanying the sudden movement with which it went from top down, while your hand controlled the impulse of pushing the piece making it rotate around its axis.

The remains of the plywood sheets used for the making of the cones of the Biennial served as raw matter for the artist for his extraordinary intervention in the Joaquim Nabuco Foundation (Fundaj) space, not so small, serving as well to underline the amount of time, material and work used on that project as well as in others. Besides that, this intervention proves the artist's improvisation skills, his ability in using the resources, no matter how poor they are, putting them at the service of his ideas. The intervention in the two Fundaj rooms, which took place



#### INTERVENÇÕES EXTENSIVAS I

[EXTENSIVE  
INTERVENTIONS II, 2000  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
Torreão  
Porto Alegre/RS

vo pautado na noção de série e de repetição, indubitavelmente mais afeito ao pensamento euclidiano, campo ao qual pertence a família de volumes com que o artista trabalha, levariam à conclusão imediata de que o artista faz uso de um processo mecânico, mais industrial e anônimo, um processo de linha-gem minimalista, isto é, sem a presença de sua própria mão, sem vestígios de artesanidade. A economia de meios, o que inclui a economia de gestos, afastaria de sua obra qualquer traço subjetivo, pré-requisito para que a sua poética se inscrevesse na contemporaneidade, em que não afeta nem pretende nenhuma eloquência. Mas, para Frota, as coisas não se dão completamente dessa maneira. Segundo sua poética, a repetição incessante, por guardar um vestígio ainda que sutil da mão que orienta o trabalho monótono e eficiente da máquina, é o motor do desmantelo, é a razão pela qual a geometria pode ser atacada e se desenvolver por vias imprevisíveis, tornar-se um corpo vivo e de comportamento misterioso.

Três foram as experiências que acusaram a mudança na trajetória do artista rumo ao âmbito dessas observações: a primeira delas realizada em 2000, no Torreão, instituição situada em Porto Alegre; as outras duas em 2002, na Bienal Internacional de São Paulo e na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife.

O prédio do Torreão, nome que por si só descreve seu parentesco arquitetônico, consiste num centro de exposições sem vínculos formais com empresa, pública ou privada, administrado pela iniciativa generosa de dois artistas, Elida Tessler e Jailton Moreira, há mais de dez anos operando na base de convites feitos a artistas de todo o Brasil e do exterior, e que foi o mote para uma intervenção de gênero *site-specific*, a primeira de Eduardo Frota. Passaram-se três anos desde o convite até a abertura da exposição. Dois e meio para que o artista obtivesse os meios de realização da obra, seis meses de trabalho árduo, finalizado na longa viagem das duas toneladas de material e nos 23 dias de montagem. Vamos ao trabalho: o conjunto formado pela porta de entrada do Torreão, prolongada pelos três lances e meio de uma escadaria estreita que leva ao último piso superior, foi inteligentemente compreendido pelo artista como algo único, uma sorte de corredor ascensional, composto por uma sequência de segmentos de orientação invertida; a bem dizer, quase que o espaço negativo, isto é, o oco, de uma de suas esculturas feitas de vértices cortantes.



Quarenta e poucos metros de cilindro oco construído pela sucessão de anéis cortados de chapas de compensado. Tirando partido da porta de entrada, a obra, ou melhor, sua extremidade oca, sua boca, começava no seu limiar, oferecia-se de cara para os desavisados transeuntes que, aguçados pela curiosidade, aproximavam-se para espreitar o corpo cilíndrico, estriado, que sinuosamente ia se insinuando pela escada acima, passo a passo, degrau a degrau, tomando, intermitente, o espaço da passagem, até o ponto de obter a preponderância da largura cada vez mais constricta da escada, truncando o movimento do passante, obrigando seu corpo a progredir lateralmente, de frente para ele, acariciando-o com o olhar, até atingir o cimo, até desaguar-se no quadrilátero vago, o último andar, atravessá-lo diagonalmente para atingir a parede, subir por ela e terminar encaixando-se com precisão na abertura da janela. A boca aberta no rés do chão encerrava-se como boca aberta no alto do terceiro andar de um prédio, escancarada para a paisagem. O cilindro convertia-se em tubo, elemento de ligação, periscópio, passagem de ar, entre a terra e o céu.

A textura obtida pelos anéis de compensado crus, colados uns aos outros em linhas retas ou em volutas caprichosas, geradas pela associação de anéis de espessura variável, adquiriria uma solução bem diferente no projeto apresentado na Bienal de São Paulo. Nesse caso em particular, a especificidade da exposição, sua grandiosidade aliada à grandiosidade do pavilhão projetado por Niemeyer – 5 metros de pé-direito –, foi o elemento ensejador de uma segunda obra *site-specific* ainda não no sentido mais puro do termo, isto é, passível de funcionar em outro espaço. (Hoje ela se encontra dividida entre o Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba, e a Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, onde, por coincidência, dois de seus irmãos estudaram.)

Ao longo de dez meses, o artista realizou um conjunto de dezesseis cones de dimensões monumentais (2,60 metros de diâmetro por 3 de profundidade) no terceiro piso do prédio e arranjou-os ao longo da larga passagem existente entre salas dos seus colegas brasileiros e o guarda-corpo de desenho ondulante projetado por Niemeyer. Os anéis concêntricos progrediam em vaivém, da boca enorme de cada cone até o pequeno vazio circular em que eles se findavam. Vistos de longe, os cones monumentais como que apequenavam o pé-direito

#### INTERVENÇÕES EXTENSIVAS I

(EXTENSIVE  
INTERVENTIONS II, 2000  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
Torreão  
Porto Alegre/RS



during the period of six months counting from the opening of the São Paulo Biennial, in Mach 2002, which were separate from one another through two openings that existed in the extremities of the wall that divides them, demanded even more time for the trips dedicated to the study of the space than the one for the Biennial space. Once again the solutions took place in a hollow cylinder with a much larger diameter than the one in the Torreão (90 centimeters), with a full twisted line as about to produce a knot in itself, which invaded the second space through one of the entrances in order to, once it was in there,

describe a circle and go back through the other opening. The dimensions of the line, overlapping and running over themselves almost blocked the passageways, on the limit of hindering the architecture, denying its functionality. The piece's organic vocation, responsible for great part of the strangeness it provokes on people, was amplified in this case with the creation of notches all over the cylindrical body. This way, apart from the texture produced by the plywood sheet rings glued to one another without later treatment, the artist added an even more intriguing element, a detail which stimulated the visitor

### INTERVENÇÕES EXTENSIVAS III

[EXTENSIVE  
INTERVENTIONS III], 2002  
compensado  
industrial  
reflorestado e cola  
[REFORESTED INDUSTRIAL  
PLYWOOD AND GLUE]  
Galeria Vicente  
do Rego Monteiro -  
Fundação Joaquim  
Nabuco (FOUNDATION),  
Recife/PE

de 5 metros do pavilhão, comportavam-se como peças de um jogo qualquer, esparramadas pelo espaço. Aproximando-se, penetrando no território que eles ocupavam, o visitante descrevia uma coreografia corporal: diante de cada um deles, sentia-se minúsculo, com a vista suspensa e o tronco vergado para trás; posteriormente, inclinava-se para dentro do cone, espreitando-o com vagar, avaliando a reverberação dos círculos concêntricos, eventualmente entrando nele e até experimentando o efeito amplificado de sua voz sussurrada e gritada. Por fora, contornando-o, seu olhar descia rápido, acompanhando o movimento brusco com que ele se arremetia do alto para baixo, enquanto sua mão refreava o impulso de empurrar a peça, fazendo-a rodar em torno de seu eixo.

As sobras das chapas de compensado utilizadas para a confecção dos cones da Bienal serviram ao artista como matéria-prima para sua extraordinária intervenção no espaço da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), nem tão pequeno assim, servindo também para sublinhar a quantidade de tempo, material e trabalho despendido naquele como em outros projetos. Ademais, essa intervenção evidencia a capacidade de improvisação do artista, sua habilidade em se valer dos recursos, por parcos que sejam, colocando-os a serviço de suas ideias. Realizada durante o período de seis meses a contar da abertura da Bienal de São Paulo, em março de 2002, a intervenção nas duas salas da Fundaj, separadas uma da outra por duas aberturas existentes nas extremidades da parede que as divide, demandou mais tempo ainda para as viagens de estudo do espaço do que havia exigido o espaço da Bienal. A solução incorreu novamente num cilindro oco de diâmetro bem maior que o do Torreão (90 centímetros), à maneira de uma linha cheia e enrodilhada como prestes a produzir um nó em si mesma, que invadia o segundo ambiente por uma das entradas para, uma vez lá dentro, descrever um círculo e voltar pela outra abertura. Sobrepondo-se, correndo por cima de si mesma, as dimensões da linha faziam-na quase bloquear as passagens, no limite de obstaculizar a arquitetura, negar sua funcionalidade. A vocação orgânica do trabalho, responsável por grande parte da estranheza que ele provoca no público, foi ampliada neste caso com criação de ranhuras por todo o corpo do cilindro. Assim, afora a textura produzida pelos anéis de chapa de compensado colados uns aos outros sem trata-



mento posterior, o artista adicionava um elemento ainda mais intrigante, um detalhe que estimulava o visitante a descer a pele do trabalho para espreitar seu interior.

A porosidade do espaço é um dos aspectos recorrentes na obra de Eduardo Frota. A interioridade de suas peças, seja ela linear, seja sob a forma da concavidade como a proposta pelo conjunto de cones, rompe com a dualidade esquemática a que reduzimos os corpos no ambiente, meros corpos opacos, densos, que interrompem a continuidade transparente do espaço ambiental, arquitetônico ou natural. Homologamente, destaca-se o modo como algumas de suas peças serpenteiam pelo espaço, escorrem através dele, rompem a placidez que inadvertidamente conferimos a essa dimensão. Do mesmo modo como a Física cuidou de desafiar o tempo, chamando nossa atenção para o fato de que a linearidade e o seu caráter abstrato correspondem apenas a uma noção dele, o espaço em Eduardo Frota vai além daquilo que é definido pelas paredes determinadas pela arquitetura. As peças de Frota destrambelham um espaço determinado, demonstram sua permeabilidade constitutiva, ensinam-nos que qualquer corpo instalado dentro dele, na medida em que também seja dotado de certa interioridade, age como um ralo capaz de agarrar nossa atenção e fazê-la escoar para dentro dele. Ensinam-nos mais ainda: que qualquer coisa pode alterar o lugar onde está, que, em última análise, todas as coisas são produtoras de espaço. Suspeito que foi movido por essa compreensão, levada adiante pela estratégia de fazer com que o objeto enfrente o objeto arquitetônico que lhe serve de envoltório, que o artista transferiu parte de seu ateliê para dentro dos espaços para os quais é convidado a expor.

Como já foi dito no início deste ensaio, a presente exposição nasceu de um acurado estudo das peculiaridades espaciais do prédio do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo. O resultado faz-se sentir logo na saída do elevador que serve ao andar da sala reservada à exposição. Já no pequeno saguão, o visitante é tomado de assalto pelo intrincado movimento de uma longa linha tubular de madeira de 35 centímetros de diâmetro, um corpo elástico integralmente perfurado que, tendo vazado pela parede à esquerda de quem entra, segue pelo chão. Ela passa por entre as colunas de seção quadrada, indecisa quanto à direção, respirando e ziguezagueando morosamente, como que indiferente ao trânsito das

P 84 / 86 - 87

**INTERVENÇÕES  
EXTENSIVAS V**

[EXTENSIVE  
INTERVENTIONS VI, 2003  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
CCBB São Paulo



to go down the skin of the piece in order to take a look at its interior.

The porosity of the space is one of the recurring aspects in Eduardo Frota's work. The inside of his pieces, linear or with concavity form as is the case with the cones, breaks with the schematic duality to which we reduce the bodies in the space, mere hollow bodies, dense, which interrupt the transparent continuity of the environmental, architectonic or natural space. Homogonously, what calls attention is the way in which some of the pieces drift and run through space break with the placidness in which we inadvertently give this dimension. In the same way Physics has taken care of challenging time, calling our attention to the fact that linearity and its abstract character correspond solely to one of its notions,

the space in Eduardo Frota goes beyond what is defined by the walls determined by architecture. Frota's pieces break off a determined space, demonstrating their constitutive permeability, teaching us that any body installed inside it, when it also carries certain interiority, acts like a strainer, capable of holding our attention and making it drain inside it. They teach us more: that anything can change the place where it is located, and we can come to say that all things produce space. It was with this understanding, taken beyond the strategy of making the object confront the architectural object, which serves as a wrapping, that the artist transferred part of his studio to inside the spaces he was invited to exhibit in.

As it has been said in the beginning of this essay, the current exhibition came from

#### **INTERVENÇÕES EXTENSIVAS V**

[EXTENSIVE  
INTERVENTIONS VI, 2003  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
CCBB São Paulo

pessoas, até então facultado pelo servilismo da arquitetura, não se incomodando com o fato de nos obrigar a desvios, aos nossos cuidados com os tropeços, até que, sem que saiba por que, ela retorna ao ambiente de onde vazou para dele entrar e sair mais uma vez. A entrada na sala expositiva com o formato de um "v" aberto acontece pelo vértice. Olhando para a esquerda, teremos então acesso ao resto da obra que havíamos encontrado parcialmente do lado de fora. Ali o corpo se estira, se ondula, se enovela e se emaranha livremente. Saltamos por suas partes, avançamos ao interior da área que ele ocupa desigualmente para avaliar suas contorções, espreitar pelos seus furos, avaliando o efeito da luz sob seu interior.

Do lado da sala, passando pelo painel escuro que fica logo diante da porta, um painel de chapas quadradas de madeira, cada uma delas trazendo estampada a "imagem escultural" de um buraco circular, chega-se a um enorme cilindro



an accurate study of the spatial peculiarities of the Banco do Brasil Cultural Center building in São Paulo. The result makes one feel right at the exit of the elevator, which leads the exhibition room floor. Already in the small lobby, the visitor is taken by the intricate movement of a long wooden tubular line of 35 centimeters of diameter, an elastic body fully perforated, which having leaked through the wall on the left of those who come in, continues through the floor. It passes through the columns of the square section, indecisive regarding the direction, breathing and wriggling morosely as if indifferent to the transit of people, until then made easy by the architecture, without bothering with changes in the passing, the stumbling until, without knowing why it goes back to the space where it leaked to go in and out of it once again. The entrance in the exhibition room, in the shape of an open "v" happens through the vertex. Looking left, we have access to the rest of the piece, which we had partially found outside. There, the body stretches itself and become wavy, it intertwines freely. We jump through its parts, further in the inside of the area it occupies irregularly in order to evaluate its contortions, peeking in its holes, analyzing the effect of the light in its interior.

Next to the room, passing through the dark panel located in front of the door, a panel of square plywood sheets, each bringing a printed "sculptural image" of a circular hole, you reach a large cylinder, which, similar to an earring, connects and holds heavily from a lozenge-like section column. Afterwards, we are irresistibly attracted by the last piece, the conic mouths of a long, also cylindrical body, which stretches in capricious contortions. Made in black burnt wood, the object seems to suck the environmental space and the spectator himself who peeks at its shady and mysterious interior. Thanks to Eduardo Frola's interventions, the clarity of the room is shaken, the space produced by the architecture, filled with uncommon shapes, that glue to it to open its pores and fractures, indicating that despite our instinct of stepping on the firmest floor and our desire to hold onto firm walls, the mystery persists and things remain impenetrable.

#### **INTERVENÇÕES EXTENSIVAS V**

[EXTENSIVE  
INTERVENTIONS VI, 2003  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
CCBB São Paulo





que, semelhante a um brinco, atraca-se e pende preguiçosa e pesadamente de uma coluna de seção losangular. Em seguida, somos irresistivelmente atraídos pelo último trabalho, pelas bocas cônicas de um longo corpo também cilíndrico que se estende em contorções caprichosas. Realizado em madeira queimada, preta, o objeto parece sugar o espaço ambiental e o próprio espectador que espreita seu interior sombrio e misterioso. Graças às intervenções de Eduardo Frota, a claridade do ambiente vê-se abalada, o espaço produzido pela arquitetura, povoado por formas insólitas, intransparentes, que se coleiam a ela para lhe abrir poros e fraturas, indicando-nos que, apesar do nosso instinto em palmilhar um chão mais firme e nossa vontade de nos apoiar em paredes estáveis, o mistério persiste e as coisas se mantêm inescrutáveis.

**INTERVENÇÕES  
EXTENSIVAS V**

[EXTENSIVE  
INTERVENTIONS VI], 2003  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
CCBB São Paulo



PAULO HERKENHOFF

# INTERVENÇÕES EXTENSIVAS X MVRD - VILA VELHA/ES

PAULO HERKENHOFF  
é crítico de arte e  
diretor cultural do  
Museu de Arte  
do Rio (MAR).

Um terremoto parece ter assolado a região de Vila Velha. O Museu Vale<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Essa visão das bobinas no porto pode impactar o escultor.<sup>3</sup> “Quando visitei o museu”, escreveu ainda, “vi aqueles enormes carretéis como objetos urbanos (e isso me interessa no Brasil hoje; apesar de sua deslegante 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.”<sup>4</sup> 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

## INTERVENÇÕES EXTENSIVAS X

[EXTENSIVE

INTERVENTIONS XI, 2005  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
Museu da Vale do  
Rio Doce [MUSEUM],  
Vila Velha - ES

An earthquake or some other disaster seems to have struck Vila Velha and the Museu Vale<sup>1</sup>, if the jumble of reels is anything to go by. Eduardo Frota's Extensive intervention is responsible for this apparent catastrophe.

Eduardo Frota's *X MVRD VILA VELHA ESPÍRITO SANTO EXTENSIVE INTERVENTIONS* have never left the Grande Vitória area. "I was inspired by the reels at Vitória port", he said<sup>2</sup>. The sight of the cable reels at the port can have a powerful impact on a sculptor<sup>3</sup>. He puts it as follows. "When I visited the museum, I saw those huge reels as urban objects. This is something that interests me in today's Brazil: despite their graceless poverty, the urban fabric of cities is something I'm very curious about, in all regions of Brazil, the way it piles up on top of everything, at an ever accelerating pace. Knowing how important the port is for the city, I also thought the piece could include an urban representation in area neighboring the museum."<sup>4</sup> In so far as it responds to the specificity of the place, this Extensive Intervention is typical of Eduardo Frota's work as a whole, with its density of concepts and meanings.

"Parla!" Awed by the perfection of the form he created, Michelangelo commanded his marble Moses to speak. If it spoke, the sculpture would tell of the artist's perfect representation of the human body. Having drawn pipe, Magritte, another virtuoso of form, counter-argues: "This is not a pipe" ("Ceci n'est pas une pipe"). We have inherited the conflict between the two. With the reels placed in the city of Vitória, which can be seen from as far away as Vila Velha, it was the scale of the stones that attracted Eduardo Frota's attention. The extreme object-like appearance of these reels, neither affirms nor denies anything, but turns them into transparent bodies: "Act!"

The reels are drive mechanisms and are here in Eduardo Frota's work to do the work of intervention. For the sake of transparency, the sculptor's project would seem to claim for them the status of non-reels<sup>5</sup>. If they were representation, they would almost be reels. An object is its body, its circumstances, its material condition, the meanings projected in it through readings and the way it is embedded in the social context, its productive functionality or perversion.

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 desses 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.<sup>5</sup> 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 descarilamento. 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".<sup>6</sup> 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

Scattered about the floor, these non-reels act as devices for broadening perception and time. One might imagine that they had accidentally fallen together, after a derailment. *X Extensive intervention* mischaracterizes the canonical concept of installation, which is subject to problems relating to recovering the power of the experience. In Vila Velha, the panic produced by the order comes from the disorder, rather than the excess or the quantitative overflow.

The use of the term "non-reel" to designate Eduardo Frota's sculptures refers to Ferreira Gullar's "Theory of the non-object". The latter says that, the non-object "is not an anti-object, but a special object where it is intended to carry out the synthesis of sensorial and mental experiences: a body transparent to phenomenological knowledge, fully lending itself to perception, leaving no trace. Pure appearance"<sup>6</sup>. This is the condition of these non-reels in *X MVRD Vila Velha Espírito Santo Extensive interventions*.

With *Extensive interventions*, Eduardo Frota imbues the objects with a capacity to provoke crises. He creates an aesthetic standard and a system proper to the object itself in *Extensive interventions*. The phenomenology of the reel involves understanding the space inside the space. The reel is a space that is pregnant with another space and time (the length of line). The reel mechanism has a spatiotemporal dimension that extends far beyond itself.

In an *Extensive intervention*, a productive conflict is always generated between the sculptural objects and the architectural space. It is through this conflict that the reel changes into the non-reel, while engendering another experience, uniting physical movement (around passages, limits and boundaries), perception and the flow of meaning. The construction of the object, the codes of

materiality and the material solutions, the scale, the situation in space and the object's status as perception-device are all stages in the intervention, in the decisive confrontation of the viewer within the experience. None of this is detached from the socio-cultural space.<sup>7</sup>

*Extensive interventions* began in 2000, at the Torreão in Porto Alegre. Frota established a network to ensure the expansion of the territorial basis of the art system in Brazil, beyond the one-time Rio-São Paulo axis, which has now been reduced an exclusive São Paulo hegemony. He produced *Extensive interventions* in Fortaleza (2001), at the São Paulo Biennale and in Recife (2002), Brasília, Rio de Janeiro, at the CCBB in São Paulo (2003), and at the Casa da Ribeira in Natal (2004). For the *Extensive intervention* at the São Paulo Biennale (2002), he arranged large cones from one end to the other of a transit corridor. He remarks that the piece "contained a repeated individualism along with the collective anonymity of the simultaneous experience and distracted attention a little from Niemeyer's emblematic architecture."<sup>8</sup> On the stairs at the São Paulo CCBB, the "line" defies the tradition of horizontality. The piece is worked around the architectural problems of the building, "fitting" into the building's grid, he adds. At the Biennale, people practically entered the cones, they appeared to be absorbed by them and, inside them, they found an echo. The relation between inside and out, concave and convex is a shell. In the Biennale process, Eduardo Frota's *Extensive Intervention*, Carmela Gross' *The Hotel* or Waltercio Calda's installation *Velocity* (A velocidade) (addressing the speed with which the eye moves around the exhibition) fall into the international tradition of "institutional critique" of the exhibition space, which historically

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 espectador no interior da experiência proposta. Nada disso se desprende do espaço sociocultural.<sup>7</sup>

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), na Bienal de São Paulo e no Recife (2002), em Brasília, no Rio de Janeiro e no CCBB de São Paulo (2003), e na Casa da Ribeira em Natal (2004). Na *Intervenção extensiva* da Bienal de São Paulo (2002), espalhou os grandes cones de uma ponta à outra 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."<sup>8</sup> 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 dentro e 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 Nauman a Vito Acconci.

includes figures ranging from Bruce Nauman to Vito Acconci.

Frota feels a need to include and explain the differences, including the socio-cultural space of the studio. The *Extensive interventions* are transported and expanded geographically. They investigate spaces, settle into and blend with the place they visit. The Museu Vale is an exhibition space everywhere surrounded by reels. There are reels in the Vitória harbor, on the other side of the canal or in the museum entrance, where has Pirelle installed other industrial reels. They are references in transit. The

materiality of Frota's work is converted into an investigating body to expand and confer porosity on the art circuit in Brazil.<sup>9</sup> These X MVRD Vila Velha Espírito Santo Extensive Interventions thus provide an insight into the complexity that an *Extensive intervention* by Eduardo Frota can achieve in terms of the conceptualization of specific relations between art history and local context—here Vila Velha and Grande Vitória. This *Extensive intervention* involves the history of the “museum” space in relation to the economy of the region and its urban fabric.



P 100, 102 - 103, 110 - 111, 116, 122 - 123, 126, 132 - 133

#### INTERVENÇÕES EXTENSIVAS X

[EXTENSIVE INTERVENTIONS XI, 2005 compensado industrial reflorestado e cola [REFORESTED INDUSTRIAL PLYWOOD AND GLUE] dimensões variadas [MULTIPLE DIMENSIONS] vista da exposição [EXHIBITION VIEW] Museu da Vale do Rio Doce [MUSEUM], Vila Velha - ES

Para Frota, é necessário incluir e expor as diferenças, inclusive a sociocultural do ateliê. As *Intervenções extensivas* transportam-se e expandem-se geograficamente. Investigam espaços, instalam-se e fundem-se ao lugar aonde vão. O Museu Vale 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 o alargamento e a porosidade do circuito de artes no Brasil.<sup>9</sup> Neste 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 LINHA 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 à cãnetã. 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.<sup>10</sup> O 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 da indústria petrolífera (há quem ainda os pense a partir da indústria têxtil ou da



Frota does not produce any preliminary drawings of his non-reels. He writes notes, places a wood veneer on a table and draws, writes and cuts. Frota packs his sculpture with the lessons regarding point, line and plane that Kandinsky taught at the Bauhaus. For the Vila Velha project, he used photos of space, on which he placed the reels with a pen. He does not like using paper as a support. He prefers a hard plane which incorporates the sculpture as its target. Oswald Goeldi was fond of using end-grain wood blocks for his expressionist assault on the wood. Frota's sensitivity to the material tells him that wood becomes denser when it is frayed by cutting against the grain<sup>9</sup>. The cuts appear more prominent.

Eduardo Frota says of his work on his *Interventions* that he feels "as if I were always extending the line. I start, carve... when I think of the reel, I always think as if I were pulling the line". His non-reels unravel in the semantic field. They appear to be empty. The game persists in a relational form, in the significant "line". On a concrete level, the non-reels shift the point of reference from the sewing-box to the optical cables used by the oil industry (there are still some who think in terms of the textile industry or the traditional telephone system of the 20th century). They are rewinding reels of "umbilical" industrial cables connected to the oil industry and optical fibers.<sup>11</sup> Frota's second semantic operation is semiologically graphic. A reel always provides an unconscious image of spun thread. Paradoxically, even without thread, these reels are filled with lines. They are cutting lines. It is important to understand that the cut does not separate the reels' central cylinder.

The cut creates the circular blades which, together, make up the hollow cylinder at the heart of the reel. "An invisible line of construction passes

through all the objects. A cutting machine repeatedly punches out washer-shaped pieces from industrial wood and these are subsequently placed on top of each other to make up the body of the reel. The line of the reel is the cut, which is extended in a boundary 'between' the spaces, of the objects and of the architecture."<sup>12</sup> This cutting-line reminds one of Lygia Clark's work, in which the pictorial planes are fleshed out like a body. This explains how the artist can incorporate, in the name of the concept of the "organic line", the gap between two planes of wood (as in the series of paintings entitled *Modulated Surface* and *Planes on a Modulated Surface*), which invigorate the surface of the painting or, gouge deep furrows out of the wooden support in (*Units*). Clark's *Conarrelevos* (1959) are built up through physical superposition of a number of pictorial planes, because they are made of wood. Empirical observation of width of the plane suggests that there is a gap between the two planes, which are raised or stacked. In the 1960's, Lygia Clark's program explicitly referred to the dynamic relation between artist and Other. We are the protagonists: we carry great emptiness within us. We aim to confer meaning on this emptiness... The plane lost its magic and dissolved."<sup>13</sup> What is left is the symmetric geometry of subjectivization, the mutual action of the artist-viewer dyad.

Sometimes, Morandi's drawings use the line to point to the emptiness between the elements of the still life instead of delineating them. Organic lines, Frota's planes and the objects designed by Morandi are inhabited by an empty-line. In this Eduardo Frota *Intervention*, the aim of the sculpture is to define the emptiness. Installed in the museum, each object performs the adverbial function of an empty between space. "The cut is thus the

telefonia tradicional do século XX). São carretéis de rebobinagem de cabos industriais "umbilicais" ligados à indústria do petróleo e fibra ótica.<sup>11</sup> A 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."<sup>12</sup> 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 *Conarrelevos* (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."<sup>13</sup> 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

line that draws, separates, accumulates, structures and builds the objects in another space of existence”, says the sculptor<sup>14</sup>. It is the body of the mental thing.

#### VELOCITY (THE CARTOGRAPHY OF VILA VELHA'S EXTENSIVE INTERVENTION)

The installation involves an intervention in the architectural space of the museum and also explores its internal divisions. The panic induced by the objects derives equally from the dimensions, scale, the presence of the content and the relation to human beings. “Não será uma intervenção meramente retiniana, mas para ser vivenciada com o corpo através da passagem”, anteviu Eduardo Frota. The normative space is shorn of its function and, even though it is contemplative, loses its rationale. The rule is replaced by experienced flows of meaning. “It is not a straightforward visual intervention, but an experience that must be passed through bodily”, Eduardo Frota remarked.<sup>15</sup> The sculptor creates conditions for the lived body. This is the meaning of the classical French phenomenology experience, which sparked debate between Sartre and Merleau-Ponty and had repercussions in Rio de Janeiro.

The X MVRD Vila Velha Espírito Santo Extensive interventions create connections between the Museu Vale space and art history, revealing the relations between this piece and Brazilian art of the 1950's and 1960's by figures such as Lygia Clark, Iberê Camargo, Ione Saldanha and Cildo Meireles. In this work, Frota's references in this piece end up raising a number of issues relating to the study of art history. At the same time, the Interventions respond to the original functions of the Museu Vale buildings, in terms of the conditions of the physical space in its implementation in the port setting, as well as its functioning as a railway museum with a contemporary art program. The urban fabric is not only bounded by the navigation canal that separated the Vila Velha museum from the Vitória port, but by the presence of the industrial reels on both sides of this canal. Finally, in Grande Vitória, the reels can be read in a particular way. They testify to the recent economic development of the State of Espírito Santo and the new industrial activities occurring within it.

e constrói os objetos em um outro espaço de existência”, diz o escultor.<sup>14</sup> É o corpo da coisa mental.

#### VELOCIDADE (A CARTOGRAFIA DA INTERVENÇÃO EXTENSIVA DE 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.<sup>15</sup> 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* criam nexos entre o espaço do Museu Vale com a história da arte, permitindo perceber relações da obra com a arte brasileira dos anos 1950 e 1960, 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 Museu Vale, 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.

## ROOM 1

In allusion to its origin in the port, the space occupied by X MVRD Vila Velha Espírito Santo *Extensive Interventions* is anchored in a tilted table. This destabilizes the horizontal plane, still life or landscape as its basis. The idea of a still life is undermined by the fifty small non-reels scattered about the floor. To try to understand this chaos is also to respond to the question these reels raise as to their status.

Frota rejects the table as the standard for establishing the horizon. He does not accept any "Gold standard" in this world where the gaze is savage. The table ejects or rejects by way of gravity its status as a support for any still life that dares to take the form of a reel and refuses to abide by the laws of physics. Frota also steers clear of the moral significance of metaphysical time of some classic European still lifes or recent Brazilian ones. He thus eschews the pious lesson regarding the fleetingness of existence of a Dutch Vanitas. This art does not expand the field of metaphysics. Gravity precipitates the Euclidean space as part of an entropic process, is the condition of its logic and the immanence of its time.

## ROOM 2 AND 3

These are large reels, which devour the space. They seem to be desiring machines, attracting one another and coming together. As discharge and pulse, the rolling of the non-reel lies somewhere between stasis (a place of stillness) and latent movement. Frota wants to create a tension intrinsic to the object itself. Each non-reel retains its own autonomy as a machine, but the whole collection does not follow any logical arrangement that could be derived from a rational system of objects. Jean Baudrillard notes that freeing an object to function does not free the object itself.<sup>16</sup> On the contrary, the non-reels establish a circulating logic of desire. Once released into the system of objects, they can be defined as signs. Although some of the reel-bodies are arranged in desiring relations, the arranged-objects of the *Extensive intervention* space are present as relations. Intercourse, voracity, indifference – the machines activate the space in which people circulate through their "folds, holes, smells and echoes."<sup>17</sup> The artist aims to produce chaos.

According to Frota, a certain roll of the dice, in the tradition of Mallarmé, occurs in Vila Velha, but it is one that does not abolish chance.

Disorder coexists with an unexpected and imperceptible dispersion. Bringing together sheets of plywood produced by different suppliers, each one is a vestige of the forest. Fragments of many different species of tree, from different forests, are amalgamated. They suggest an imaginary passageway, now fragmented and dispersed; the evidence of origins scrambled. Eduardo Frota knows that disorder is the crisis of the sublime.

## 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 desejantes, eles parecem se atrair e se agrupam. Como recalque e pulsão, o rolar do não-carretel fica entre a situação estática (isto 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.<sup>16</sup> 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 desejantes, ocorre uma presença relacional dos objetos-dispositivos no espaço da *Intervenção extensiva*. Coito, voracidade, indife-



Small speakers are installed in the Temporary Exhibitions Room of the Museu Vale, in the old Pedro Nolasco Railway Station. These mutedly attest to “the vestiges of the labor and nothing more”, Eduardo Frota remarks.<sup>18</sup> This space at the Museu Vale, which is part of the museum complex, is dedicated to the technological and other activities of the Vale do Rio Doce company. In contrast to the two conflicting spaces in the warehouse, the Museum Room, which is occupied by sound alone, may be the most important transmitter of meaning in this Vila Velha piece. While the reel operates as a kind of devourer of space, the sound provides political reflection.

The conceptual program underlying some of Eduardo Frota’s *Extensive interventions* is close to Gullar’s “Theory of the non-object”. It offers the object up to the phenomenological experience of the senses in the manner of Maurice Merleau-Ponty, Susanne Langer, and Neoconcretism. The “Theory of the non-object”, argues that “we all know that no human experience is confined to any one of the five human senses, since human beings react to stimuli with the symbolism of a holistic bodily whole (Merleau Ponty); the senses determine one another.”<sup>19</sup> Generally speaking, neoconcretism, through its break with concrete art, avoided what Norbert Wiener calls the “telecracy” of motorization<sup>20</sup>. Frota’s vestiges and remnants shift the power field in the direction of the sensory, by enhancing the tactile character of the traces left in the sheets of wood, the smell of sawdust or the sounds generated by the production of his non-reels.

Starting out from a “neoconcretist” basis, Frota’s *Extensive interventions* involve a broad sensory spectrum, straddling subjective and collective experience.<sup>21</sup> But with only sound in the Museum Room, the main focus is on visual art and music. An extensive intervention is defined as a plastic

field sculpted by the experience of sounds. At this point, Eduardo Frota enters into dialogue with Hélio Oiticica (“What I do is music”), Cildo (The sound sculpture of the spiraling cosmic space in the *Mebs/Caraxia* or the plasticity of the sound of speed in the *Eureka/Blindhotland* installation) and in Paulo Vivacqua’s recent sound installations.

Eduardo Frota’s deep interest in the manufacture of objects raises issues regarding the transparency of the social processes involved in the creation of art and the role of exchange-value in the capitalist system. The Vila Velha *Extensive intervention* involves both labor and value. “I should make it clear, by the way, that I have no interest in scientifically detached sociological or anthropological issues,” Frota remarks. “I’m looking for another kind of logic, different modes of understanding that involve an ethics of artistic creation that fans out from the individual to the collective.”<sup>22</sup> This *Intervention* cannot, therefore, be reduced to Joseph Beuys’ concept of social structure but rather to the socially-committed Brazilian aesthetic.

Frota argues that his work is driven by a need; art creates bodily forms by way of repetition and obsessive-activity. He sees this process as the “production of production”. The studio and industrial processes are in themselves insufficient, but are needed to create an exhibition space, by way of machines, materials and assistant-workers.<sup>23</sup> The artist spent a month at the Museu Vale warehouse, working on a few final stages that had not been accomplished in Fortaleza.

Frota’s work goes against the grain of capitalism’s surplus value. The artist turns to the invisible and untouchable in an effort to understand that which is strategically obliterated in the process of the constitution of value in art, with the incorporation of the sounds of productive work, giving a voice of sorts to the role of labor.

rença – as máquinas ativam o espaço por onde circulam os passantes entre suas “dobras, seus furos, cheiros e ecos”.<sup>17</sup> O artista busca uma produção de caos. Para Frota, em Vila Velha ocorre 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. Tem-se 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 Vale, na antiga Estação Ferroviária Pedro Nolasco, são instaladas caixinhas de som que apresentam “esses resquícios do trabalho, baixinho, nada mais”, escreveu Eduardo Frota.<sup>18</sup> Este espaço do Museu Vale, 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 ideias 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’ (Merleau-Ponty), os sentidos se decifram uns aos outros”.<sup>19</sup> Em termos gerais de seu dissenso com o concretismo, o neoconcretismo escapou da “telecracia” da motorização que se preconizava a partir de Norbert Wiener.<sup>20</sup> É nos vestígios e resquícios que Frota desloca o campo motriz para o sensorial,

The Vila Velha *Extensive intervention* is an operation within the theory of value. The piece should be seen as drawing on the legacy of artists, such as Antonio Dias, Barrio and Cildo Meireles in the 1960's and 1970's, who critically addressed the material conditions of production, sometimes from an historical materialist perspective. Like these artists, Frota addresses the social conditions of production of value in the work of art. In Cildo Meireles's *Tree of money* (1969) the label states that the object is made of 100 one-cruzeiro bills and that it is worth 2,000 cruzeiros. The artistic element of the work pitilessly reveals its aggregate value. Eduardo Frota shifts the focus to the labor side of the work. The label on Meirele's piece is a political operation that exposes the way exchange value is determined by the art market. The sound in Frota's *Intervention* makes the piece topical. Addressing the economic concepts of "use value" and "exchange value", Cildo Meireles clarifies the operation of the art object's imaginary constitution as a sign – exchange value. It takes place during the circulation and appropriation stages of the artwork. By providing the sound of *homo faber*, Frota breaks the chain of silence, breaks the verbal void over the value of work. Cildo Meireles and Eduardo Frota point to the "gap between exchange and use value, or between symbolic and real value".<sup>24</sup>

Recordings of combinations of the sounds of all sorts of machines and tools, during the process in the studio, are played in the Museum Room, to accompany the already strong presence of work. The process is glued to the work of art. The sounds installed by Frota do not illustrate anything (as a task) nor trace any chronological time (as a journey) They simply testify to the work, absorbing the vestiges and traces of cuts, blows, motors, voices, pieces being dragged around, random noise, the "musical dust" of productive work, as the artist observes: "the progress of the construction, the proposed experience in these spaces is also an investigation of

cultural and social territory."<sup>25</sup> The space exposes the role played by the thickness of the work in the constitution of the piece.

Eduardo Frota knows that the piece must resist the fetishization of the *Extensive interventions* as merchandise. The meaning of Cildo Meirele's work concerns financial irrationalities and exposing contradictions. Eduardo Frota works with the issues of deed/work and meaning/value at the production stage, subsequently shifting the focus from production to perception. By dealing with the "exchange value" of the art object, the perverse economic hypothesis implied in the artistic act is laid bare.

The sound in the small room restores what is obliterated in the social field. The disappearance of the smallest trace of specific useful work, which originates the goods (as discussed by Marx in *Das Kapital*<sup>26</sup>) and which hides and obliterates, Frota juxtaposes the remains of the small gestures and facts of Marcel Duchamp's *infra mince*. Even in the slightest sounds there is a murmur of Marx and Duchamp.

In terms of energy, we could think of the orgasm (as Freud did the death drive) in relation to the second law of thermodynamics. Eduardo Frota believes there is a non-reversible transformation of energy in the making of the reels. This room seems then to deal with the limits and the passage of an energy considered degraded (such as heat), so that what is effectively wasted on sexual desire cannot be restored and found.<sup>27</sup>

através da valorização do caráter háptico das rebarbas dos planos cortados, e do 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.<sup>21</sup> Havendo apenas som na sala do Museu, o campo maior é o da arte e da música. A *Intervenção extensiva* define-se como campo plástico esculpido por sons da experiência. Neste momento, Eduardo Frota dialoga com certo Hélio Oiticica ("O que eu faço é música"), Cildo (a escultura sonora da espiral do espaço cósmico no disco *Mebis/Caraxia* e a plasticidade sonora da velocidade na instalação *Eureka/Blindhotland*) e contemporaneamente com as instalações sonoras de Paulo Vivacqua.

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 outra lógica, outros entendimentos através de uma ética da criação, através de um projeto artístico, do qual possa se expandir para o coletivo".<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Por um mês, o artista hospedou-se e trabalhou no galpão do Museu 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 1960 e 1970, 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 mil 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”.<sup>24</sup>

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.”<sup>25</sup> O 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

"I always think it is possible to do it and to do it with a good attitude, finding a possible field, building, inch by inch"<sup>28</sup>, says Eduardo Frota. His way of building the non-reels might be aligned with Linda Nochlin's study of the fragment as a metaphor of modernity. Nochlin concludes that, from the 18th century onwards, modernity could be represented by Henry Fussli's drawing, which shows the artist glumly surveying the monumental fragments of a classical sculpture of a human form (the artist brought low by the grandeur of the ancient ruins, 1778-1779). This would seem to be the irreversible loss of totality and lack<sup>29</sup> of completeness. Eduardo Frota's sculpture conveys the calculated fragmentation of these bodies, which were cones before or are now "non-reels"<sup>30</sup>. One and the other form a laminated body.

When he arrived in Rio, in 1978, Eduardo Frota saw an *Active Object* by Willys de Castro at the MAM, in the exhibition *O Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (The Brazilian Constructive Project in Art.)* "For me, it was a defining experience. Afterwards, I discovered Lygia Clark and Hélio Oiticica and I was very impressed by their work. Today, the artist who interests me most is Lygia Clark", Frota remarks. In Neoconcretism, the art of the 1950's, in the Neoconcrete Manifesto and in the "Theory of the non-object", as well as in its developments in the 1960's, the artwork becomes a device for articulating meaning and from then on a projection of meanings was established.

There is an architecture of stacks in Eduardo Frota's works that is redolent of Clark's *Contrarrelevos* (1959), which are formed by the physical overlapping of pictorial planes. The sheets of wood are stacked so as to produce an alternation between concealment and self-revelation. They have the thickness of a body. When seen frontally, the *Contrarrelevos* seem to lie along a single plane of projection. For Clark, the problem of the plane is not

confined to the limitations of the frontal pictorial surface. Made of wood, such a plane carries a symptom of volume. It should be understood that, in empirical neoconcretism, the embodiment of the pictorial plane derives from the physical thickness of the support. The sawing of the wooden planes to produce Frota's objects also recalls the first of the two actions (verbs) of Amílcar de Castro's sculpture program: cutting (and then folding to produce the appearance of three-dimensional sculptural space). Frota's objects also lie in the field of stacking architecture. We should also mention Tatlin and Rodchenko, the founders of an art in which the space of representation becomes the real space. In giving concrete form to the signs of the time and space subject to intervention, Eduardo Frota's sculpture references the work of Richard Deacon, Anish Kapoor and Richard Long.

In one *Extensive intervention*, cone or reel, the body, formed by overlapping planes is no monolith. Visitors to the São Paulo Biennale found themselves disoriented by the ambivalence of the concave/convex, unable to find a defining point, owing to the destabilizing effect of the rolling of the cones. In the *Extensive interventions* in general, the presence of the objects gives an idea of a factory, emptiness and speed. There is always an implication of speed in the functioning of a bobbin or reel, depending on a number of factors. In the case of this *Intervention in Vila Velha*, there is a project that has not as yet taken concrete form, to work with reels in a field of grease. Although it is a different material, grease, like wax, reminds us of Degas' sculpture, which established the importance of gravity for modern sculpture.<sup>31</sup> It is a kind of slow-motion experience of viscous, shifting, mired and flooded objects in the sticky place. The eye is the speedometer, which collects, measures and provides the speed. In Freudian psychoanalysis, the viscosity of

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 desapareição do menor traço do trabalho útil particular que dá origem à mercadoria (como discutido por Marx em *O capital*)<sup>26</sup> e que se oculta e oblitera, Frota justapõe os resquícios dos pequenos gestos e fatos do *infra mince* 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.<sup>27</sup>

## O OLHAR EM PEDAÇOS

"Sempre acho que é possível fazer e fazer com boa atitude, achando um campo possível, construindo mesmo palmo a palmo",<sup>28</sup> 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 representada 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, 1778-1779). Esta seria a inapelável perda da totalidade e a completude desaparecida.<sup>29</sup> A escultura de Eduardo Frota trata da calculada fragmentação desses corpos, que antes haviam sido cones ou agora são "não-carretéis".<sup>30</sup> Um e outro são um corpo laminado.

Quando chegou ao Rio em 1978, Eduardo Frota viu um *Objeto ativo* de Willys de Castro no MAM na exposição *O Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. "Foi para mim uma experiência

the libido (Klebrigkeit der Libido) is an image of the largest or smallest capacity of the libido to fixate on an object of a phase and the greatest or least difficulty in altering investments once obtained.<sup>32</sup> The degree of viscosity varies from one individual to another, as it varies in an *Extensive intervention* from one non-reel to another. We know that, in physics, according to Newton's Second Law applied to pulleys, if there is no friction, the force applied is equal to the work produced by the machine. In short, in the project using grease, the force applied is the same as the work produced. In this proposed project, the non-reels operate as anti-motors.

In the *Interventions*, the object is a cohesive body; but its lamination has a strong visual impact, in so far as it undermines classical notions of volume and mass. It lays bare its material operations, working with an anti-simulacrum of the monolithic sculptural body. Eduardo Frota's work is thus fully open to material reality; it is an ethos, which, in Brazil, is symbolized in steel in the work of Amilcar de Castro or in wood or bone in certain works by Antonio Gomide, Renreiro, Krajcberg, Palatnik, Farnese, Ascânio MMM, José Bento or Amilcar himself, among others. This position is opposed to the denial of the material, as in the Parisian sculpture of Latin-American artists Soto and Tomasello or Uecker from the group Zero, from which Sérgio Camargo's reliefs originated. With the traces and the sound, Frota lays bare the role of the artwork as surplus value. It is the wood on the bone, which gives Frota's objects the organic character of an exposed skeleton rather than a visible structure. "They are skin and flesh exposed", he says.<sup>33</sup> The sharp edge is a scar. This may also restore the aura of the artwork. However, it can now only be a perverse aura: a demarcation of the object with its fractures, from a point of instability.

Contemporary sculpture broke down the monolith. Based on their keen understanding of the modern history of the object, the Neoconcrete artists (Franz Weismann, Lygia Clark, Hélio Oiticica and Amilcar de Castro)<sup>34</sup>

provided a unique international contribution. In many ways, Brazilian contemporary art has developed a keen understanding of the material conditions of the object, of the nature of symbols and signs, of the social inscription of art and the phenomenology of perception. Eduardo Frota comes from this tradition. Critics and historians, from Ferreira Gullar to Rosalind Krauss, have noted that the modern process itself no longer involves the operation of procedures of formalization of volume and exploration of the plasticity of mass.<sup>35</sup> In the introduction to his book *Passages in Modern Sculpture*, Krauss argues that modern sculpture is incomplete without a discussion of the temporal consequences of the object, something that has clearly been debated in Brazil since the 1950's, with the immanence of the time of the experience of sculpture. Krauss notes that the history of modern sculpture coincided with the development of two bodies of thought, phenomenology and structural linguistics, phenomena to which art and art criticism in Brazil were especially sensitive.

"I like it when João Cabral speaks of the viscera. While the work has this exteriority in relation to the world, it also has its own interiority in the working process. There are calculations for the cuts and measurements but I also let the space build up as I go along." A body without organs; the work does not take the form of human organs nor does it present traces of bodily actions, even when these are referred to, but operates according to the logic of capital.

When exposed, the lamination in the *Extensive interventions* creates fragmentation. Sculpting, for Eduardo Frota is a way of laminating the gaze. It involves sawing sheets of wood and juxtaposing them compactly into tight-knit objects. Opened, hollowed out, laminated, these bodies resist the status of a monolith. Frota distances himself from a certain 'macho sawmill' tendency in Brazilian sculpture. Frota's work differs from this diffuse sculpture, which is legitimated by adolescent raptures of excess, tributaries of Richard Serra (in

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 Frota. No neoconcretismo, fincado na produção dos anos 1950, 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 Frota e remete aos *Contrarrelevos* (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 *Contrarrelevos* 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 Frota também deve ser referido à primeira das duas ações (verbos) do programa de escultura de Amilcar de Castro: cortar (e depois dobrar para surgimento do espaço escultórico tridimensional). Os objetos de Frota 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 Frota 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. Desorientado, 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. Embo-



the field of dimensions, weight or quantity of materials, human energy consumption, application of complex machinery – the sculpture becomes a kind of uncritical capital investment, machinery, raw-material and work), frequently authoritarian or phallic, implying something arbitrarily imposed on the audience, from the order of the father.

“I realized that the cut was always a kind of thought. The audacity of the cut dismantles and establishes the form/object.”<sup>30</sup> A reel always represents the latent presence of a line. The line may indicate lack. From this melancholy vantage point, it is the uncanniness of the objects, acknowledged to be non-reels, that signifies them in the field of experience.



ra material diferente, a graxa, próxima da cera, remete à escultura de Degas, obra decisiva para definir a importância da gravidade para a escultura moderna.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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 a 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 antissimulacro 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 MMM, 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.<sup>33</sup> 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 Amilcar de Castro)<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> Na introdução a seu livro *Passages in modern sculpture*, Krauss afirma que a escultura moderna é incompleta sem a discussão das consequências 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 linguística 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 nem apresenta 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 Frota, 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. Frota distancia-se de certa tendência “Serra/macho” da escultura brasileira. Isto é, Frota 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 frequentemente autoritária ou fálica, implicando a imposição arbitrária, sobre o público, da ordem do pai.

Because it was inevitable, as will be seen, that Frota's first ideas had to confront the conditioning of the medium by the iconography of Iberê Camargo's painting, with his childhood reels taking the form of still-lives. His reels could be still lifes; the table, the horizon. If they were, they would already face a conflict, left in a state of being almost objects, in the confrontation between representation and "presentation". The critic's task should be to remove the reels from the concrete façade of Frota's work, since these are fictional objects. The non-reels are not representation but "presentation". If the reel is in an extreme form of experience, the non-reel inhabits the other and the represented reel lies at some midpoint between the two.<sup>37</sup>

Iberê Camargo did not learn about painting from Morandi. When he first saw Morandi's work, he was still only a casual painter and continued to be so for a long time. He learned how to reconfigure the still life genre, replacing cans and vases with reels. Iberê Camargo is one of the few artists who seem to have learned about painting with his own material, the paint.<sup>38</sup> In a precise way, Iberê shifted from the stable silence of the world to the edgy precarious architecture of reels. Iberê was his own reel. His masters might not have been the non-architects of the architecture without architects of the Rio de Janeiro *favelas*. His still life appeared to be, like the man himself, an imminent convulsion, but the painted image, like the photograph, freezes the scene. It dismantles the imminent collapse. Milton Dacosta was the artist who learned about painting from Morandi.

For Eduardo Frota, this *Extensive intervention* is not a "decoded rereading of Iberê Camargo, but a consolidation of possibilities by way of this emblem, which is addressed conceptually in his painting and in Modern Brazilian art in general (the reels from

the 1950's and 1960's)". From then on, there is only iconology. What interests the sculptor is this change of place – the object is shifted from this modern cosmology of the canvases as plane of representation. The sculptor aims to "throw it about, jumble it on the floor, with the full strength of the piece's resistance to the seductive and disposable contemporary world, which resists by declaring that there is a difference, and all that this implies: gesture, materiality, construction of time, condensing the collective experience, flows of time/space/sense (extended, contained, expanded, shifted)."<sup>39</sup>

The Vila Velha Extensive intervention raises historiographical issues. It clearly does not involve an appropriation of the painter's work by the sculptor nor a clash of the two. Eduardo Frota relates to art history as a history of plastic, conceptual and political issues. In his view, art history is not the history of form, as the historians, who lack a repertoire, would like to think, working academically on the basis of equations: "reels=Iberê" or "little flags=Volpi". According to this simple formula, the artist would appear to be the intellectual proprietor of a form and art history a system of objects, a notion which Baudrillard rejects. Were this the case, all one would need would be a telephone directory. Historiography would then be a little more than a register of obvious clichés.

Eduardo Frota's reels come from a canon in Brazilian art established by Iberê Camargo's still lifes, which resulted from the stacking of reel structures as houses of cards. His reels remind us of childhood games, but there was discipline, albeit precariously balanced, in the formation of the object of representation of his figurative painting. In the first stage of his pictorial work centered on the object, the reel already heralded its future configuration as a kind of "semiological painting". Far removed from the formal economy and architectural quality of

"Percebi que o corte sempre foi um tipo de pensamento. A audácia do corte desmonta e monta a forma/objeto."<sup>36</sup> 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 ideias de Frota 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 Frota 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.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> De modo preciso, Iberê deslocou o silêncio estável do mundo pela ansiosa arquitetura precária 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 e na arte moderna brasileira (os carretéis da década de 1950 e 1960)". A partir disso, o resto

Lygia Clark's neoconcretism, the object in a Camargo painting is a "constructor's" piece, frozen in time. This rotation of the historical perspective, "is extremely interesting," Frota says.

It would be a superficial reductionism to see Iberê Camargo's paintings of the 1950's and 1960's as the prime inspiration for Eduardo Frota's 2005 installation. It is merely a point of reference. Iberê's reels are not machines, but monoliths, stacked according to the logical order of the imaginary network that orders the image. Frota is interested, in particular through the phenomenology of the reel, in the concrete plasticity of the object, not the image. The relationship between artists and art history is not linear, nor does it follow the historian's chronology, but moves in a cross-cutting fashion, taking a zigzagging or rhizomatic path. "This work started out in another direction, away from Iberê, thinking of Ione and also gaining its own autonomy, as it was being created in the studio."<sup>40</sup> Ione's reels on the floor promised to do more than just roll. They could in fact turn around their axis and by turning raised issues relating to color: being a Newton disc and hence a potential monochrome. Ione Saldanha did not "invent the wheel" with the reel. She raised a pictorial issue, established a field of painting, a seeing machine.

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/espacos/sentidos (ampliados, contidos, expandidos, deslocados)".<sup>39</sup>

A *Intervenção extensiva* de Vila Velha propõe questões historiográficas. Claramente, ela não trata nem de uma apropriação da obra do pintor pelo escultor nem de um embate entre ambos. Eduardo Frota se relaciona com a história da arte como história de questões plásticas, conceituais e políticas. Para ele, 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



If, as Giulio Argan suggests, an artwork is a signifier waiting for a signified projected by the Other, this wait in Eduardo Frota's *Extensive interventions* is not merely mechanical. The wait generates a density, which is absolutely dependent on the public. In each exhibition space, they may have many different configurations, owing to the innumerable possible combinations and positions the work is open to. They suggest a process of experience in the relational-perceptual field of the non-reels and constitute a symbolic topology of the exhibition space. These objects propagate a contradiction, since, as non-reels, they never exhaust the references of use and meaning, because they are not embedded in the conditions of use and the signification of words.<sup>41</sup> Their artistic purpose is to destabilize space.

An *Extensive intervention* effects a process of spatial articulation but not merely for the purpose of arranging bodies in space. It uses qualities that break up space: gaps, clutter, mass, distances, emptiness, viscosity, slippery or inclined

surfaces.<sup>42</sup> The artwork and the individual merge in an epistemological type of experience of a unique spatial situation. Once these spaces are in operation, they effect a reversal of this dispersive function. Simultaneously destabilizing and uniting, an *Extensive intervention* is configured in terms of directly opposed relations, generating a paradoxical experience.

In the studio, the efforts of the fourteen workers aimed to establish structures that gave emptiness concrete form. Because of the sound, the gaze can capture the work invested in the project. The eye, sees through the object as if it were a magnifying glass – some might still insist on calling them reels – sees through the to the old warehouse in Pedro Nolasco Station in Vila Velha, the monumental stacked reels for industrial cables in the Vitória port on the other side. In this *Extensive intervention* in the Museu Vale, the eye, seeking its goal, crosses the strait between the mainland and the island. And, when fixed on these industrial reels, finds a mirror of itself. And in the mirror there is nothing but emptiness.

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 zigue-zague 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.”<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> Seu 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.<sup>42</sup> Obra 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 *Inter-*

- 1 Formerly known as Museu Vale do Rio Doce (MVRD).
- 2 E-mail from Eduardo Frota to Paulo Herkenhoff, September 6, 2005.
- 3 This seems also to have been the case for Iole de Freitas, who produced what is probably one of her most fluid pieces at the Museu Vale, in 2003.
- 4 E-mail from Eduardo Frota to Paulo Herkenhoff, October 1, 2005.
- 5 A reference to Ferreira Gullar's "non-object". For the purposes of this text, these device-objects will be called "reels".
- 6 GULLAR, Ferreira. Theory of the non-object. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, December 19, 1959.
- 7 Op. cit., footnote 4. All of these pieces by Eduardo Frota use the same concept of *Intervention* in the respective spaces as a way of investigating a concrete place for the art experience. For the purposes of identification, the sculptor cites the name of the city and numbers the *Intervention*.
- 8 Same as the above.
- 9 Same as the above.
- 10 The sculptor feel that cuts in "wood cut along the grain would be more superficial. I use wood cut across the grain because this brings out the act of cutting, the grain, the striations, the labor put in (e-mail, July 4, 2005).
- 11 Codesa (Companhia Docas do Espírito Santo – Espírito Santo Dock Company) rents space in Vitória harbor to Brasflex – Tubos Flexíveis Ltda. and Flexibrás – Tubos Flexíveis Ltda. (Flexible Tubes), who use it for storage and transportation of flexible tubes, industrial use and port activities. These companies work in fields related to oil and natural gas in Espírito Santo bay.
- 12 E-mail from Eduardo Frota to Paulo Herkenhoff, July 4, 2005.
- 13 *Os Propositores*. Lygia Clark archive, Documentation Center of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM RJ), no date, one typed page.
- 14 Quotation 12
- 15 Same as the above.
- 16 BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris: Denoël/Gonthier, 1978. Pg. 22.
- 17 Quotation 12.
- 18 Quotation 2.
- 19 GULLAR, op. quote. (footnote 6)
- 20 See VIRILIO, Paul. *L'art du moteur*. Paris: Galilée, 1993. p. 172.
- 21 It is worth mentioning here the historical importance of Helio Oiticica's *suprassensorialidade* in the collective space of culture and of Lygia Clark's *infrassensorialidade* in the personal space of interiority.
- 22 Op. cit., quote 4.
- 23 Frota's social and political relationship with his assistants reminds us of Geraldo de Barros's social experiments in his furniture business.
- 24 ÁRVORE do dinheiro. In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- 25 Op. cit., footnote 4.
- 26 *Das Kapital*, chapter 1.

*venção extensiva* configura-se como relações antitéticas. Pode ser, então, uma experiência do paradoxo.

No estúdio, a enorme faina dos catorze 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 Pedro Nolasco em Vila Velha, os monumentais carretéis para cabos industriais empilhados no porto de Vitória do outro lado. Nesta *Intervenção extensiva* no Museu Vale, 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 Antigo Museu Vale do Rio Doce (MVRD).
- 2 E-mail de Eduardo Frota a Paulo Herkenhoff em 6 de setembro de 2005.
- 3 Parece ter sido assim também com Iole de Freitas, que fez o que talvez seja o mais fluido de seus trabalhos no Museu Vale, em 2003.
- 4 E-mail de Eduardo Frota a Paulo Herkenhoff em 1º de outubro de 2005.
- 5 Aqui, faz-se referência ao conceito de "não-objeto" de Ferreira Gullar. Para efeitos operacionais, esses objetos-dispositivos serão chamados de "carretéis" neste texto.
- 6 GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1959.
- 7 Op. cit., nota 4. 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*.
- 8 Idem.
- 9 Idem.
- 10 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).
- 11 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 bacia do Espírito Santo.
- 12 E-mail de Eduardo Frota a Paulo Herkenhoff em 4 de julho de 2005.

- 27 These last two sentences come from J.-F. Lyotard, at the Vincennes seminar, January 4, 1973.  
28 Op. cit., footnote 4.
- 29 NOCHLIN, Linda. *The body in pieces, the fragment as a metaphor of modernity*. London: Thames and Hudson, 1994. p. 7.
- 30 During the 26th São Paulo Biennale, Eduardo Frota presented an installation with a set of large hollow cones, made of circular planes, tempting a formalist reading. When opened, they provided an experience of a non-place.
- 31 TUCKER, William. *The language of sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1988. p. 150.
- 32 LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1988. p. 685.
- 33 Interview with Paulo Herkenhoff, August 27, 2005.
- 34 Luiz Sacilotto and Zélio Salgado produced less but were already equally inquisitive in the early 1950s. In direct contrast, Sergio Camargo's work, restoring the primacy of mass, emerged somewhat anachronistically in the 1960's.
- 35 GULLAR, op. cit. (footnote 6) and KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- 36 Frota (op. quote., footnote 33) invented a saw-cup with a bigger diameter than the industrial saw. He says the dowels are "practical solutions. It's the same thing as going to a library".
- 37 Extract from "The Theory of the Non-Object". GULLAR, op. cit. (footnote 6).
- 38 The demanding painter exclusively used Blocx paint.
- 39 Op. cit., footnote 12.
- 40 Op. cit., footnote 4.
- 41 Extract from "The Theory of the Non-Object". GULLAR, op. cit. (footnote 6).
- 42 The sculptor says that "the complexity of the construction, object/scale, the experience of the space through the construction, the new spaces which come about in this collision, the complex interventions, their fundaments, their constructions, material solutions etc. led me to a field of socio-cultural space that interests me very much." According to e-mail to Paulo Herkenhoff on October 1<sup>st</sup>, 2005.
- 13 Os Propositores. Arquivo Lygia Clark, Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, s/d, 1 folha datilografada.
- 14 Op. cit., nota 12.
- 15 Idem.
- 16 BAUDRILLARD, Jean. *Lé système des objets*. Paris: Denoël Gonthier, 1978. p. 22.
- 17 Op. cit., nota 12.
- 18 Op. cit., nota 2.
- 19 GULLAR, op. cit. (nota 6).
- 20 A propósito, ver VIRILIO, Paul. *L'art du moteur*. Paris: Galilée, 1993. p. 172.
- 21 No fundo histórico, cabe referência à suprassensorialidade de Hélio Oiticica no espaço coletivo da cultura e a infrassensorialidade de Lygia Clark no espaço da interioridade do sujeito.
- 22 Op. cit., nota 4.
- 23 A relação social e política estabelecida por Frota com seus operários-assistentes remete, de certo modo, aos experimentos sociais de Geraldo de Barros em sua fábrica de mobílias.
- 24 ÁRVORE do dinheiro. In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- 25 Op. cit., nota 4.
- 26 *O capital*, capítulo I.
- 27 Estas duas últimas sentenças são tributárias de J.-F. Lyotard, no seminário de Vincennes, em 4 de janeiro de 1973, tradução de Katia Danenberg.
- 28 Op. cit., nota 4.
- 29 NOCHLIN, Linda. *The body in pieces, the fragment as a metaphor of modernity*. Londres: Thames and Hudson, 1994. p. 7.
- 30 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.
- 31 TUCKER, William. *The language of sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1988. p. 150.
- 32 LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1988. p. 685.
- 33 Entrevista a Paulo Herkenhoff em 27 de agosto de 2005.
- 34 Com uma produção mais escassa, mas igualmente investigativa, ainda do início da década de 1950, Luiz 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.
- 35 GULLAR, op. cit. (nota 6) e KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- 36 Frota (op. cit., nota 33) 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".
- 37 Paráfrase de trecho da "Teoria do não-objeto". GULLAR, op. cit. (nota 6).
- 38 Em sua atitude exigente, o pintor usava exclusivamente tintas Blocx.
- 39 Op. cit., nota 12.
- 40 Op. cit., nota 4.
- 41 Paráfrase de trecho da "Teoria do não-objeto". GULLAR, op. cit. (nota 6).
- 42 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 complexas, seus fundamentos, suas construções, soluções materiais etc. me levam para um campo de um espaço sociocultural que me interessa muito", conforme e-mail a Paulo Herkenhoff em 1º de outubro de 2005.



RICARDO ALEIXO

# CARRETÉIS

há os que dão  
a entender  
que entendem  
a pequenez  
das coisas pequenas  
mas só o que fazem  
é engrandecê-las  
turvá-las de grandeza  
até perdê-las

eduardo frota  
ao contrário  
contraria a retiniana  
rotina  
do olhar  
e se além  
à pequenez  
que sustenta  
as coisas grandes:

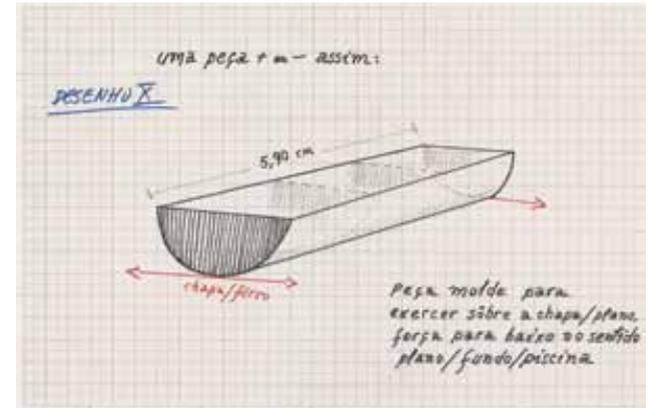
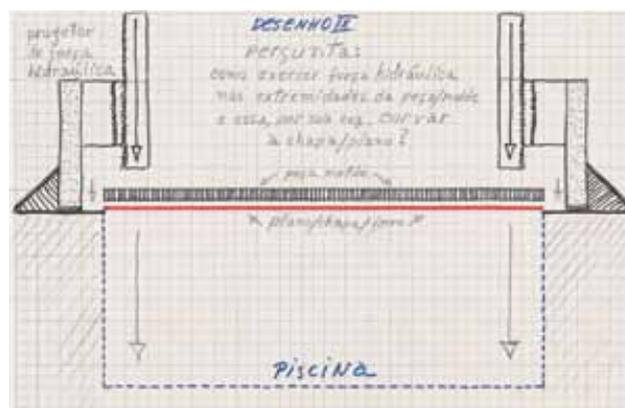
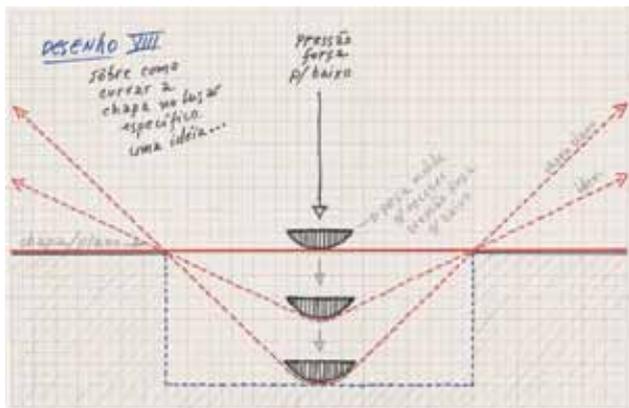
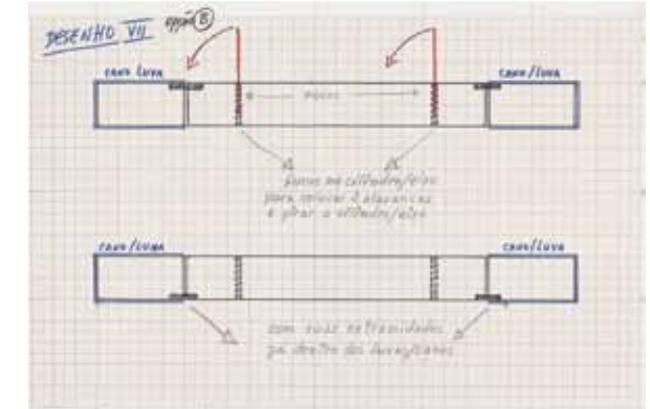
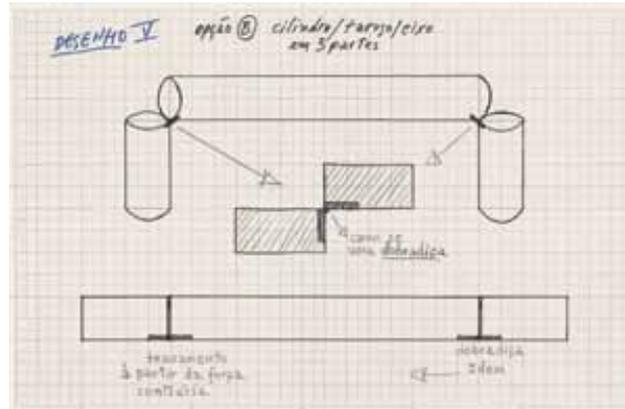
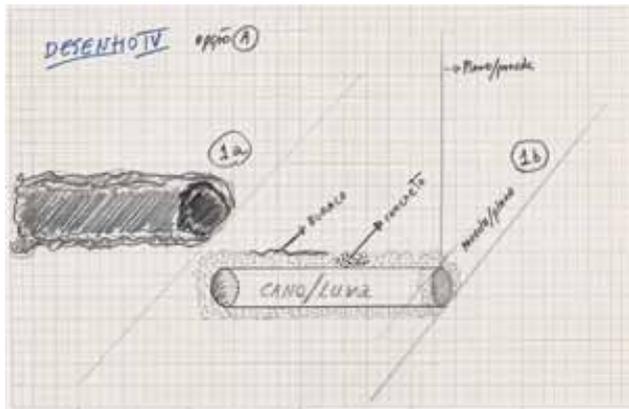
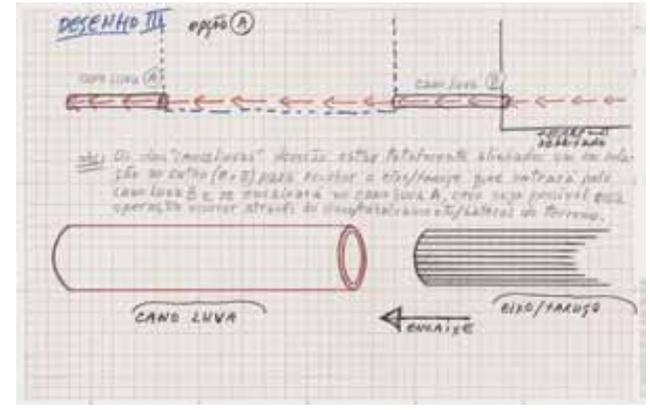
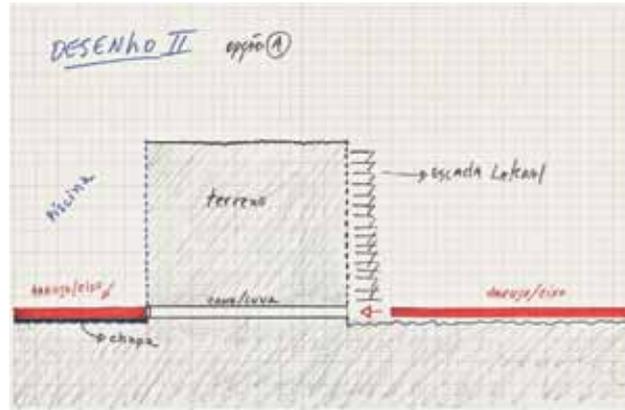
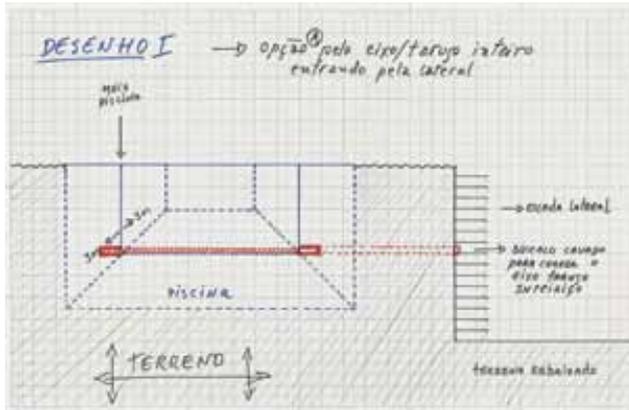
desinfla-as des  
equilibra-as redes  
enha o som de fala  
perdida que  
revém e vai por  
dentro delas  
e este é  
seu modo  
de sabê-las

## **INTERVENÇÕES EM TRÂNSITO**

[INTERVENTIONS IN  
TRANSIT], 2006  
compensado  
industrial reflorestado  
e cola [REFORESTED  
INDUSTRIAL PLYWOOD  
AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
vista da exposição  
[EXHIBITION VIEW]  
MAM RJ

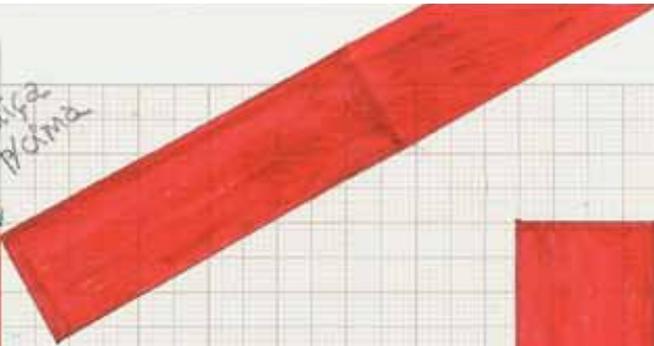






DESENHO VI opção B

dobradiça p/cima

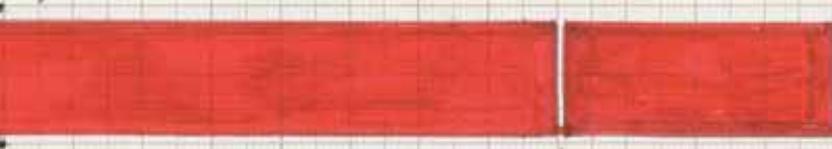


dobradiça p/cima

idem

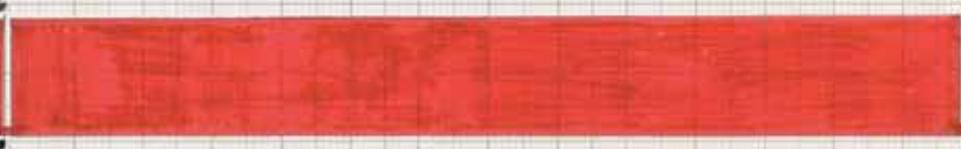
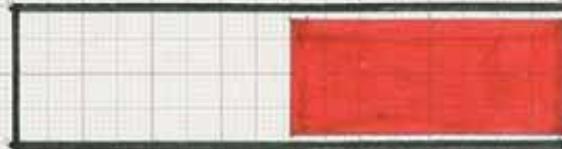


rolar taruso/eixo p/baixo



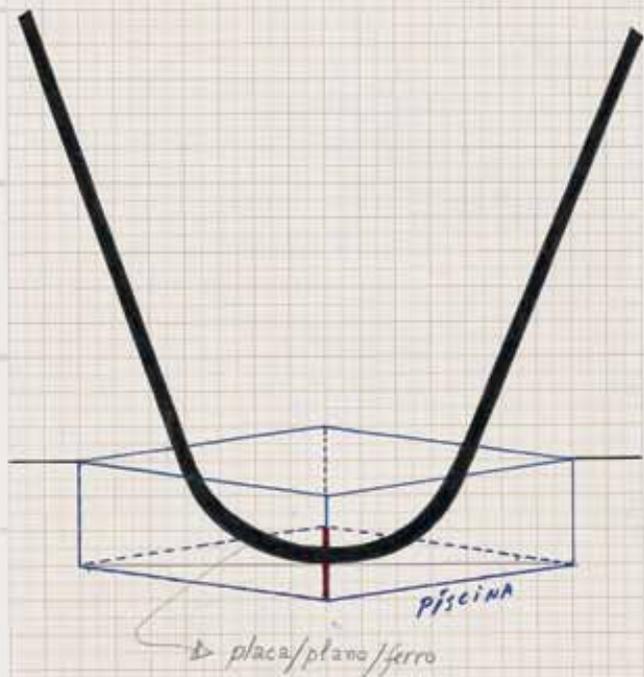
dobradiça para baixo

idem



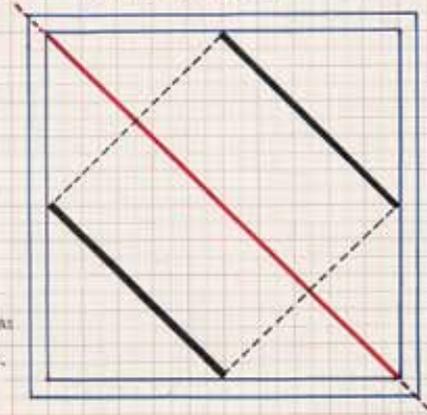
dobradiças para baixo - taruso/eixo encaixado nas luvas/canos; as suas extremidades

DESENHO XII

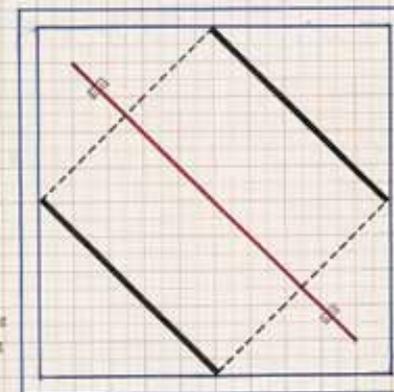


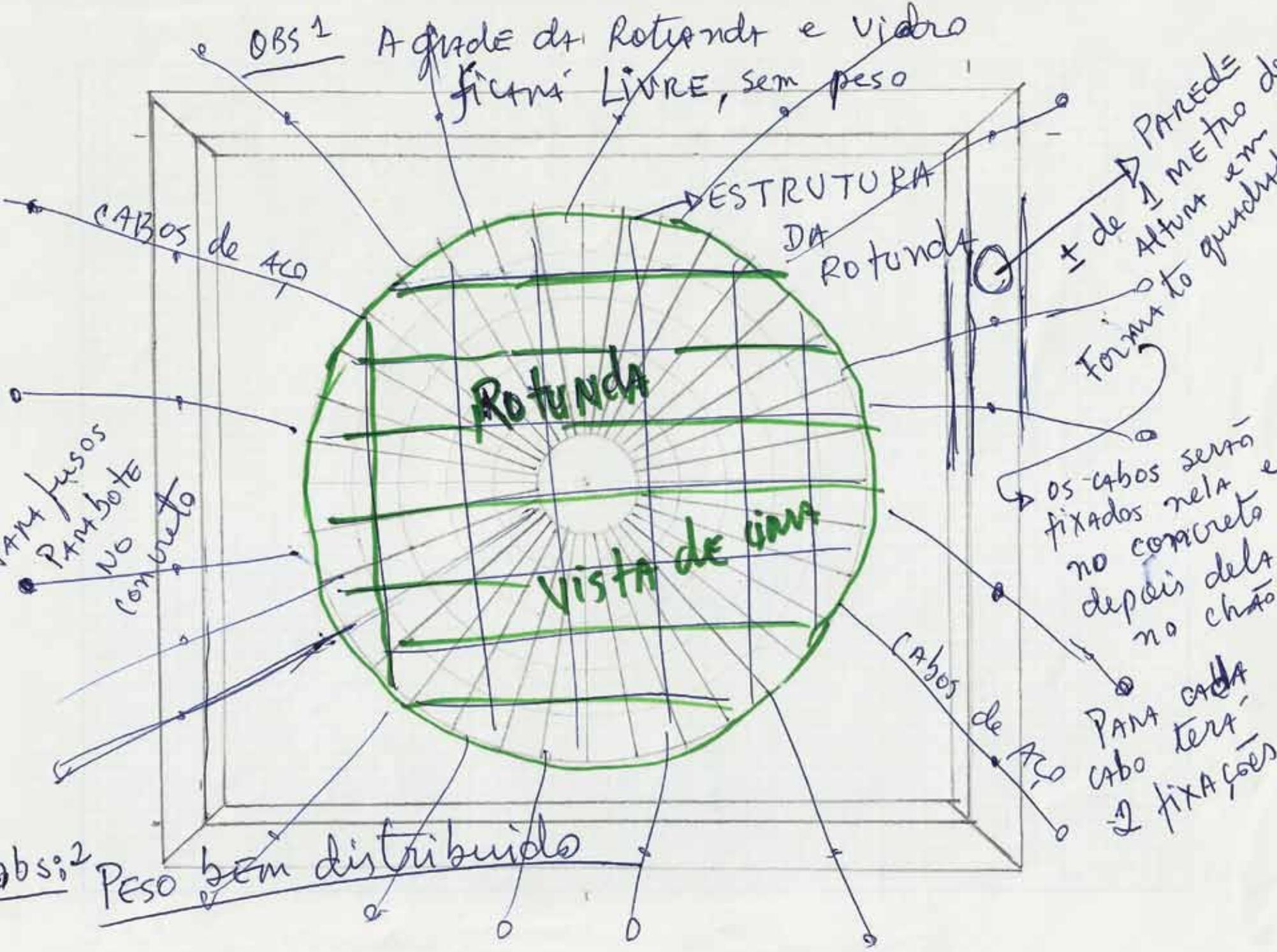
DESENHO XIV

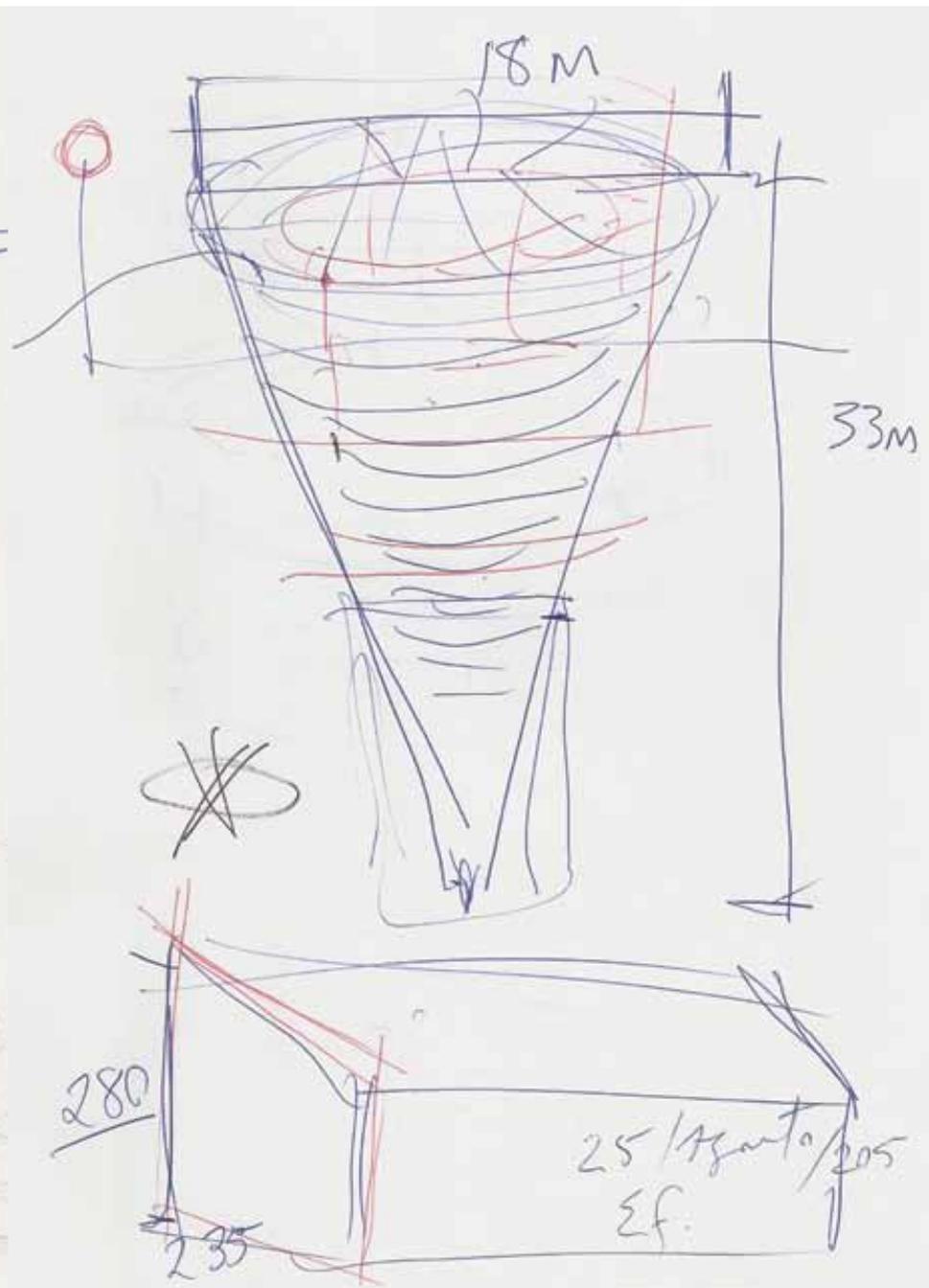
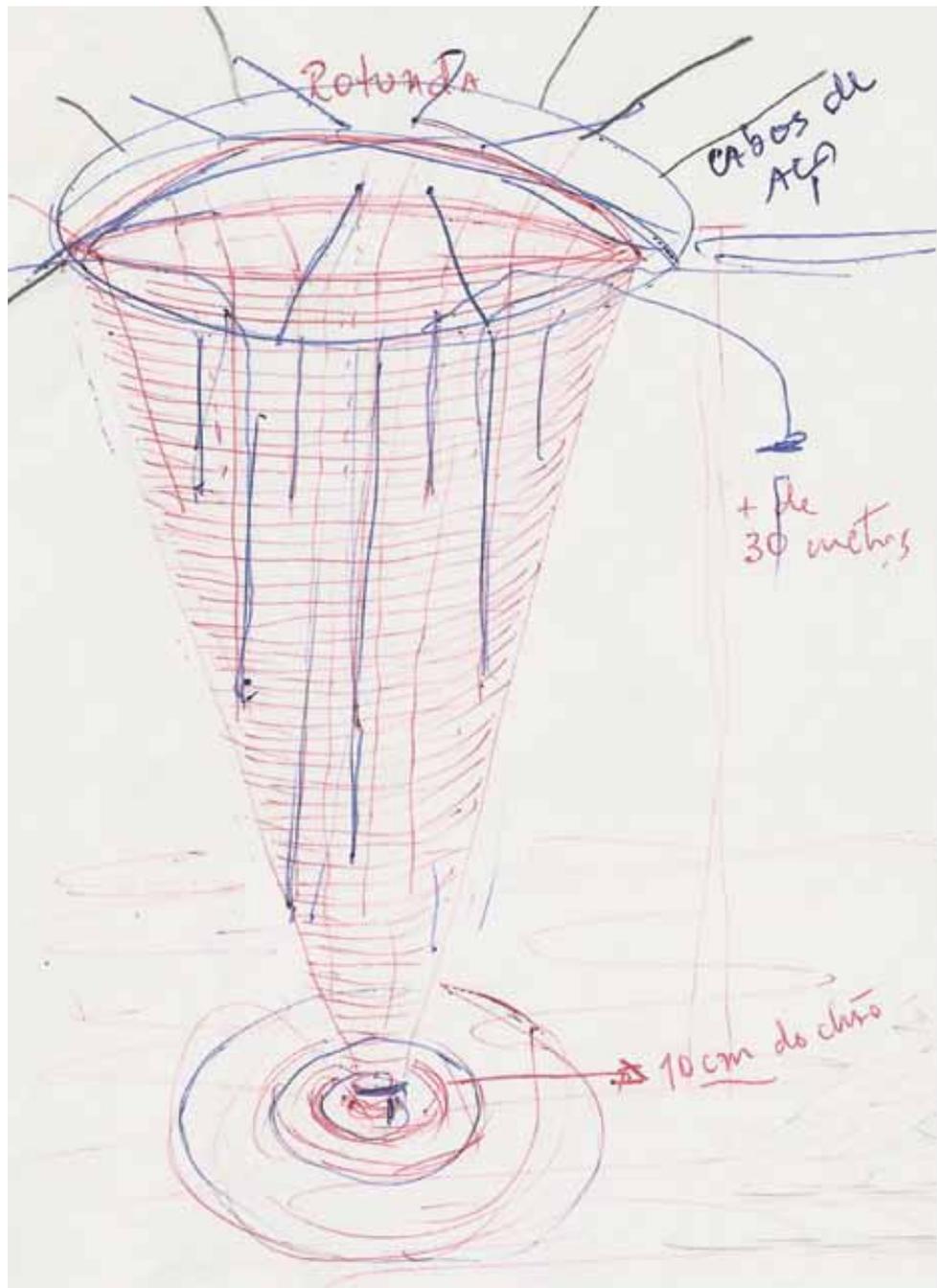
OPÇÃO  
I  
pontas  
dos  
eixos  
encovadas  
nas  
paredes.

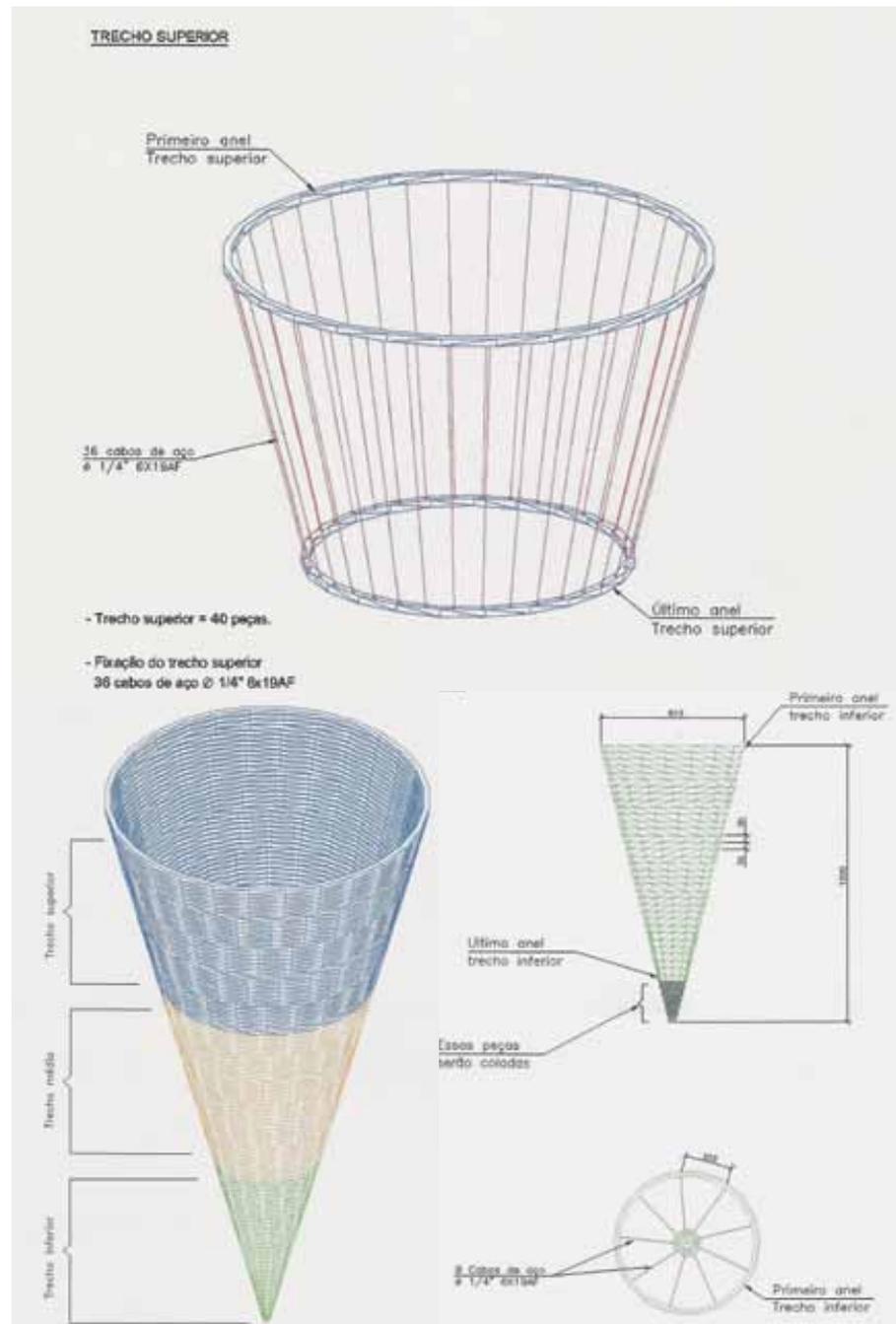
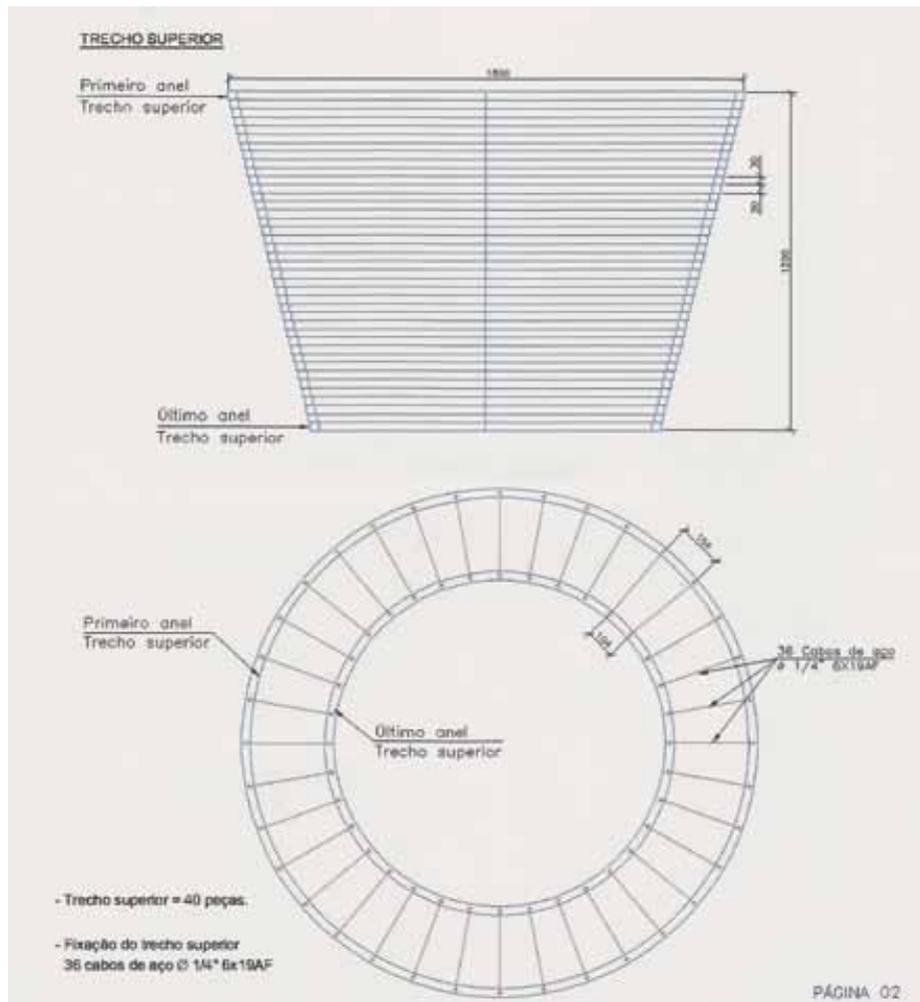


OPÇÃO  
II  
eixo  
preço  
por  
drapadões  
superiores  
a ela.



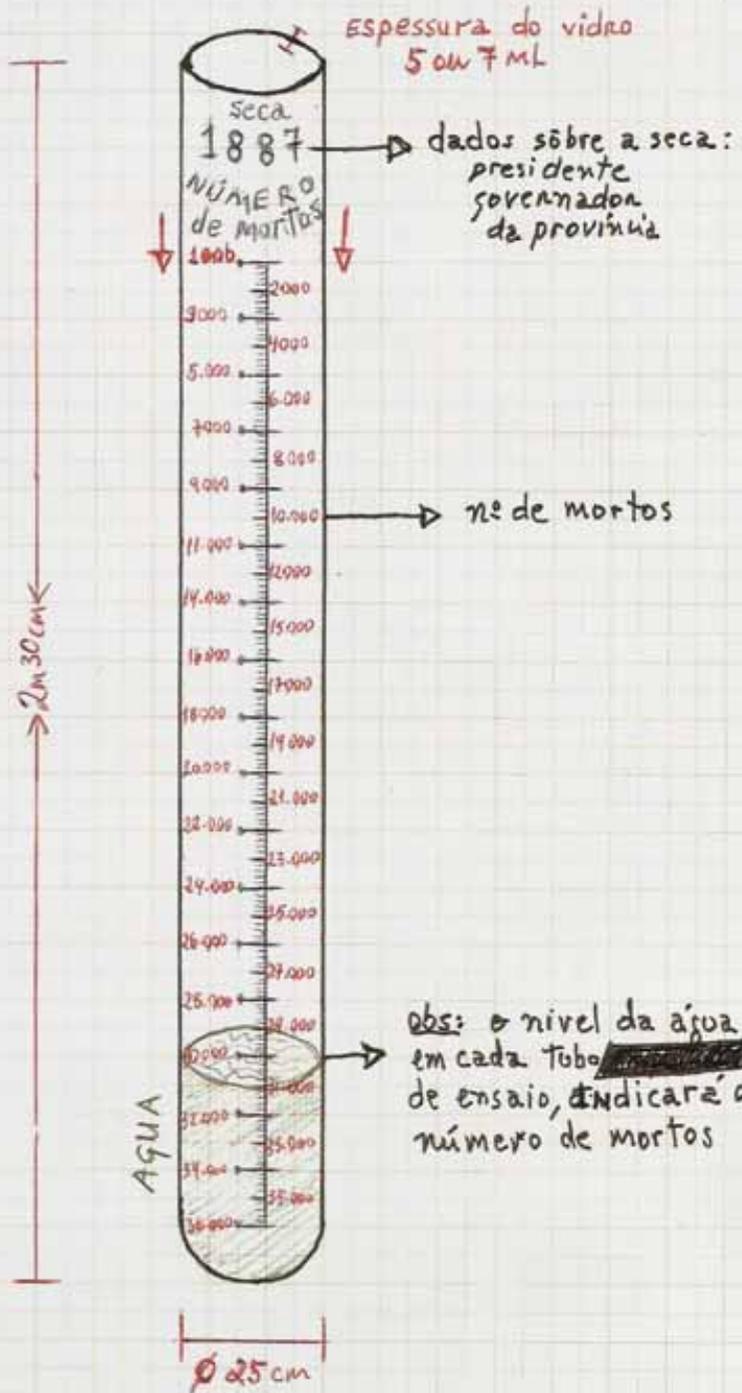




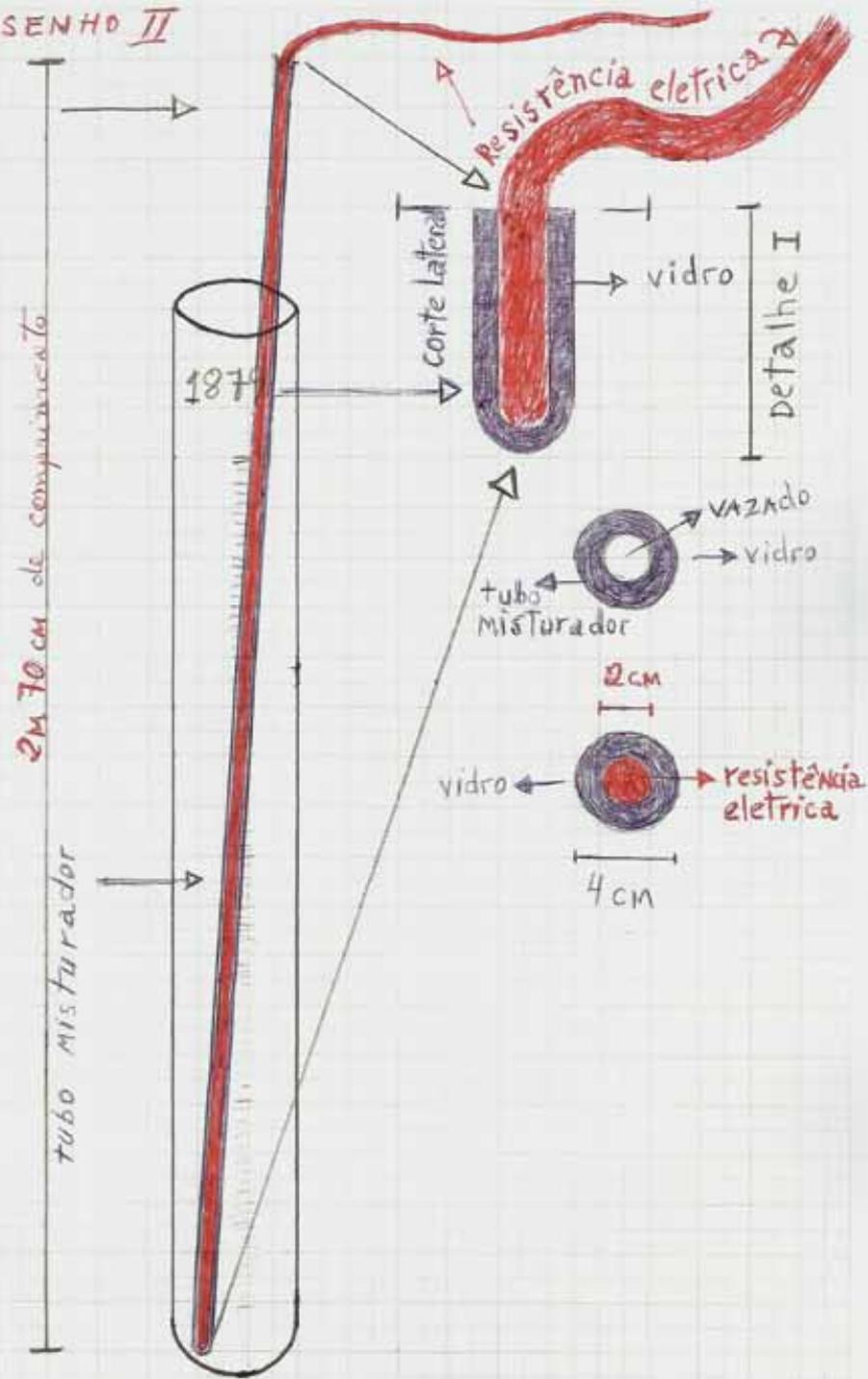




# DESENHO I

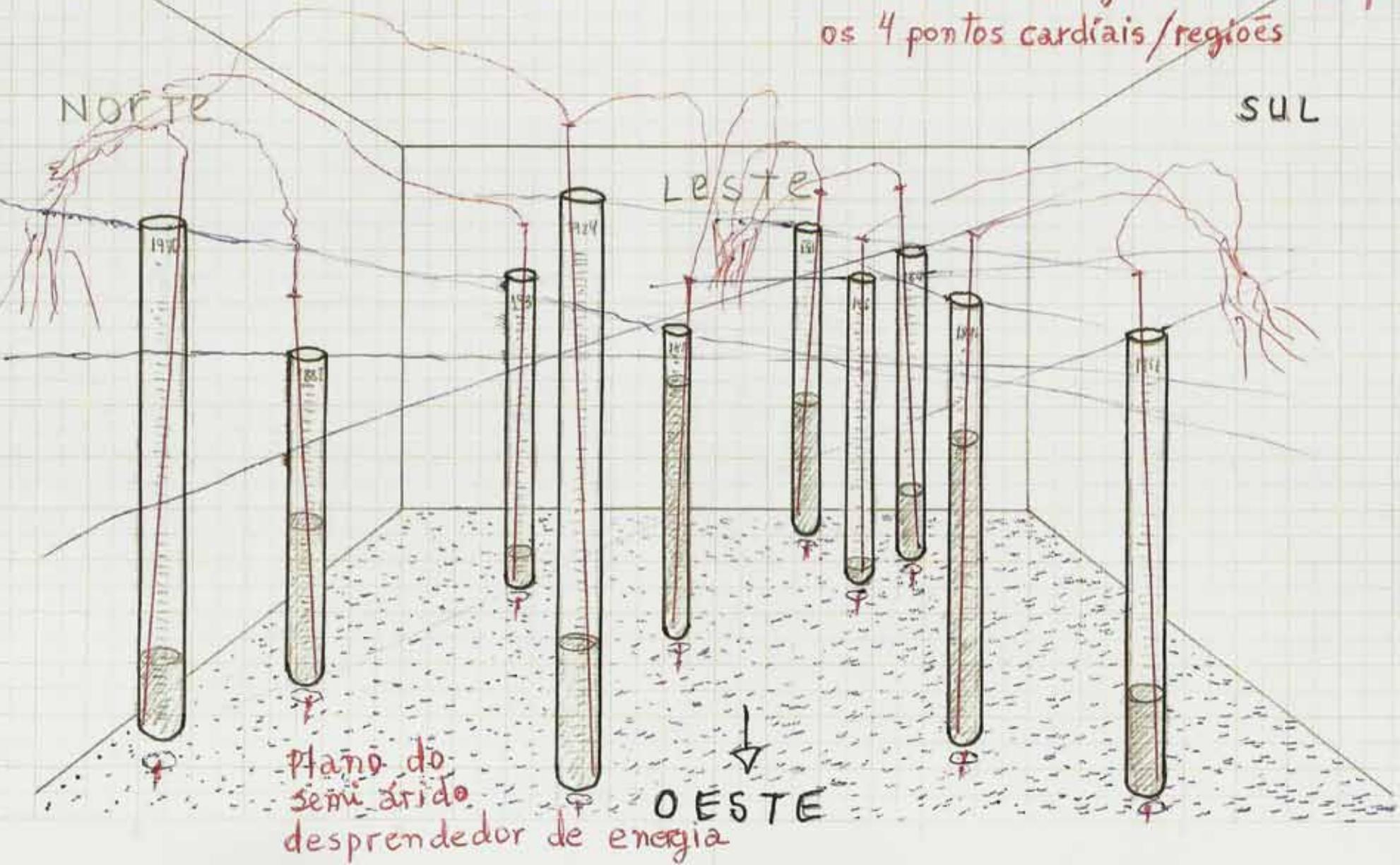


# DESENHO II



DESENHO VII

obs: a resistência elétrica/sistema migratório será energia condutora para os 4 pontos cardiais/regiões



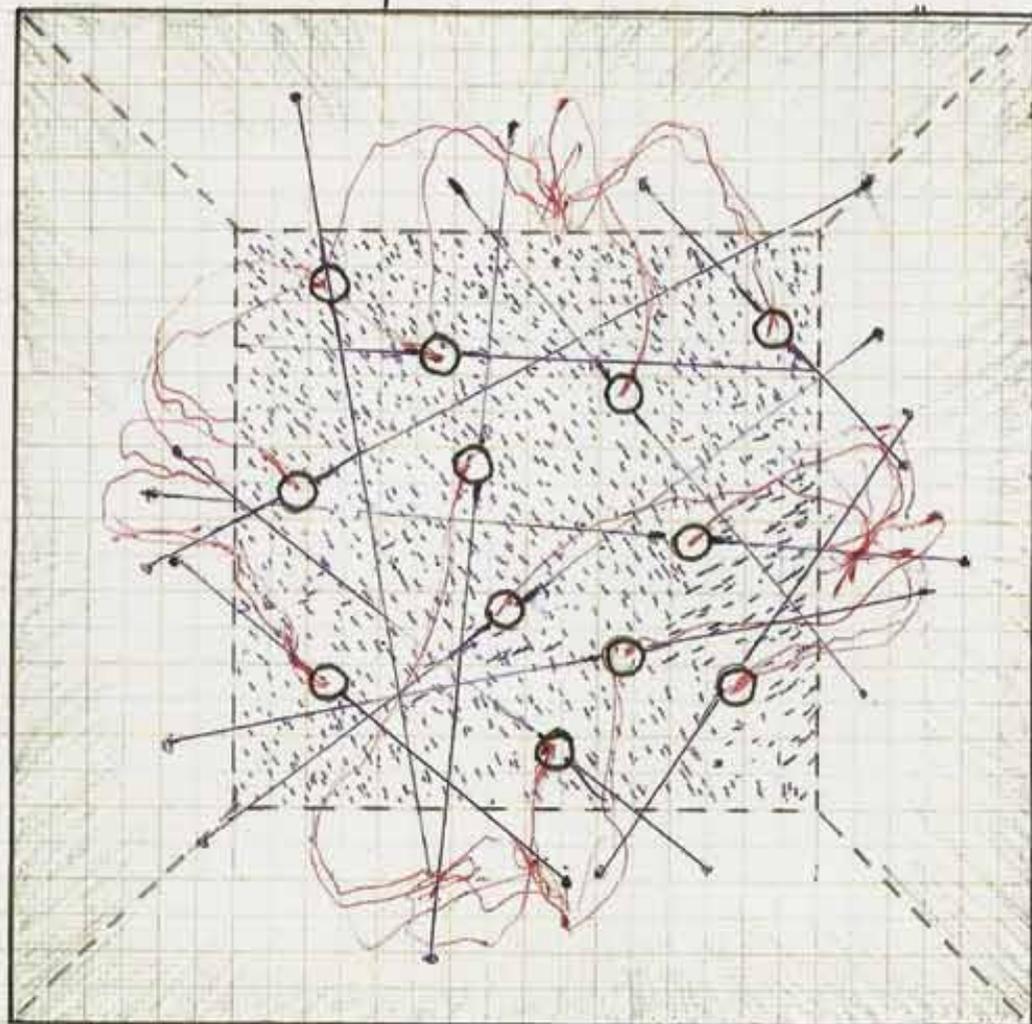
Plano do semi-árido desprendedor de energia

OESTE

DESENHO VIII

↑ Leste

← NORTE



→ SUL

↓ Oeste

obs: I

VISTA DE CIMA  
planta baixa

Obs: II → não tem que  
ser cubo branco. Aqui  
só como ideia e  
representação



# ENTREVISTA

Rio de Janeiro, 01/12/2013.

ENTREVISTADORES Luiza Mello, Agnaldo Farias,  
Clarissa Diniz, Eduardo Passos,  
Luis Carlos Sabadia e Yuri Firmeza.

**AGNALDO FARIAS** Você veio morar no Rio de Janeiro quando? E por quê?

**EDUARDO FROTA** **Cheguei ao Rio em junho de 1978, aos 19 anos. Na minha família, já existiam duas rotas migratórias feitas por avós maternos, tios, irmãos e primos. Uma para São Paulo e outra para o Rio de Janeiro via Minas Gerais. Naquela época, achava que a cidade de São Paulo era mais ligada à produção fotográfica, aos estudos de engenharia e coisas afins, por conta de tios, irmãos e primos que foram para lá com esse objetivo. Acionei a segunda via, sem muito critério de avaliação profissional, simplesmente por um dado de memória afetiva com a cidade do Rio de Janeiro, onde tinha estado pela primeira vez aos 7 anos de idade, ocasião em que conheci o meu avô materno que lá morava, que era cinegrafista, fotógrafo e pintor, e eu ainda não conhecia pessoalmente.**

**AGNALDO FARIAS** Vindo direto de Fortaleza?

**EDUARDO FROTA** **Não, vindo de Minas, onde morei um ano e meio, entre Belo Horizonte e Ouro Preto. Eu vinha meio caindo de cima para baixo, tragado pela força de gravidade do mapa brasileiro, como diz Belchior. Adoro essa imagem como emblema, porque articula dados da geografia, da física e da cultura social do Brasil, com seus paradoxos de modernismos sem modernidade ampla, armando ainda um grande problema para o pensamento da produção contemporânea e da arte em particular, cheio de esgarçamentos, brechas e elos perdidos.**

**LUIZA MELLO** Então tinha menos de 20 anos?

**EDUARDO FROTA** **Na verdade, saí de casa aos 15 anos, e por dois anos morei na Paraíba. Depois, via Minas, cheguei ao Rio.**

**EDUARDO PASSOS** Mas não deu para ficar em Fortaleza. Você saiu para a Paraíba, Belo Horizonte...

## INTERVENÇÕES EXTENSIVAS

**XII** [EXTENSIVE INTERVENTIONS XII], 2006  
compensado industrial reflorestado [PLYWOOD INDUSTRIAL REFORESTED]  
dimensões variadas [MULTIPLE DIMENSIONS]  
vista geral [EXHIBITION VIEW]  
Intervenção Casa da Ribeira – Natal - RN



#### DESENHO

[DRAWING], 1981  
giz de cera e ecoline  
[CRAYON AND ECOLINE]  
33 x 48 cm

## INTERVIEW

ARTE BRA Edu Frota

Interviewers: Luiza Mello, Agnaldo Farias,  
Clarissa Diniz, Eduardo Passos,  
Luis Carlos Sabadia and Yuri Firmeza.

**fond memories of Rio de Janeiro, which I first visited at the age of 7, when I met my maternal grandfather, who lived there. He was a cameraman, a photographer and a painter and I had never met him in person.**

**AGNALDO FARIAS** Did you come straight from Fortaleza?

**EDUARDO FROTA** No, from Minas, where I lived for eighteen months, moving about between Belo Horizonte and Ouro Preto. I fell here, pulled by the force of gravity of the map of Brazil, as Belchior put it. I love this image, because it brings together geography, physics and Brazilian culture and society, with its paradoxes of modernisms without broad-ranging modernity, setting up a big problem for thinking about contemporary art in particular, which is full of breaks, gaps and missing links.

**AGNALDO FARIAS** When and why did you come to live in Rio de Janeiro?

**EDUARDO FROTA** I came to Rio in June 1978, at the age of 19. In my family there were two migratory routes that had been taken by my maternal grandparents, aunts and uncles, siblings and cousins: one to São Paulo and another to Rio de Janeiro via Minas Gerais. At that time, I thought São Paulo was more about photography, engineering and things like that, because aunts and uncles, siblings and cousins of mine had gone there for that. I took the second route, without thinking about it much professionally, simply because I had

**EDUARDO FROTA** Entre a Paraíba e Minas, voltei a Fortaleza e passei um ano. Já tinha começado a fazer os primeiros trabalhos sistematicamente, na mesma época em que abandonei a escola convencional. Fui a Canoa Quebrada passar quatro dias e passei quarenta. Voltei de jangada, uma grande aventura. Já estava ensaiando qualquer deslocamento que me abrisse outro rumo existencial. Foi nesse momento que um tio que morava em Minas e era fotógrafo me chamou para ser seu ajudante em Belo Horizonte. Ele fotografava as cidades históricas de Minas, e de imediato achei que aquele convite poderia ser interessante. Por nítida influência do meu avô, um dos pioneiros na fotografia e no cinema no Ceará, todos os meus tios maternos, sem exceção, dedicaram-se profissionalmente à fotografia e ao cinema Brasil afora, em Fortaleza, São Paulo, Minas, Rio e Brasília. Como estava à deriva, fui, porque queria mesmo era viajar. Além de conhecer as cidades barrocas mineiras, ainda ganhava um dinheiro como assistente.

**LUIZA MELLO** Mas em Fortaleza você já fazia alguns trabalhos? Como foi antes?

**EDUARDO FROTA** Sim. Em Fortaleza, desde muito cedo, aos 8, 10 anos, já desenhava muito, pintava a guache, trabalhava com muitos papéis diferentes, papelões, madeiras, arames, tudo por influência de minha mãe, que

manipulava muito bem vários materiais, fazia decorações para bailes de carnaval e réveillon em clubes da cidade e tinha extraordinária capacidade de produção e senso estético. Cresci vendo-a trabalhar com vários materiais, e muitas vezes fui seu ajudante. Mas meu conhecimento teórico em arte era nenhum. Só comecei a acessar alguma informação através da coleção “Gênios da pintura”, da Editora Abril, que chegava em pouquíssimas bancas de jornal da cidade. Isso era tudo, mesmo porque não existia escola, nem professor, nada. Até que um fato importante aconteceu por volta dos meus 13, 14 anos. Meu avô materno, que morava no Rio, voltou a viver em Fortaleza. Como disse antes, era pessoa interessantíssima. Logo que voltou, foi morar na minha casa, e minha mãe construiu um pequeno ateliê para ele, que já tendo sido fotógrafo, cinegrafista e tantas outras coisas, começou a pintar depois dos 60 anos. Imediatamente fui cooptado para ajudá-lo no ateliê, esticando suas telas, misturando tintas, fazendo compras de materiais no centro da cidade e executando tarefas de pintura que ele me delegava.

**LUIZA MELLO** Acho importante você citar aquelas histórias que você conta do seu avô.

**EDUARDO FROTA** Meu avô foi idealizador das primeiras imagens sobre Lampião e o cangaço brasileiro, nos anos 1930, feitas

**LUIZA MELLO** So you were still a teenager?

**EDUARDO FROTA** In fact, I left home at the age of 15. I lived in Paraíba for two years. Then, via Minas, I moved to Rio.

**EDUARDO PASSOS** You couldn't stay in Fortaleza? You left for Paraíba, Belo Horizonte...

**EDUARDO FROTA** Between Paraíba and Minas, I returned to Fortaleza and spent a year there. I had already begun to produce my first serious work, at the same time as I dropped out of conventional schooling. I went to Canoa Quebrada for four days and ended up staying there for forty. I returned by boat, a great adventure. I was already rehearsing any kind of move that would open up a new existential direction for me. It was at this time that an uncle who lived in Minas and was a photographer invited me to be his assistant in Belo Horizonte. He photographed the historic cities

of Minas and I was instantly attracted by his invitation. Under the obvious influence of my grandfather, who was a pioneer in photography and cinema in Ceará, all my mother's brothers, without exception, pursued careers in photography and cinema in Brazil or overseas, in Fortaleza, São Paulo, Minas, Rio and Brasília. As I was at a loss as to what to do, I went, because what I really wanted to do was travel. Apart from getting to know the Baroque cities of Minas, I also earned a living as an assistant.

**LUIZA MELLO** Had you already produced any work in Fortaleza?

**EDUARDO FROTA** Yes. In Fortaleza, from a very early age, 8 or 10 years, I had been drawing, painting gouache, working with different kinds of paper, cardboard, wood, wire, all of it influenced by my mother, who knew how to use various materials very well. She would make decorations for

pelo mascate libanês Benjamin Abraão, cuja empreitada pelo sertão ele financiou, dando as máquinas e ensinando-o a fotografar e filmar. Benjamin, que tinha contato com os cangaceiros, era o único credenciado a documentar aquela epopeia. O meu avô entendeu de imediato a importância social e histórica disso e o convocou para fazer aquelas célebres imagens. Se abrimos o site da cinemateca brasileira, meu avô Ademir Albuquerque é citado como realizador de 34 filmes sobre diversos assuntos, como: açudagem, as primeiras imagens sobre o Padre Cícero e os romeiros em Juazeiro do Norte, outro sobre o aviador português Gago Coutinho, quando atravessa o Atlântico e aterrissa na Barra do Ceará. Teve contato com Orson Welles quando este filmou no Ceará e até emprestou máquinas a ele. Enfim, vários assuntos lhe interessavam. Para Sganzerla, aquelas imagens de Lampião, do seu bando e do cangaço são a matriz do verdadeiro cinema brasileiro, e como todos nós sabemos vai influenciar diretamente o cinema de Glauber Rocha e, de certa maneira, todo o Cinema Novo. Essas imagens em pedaços estão espalhadas, porque na época o DIP (Departamento de Imagem e Propaganda) de Getúlio Vargas censurou com veemência sua publicação, e o meu avô, por receio de ser perseguido, foi colocando em mãos de terceiros. Então, trechos curtos dessas imagens

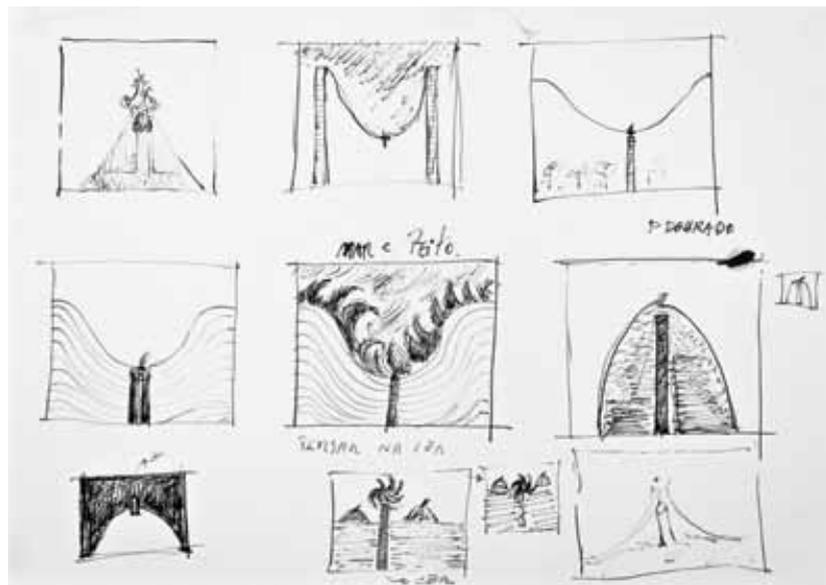
estão em vários acervos particulares. Isso tudo é uma longa e interessantíssima história.

**AGNALDO FARIAS** E os seus primeiros trabalhos no ateliê dele eram sobre o quê?

**EDUARDO FROTA** Primeiro, ele me deu umas três telas muito grandes e comecei a pintar umas paisagens que nunca secavam, porque eu sobrepunha muitas camadas de tinta. Nunca tinha pintado a óleo, não sabia como era, e ele também não entendia nada de técnica, a questão não passava por aí. Para ele, as memórias de infância é que se tornavam imagens pictóricas, principalmente girassóis, pássaros, paisagens inventadas do interior do Ceará. Depois, comecei a pintar grandes painéis sobre Eucatex, que eu sobrepunha à medida das portas. Penso que, já naquela época, intuía que fazia coisas para a escala humana sem ter qualquer conhecimento sobre o assunto.

**LUIZA MELLO** Você tinha que idade?

**EDUARDO FROTA** Entre 13 e 15 anos. Mas outro fato importante foi decisivo para a minha saída: meu tio fotógrafo Chico Albuquerque, que quando rapaz fez o still do filme de Orson Welles sobre os jangadeiros cearenses e logo depois imigrou para São Paulo, morando por lá mais de trinta anos, onde foi um nome emblemático da moderna fotografia brasileira. Também atra-



**DESENHO**  
[DRAWING], 1983  
nanquim sobre papel  
[INK ON PAPER]  
33 x 48 cm

carnival and New Year's Eve parties in the city and she was extremely prolific and had very good taste. I grew up watching her work with various materials, and I often helped her. But I had no theoretical knowledge of art. I only started to learn something from the Abril Publications "Master Painters", which was on sale in a handful of newsagents in the city. That was it. There were no schools, no teachers, nothing. Until something important happened when I was 13 or 14. My maternal grandfather, who lived in Rio, came back to live in Fortaleza. As I said before, he was a very interesting person. He came straight to live with us and my mother set up a small studio for him. He had already been a photographer, cameraman and may other things, and started painting in his sixties. I was immediately roped in to help out in his studio, stretching his canvases, mixing paints, buying materials in the city center, and doing some painting tasks that he delegated to me.

**LUIZA MELLO** I think it is important to tell your grandfather's story.

**EDUARDO FROTA** My grandfather organized the production of the first images of Lampião and the Brazilian bandits of the 1930s. They were taken by the Lebanese street-vendor Benjamin Abraão, whose trip to the Sertão was financed by my grandfather, who provided the equipment and taught him how to take photographs and film. Benjamin, who had contacts with the bandits, was the only person with the official right to document that epic struggle. My grandfather immediately recognized the social and historical importance of this and invited him to produce those famous images. If you look at the archives of Brazilian film, my

grandfather, Ademar Albuquerque is cited as having produced 34 films about various subjects, such as the dams, the first images of Padre Cícero and the travelers of Juazeiro do Norte, others of the Portuguese aviator Gago Coutinho, when he crossed the Atlantic and landed in Barra do Ceará. He met Orson Welles, when he was filming in Ceará, and even lent him equipment. So, he was interested in a wide range of things. According to Sganzerla, those images of Lampião and his band of outlaws set the standard for true Brazilian cinema, and, as we all know, would go on to have a direct influence on Glauber Rocha and, to some extent, the whole New Cinema movement. Those images are scattered around in pieces, because, at the time, the DIP (Department of Images and Propaganda) of Getúlio Vargas censored it ruthlessly, and my grandfather, for fear of persecution, distributed them among third parties. So, short parts of the film can be found in various private collections. It is a long and very interesting story.

**AGNALDO FARIAS** And what did you first work on with him in his studio?

**EDUARDO FROTA** First, he gave me three very large canvases and I began to paint landscapes that never dried, because I laid down so many layers of paint. I had never painted in oils. I didn't know how to do it. And he too knew nothing of technique, the question never came up. For him, childhood memories became painted images, especially sunflowers, invented landscapes from the Ceará countryside. Then, I started to paint large panels on Eucatex, the size of doors. I think, at that time, I already wanted to do things on a human scale, although I knew nothing about the subject.

vés do seu famoso estúdio da Avenida Rebouças, colaborou decisivamente na formação de novas gerações de fotógrafos paulistanos. Depois de sofrer um enfarte, e com medo de morrer, abandonou tudo em São Paulo e voltou a morar em Fortaleza. Depois que viu meus primeiros trabalhos, me aconselhou a ir de imediato para São Paulo estudar. Foi a primeira conversa crítica que tive sobre algo que estava fazendo. Além de excelente fotógrafo, entendia e gostava de arte, e também era colecionador; trouxe para a cidade os primeiros Wesley Duke Lee, Aguilar, um Nelson Leirner, outros modernos como Bonadei, Mário Cravo, Aldemir Martins, Antônio Bandeira e Carmélio Cruz, mas na maioria artista ligados de uma certa maneira à produção paulistana. Então, essas primeiras conversas com ele ainda em Fortaleza foram pontuais para aumentar o desejo de partir, e ele foi muito enfático, porque dizia que eu tinha que fazer isso de imediato. Só o lugar que foi diferente do que tínhamos pensado: em vez de São Paulo, fui para o Rio de Janeiro.

**EDUARDO PASSOS** E você chegou ao Rio e foi morar onde?

**EDUARDO FROTA** Logo que cheguei de Minas fui morar em uma pensão na praça São Salvador. Lá dividia um quarto com três pessoas. Depois de uns dez dias morando lá, a Dona da pensão entrou no quarto e o chão es-

tava impregnado de giz Crayon, restos de desenhos que caíam no chão. Ela me deu um grande esporro e me proibiu de desenhá-la. Era uma paraibana semianalfabeta, mas uma mulher inteligentíssima e generosa, que tinha sido cozinheira da Escolinha de Arte do Brasil, para onde me levou no outro dia, me prometendo que ali eu poderia fazer aquelas "doidices" sem sujar o quarto nem incomodar os outros hóspedes. Chegando lá, ela me apresentou diretamente à diretora da escola, a professora e arte-educadora Noêmia Varela, que após ter feito três entrevistas comigo, em situações diferentes, me deu uma bolsa de estudo para que eu fizesse o Curso Intensivo de Arte na Educação (CIAE). Foi através do duplo gesto generoso dessas duas mulheres, uma ex-cozinheira semianalfabeta e uma educadora e intelectual, que me foi dada uma oportunidade seminal, o amálgama existencial que eu precisava naquele momento. Com aquele gesto e naquele lugar, iniciava-se o começo da minha formação como artista e arte-educador, indissociável uma da outra, e a partir dessa nova situação pude fincar meus interesses e aprendizados no Rio de Janeiro. Até hoje, acredito que arte e educação podem ser campos de interesses adensadamente mútuos, mesmo entendendo criticamente que esse dado de humanismo tenha entrado em vertiginosa crise nos tempos atuais.

**LUIZA MELLO** How old were you?

**EDUARDO FROTA** **Between 13 and 15. But there was another decisive factor in my leaving: my uncle, the photographer Chico Albuquerque, who as a boy had produced a still from the Orson Welles film on the Ceará sailors and shortly after moved to São Paulo, where he lived for thirty years and was a big name in modern Brazilian photography. Through his famous studio on Avenida Rebouças, he also made a decisive contribution to training new generations of São Paulo photographers. After suffering a heart attack and fearful of dying, he abandoned everything in São Paulo and came back to live in Fortaleza. When he saw my early work, he advised me to go immediately to study in São Paulo. It was the first critical reception I had had of what I was doing. Apart from being a prestigious photographer, he also knew a lot about and loved art. He was also a collector and brought the city the first works by Wesley Duke Lee, Aguilar, Nelson Leirner, other modernists, such as Bonadei, Mário Cravo, Aldemir Martins, Antônio Bandeira and Carmélio Cruz, but mostly artists linked to a certain São Paulo style. So, these initial conversations with him in Fortaleza were instrumental in fuelling my desire to leave, and he was very insistent, because he said that I should do this immediately. Only the place I went to was different from the one we imagined: I went to Rio instead of São Paulo.**

**EDUARDO PASSOS** And where do you live when you arrived in Rio?

**EDUARDO FROTA** **As soon as I arrived from Minas, I went to live in a hostel on São Salvador Square. I shared a room with three other people. After a**

**week or so, the landlady came into the room and the floor was full of crayons and discarded drawings. She scolded me sternly and I was forbidden to work there. She was a semi-literate woman from Paraíba, but very kind-hearted and intelligent, who had been a cook at the Escolinha de Arte do Brasil, where she took me the next day, promising that there I would be able to do those “crazy things” without making a mess of the room or inconveniencing the other guests. When we arrived, she introduced me personally to the school director, the art teacher, Noêmia Varela, who, after three interviews in different situations, awarded me a study grant to enroll in the Intensive Art Education Course (CIAE). It was through the generosity**



fotografia do ateliê  
(STUDIO PHOTOGRAPHY),  
Rio de Janeiro, 1983

**LUIZA MELLO** Então a Escolinha de Arte do Brasil foi realmente importante?

**EDUARDO FROTA** **Importantíssima, em todos os aspectos, principalmente do ponto de vista da formação humanista. Entre os professores visitantes com quem tive contato, estavam, entre outros, Nise da Silveira, Augusto Rodrigues, Ferreira Gullar, Noêmia Varela, Ana Mae Barbosa, Lúcia Alencastro, Cecília Conde, Nilton Cavalcante, Darcy Ribeiro, Paulo Freire e tantos outros intelectuais e artistas, que por lá passaram. Foi através da Escolinha que tive contato com o Museu de Imagens do Inconsciente e o trabalho da Casa das Palmeiras, ideias revolucionárias da psiquiatria junto à vanguarda da arte brasileira. Todos sabem da aproximação de artistas e intelectuais com a produção dos internos do hospital do Engenho de Dentro, e o quanto isso influenciou no alargamento das vanguardas brasileiras a partir do neoconcretismo. Essas questões ainda reverberavam muito na época em que lá cheguei, e penso que influenciam e atravessam a larga espessura da produção contemporânea brasileira; mesmo que de modo submerso, estão lá, na parte mais funda do inconsciente. Noêmia Varela, como diretora daquela instituição, foi uma das intelectuais mais generosas com quem convivi. Como grande educadora que era, sabiamente me convenceu que eu tinha que**

**voltar a estudar e concluir minha formação acadêmica. Foi então que eu fui fazer dois anos de supletivo, retomar os estudos de 1º e 2º grau que tinha abandonado ainda em Fortaleza. Terminada essa formação básica, prestei vestibular para a Escola de Belas Artes, onde fui admitido, mas só fiquei dois meses e nunca mais voltei. Depois, prestei vestibular para cursar licenciatura plena em educação artística, ao mesmo tempo em que já trabalhava como professor de artes para o 1º e 2º grau em algumas escolas do Rio de Janeiro. Mas tudo começou naquela Escolinha, onde fui estudante, monitor e depois contratado para ser professor pela primeira vez. Foi uma experiência de formação humanista, em que convergiram para o mesmo campo de interesses a arte, a educação, as ciências humanas e suas inflexões sociais e políticas.**

**LUIZA MELLO** No Rio, você dava aula e, em paralelo, tinha uma produção?

**EDUARDO FROTA** **Exatamente. Teve uma época em que eu dava muita aula, tanto na Escolinha de Arte do Brasil, como no Colégio Senador Correia, no Colégio Cruzeiro, na Fundação Humberto Pelegrino e eventualmente em outras escolas e ateliês de artistas, como o ateliê da Barra. Foi um tempo de experiência muito adensado, tanto na minha formação intelectual, como na compreensão produtiva da arte dentro de um sistema específico de conhecimento.**

of these two women, one a semi-literate former cook and the other an educator and intellectual, that I was given my first seminal opportunity, the existential combination that I needed at that time. This marked the beginning of my training as an artist and art teacher, the two roles being inseparable, and this was how I began to establish my interests and learn in Rio de Janeiro. To this day, I believe that art and education are closely related fields, even though I acknowledge that this humanistic view is in deep crisis these days.

**MARISA MELLO** So the Escolinha de Arte do Brasil was really important?

**EDUARDO FROTA** Extremely important, in every respect, especially in terms of liberal education. The visiting teachers I met included Nise da Silveira, Augusto Rodrigues, Ferreira Gullar, Noêmia Varela, Ana Mae Barbosa, Lúcia Alencastro, Cecília Conde, Nilton Cavalcante, Darcy Ribeiro, Paulo Freire and many other artists and intellectuals. It was through the Escolinha that I became acquainted with the Museum of the Image of the Unconscious and the work of the Casa das Palmeiras, with their revolutionary psychiatric ideas on the Brazilian avant-garde in art. Everyone knows how artists and intellectuals worked with inpatients at the Engenho de Dentro Hospital and how much this influenced the broadening of the Brazilian avant-garde through neoconcretism. This issues were still resonating at the time I arrived there and I think they influenced and thoroughly permeated Brazilian contemporary art, albeit latently, in the deepest part of the unconscious. Noêmia Varela, as director of the institution, was one of the most generous intellectuals I crossed paths

with. Great educator that she was, she wisely convinced me that I needed to go back to school and graduate. So I retook the 1st and 2nd grades that I had abandoned in Fortaleza. Having finished this basic education, I took the entrance exam for the School of Fine Arts, which I passed, but I dropped out after two months and never went back. Then I took the entrance exam to study art education and worked as an art teacher with 1st and 2nd grade students in a number of schools in Rio de Janeiro. But it all began with the Escolinha, where I was a student and assistant teacher and was later hired to be a full teacher for the first time. It was an experience in liberal education that converged on art, education, the human sciences and their social and political implications.

**LUIZA MELLO** In Rio, did you produce work while you were teaching?

**EDUARDO FROTA** Certainly. There was a time when I was teaching a lot, both at the Escolinha de Arte do Brasil, and at Senador Correia School, and Cruzeiro School, and at the Humberto Pelegri Foundation and from time to time at other schools and artists' studios, such as the Barra Studio. It was a time of very intensive experience, both in terms of intellectual training and productive understanding of art within a specific system of knowledge.

**AGNALDO FARIAS** And then you worked at Parque Lage?

**EDUARDO FROTA** Not with the administration of the school. I arrived at Parque Lage shortly after Gerchman left, and it was still feeling the effects of that. I only met him later at the Rio MAM. But at Parque Lage, I spent a lot of time in the library, and, because of this, the librarian, a woman

**AGNALDO FARIAS** E depois você trabalhou no Parque Lage?

**EDUARDO FROTA** Não propriamente na administração da escola. Cheguei ao Parque Lage quando Gerchman tinha acabado de sair, vivia-se uma ressaca por conta disso. Só fui ter contato com ele posteriormente no MAM do Rio. Mas lá no Parque Lage frequentava muito a biblioteca, e por causa disso a bibliotecária Isabel Cabral me convidou para fazer um bico muito interessante. Fiquei responsável por abrir e fechar aquela biblioteca das 18h às 22h, três vezes por semana. Foi ali que diminuí minha defasagem, através dos livros e das publicações que lá chegavam, mesmo com muito atraso. Lembro-me que ali tomei conhecimento, por meio de livros e revistas, da produção dos pintores americanos do expressionismo abstrato, da pop art, pouca coisa sobre os artistas minimalistas e também alguma produção de artistas europeus, como a arte povera e o novo realismo francês. Também tinham uns livros maravilhosos sobre litografias; um era clássico, todos os alunos da oficina de lito consultavam: *The Tamarind Book of Lithography: Art & Techniques*. Foi lá que peguei os primeiros livros emprestados, e de três não me esqueço jamais: *A necessidade da arte*, de Ernst Fischer; *Arte e alienação*, de Herbert Read; e *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*, de Octavio Paz. Quando lembro disso, vejo o quanto tudo era muito pouco e precário, mas

estava chegando e tateando esse mundo que se apresentava. Às vezes, não entrava ninguém na biblioteca, e eu adorava, porque ficava com tempo livre para fuçar tudo. Foi muito bacana. Depois de oito meses, resolveram fechar a biblioteca na parte da noite, porque achavam perigoso, e de fato começaram a aparecer casos de violência no Parque. Quando fecho, fui procurar outras bibliotecas, principalmente a da Rio Arte, na rua Rumânia, bem menor, mas muito interessante, porque era mais atualizada com a produção da arte brasileira recente, mesmo que com poucos catálogos e textos, desde os movimentos concreto e neoconcreto, pouca coisa da produção de 1960 e 1970, e alguma coisa sobre música, o cinema novo e experimental e a poesia marginal da década anterior. Foi lá que peguei para ler os primeiros textos de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Tudo muito escasso, mas, naquele momento, de uma importância fundamental para mim.

**AGNALDO FARIAS** Quem eram as referências nessa época? Ficava nítido, ou nem tanto, que, já nos anos 1990, antes mesmo, no final dos anos 1980, o padrão do Parque Lage era muito variado. Mas isso não se via, não é?

**EDUARDO FROTA** Bom, o que tenho a dizer é que ali, logo no início dos anos 1980, me retirei do Parque Lage, como uma forte opção intuitiva do que eu não queria, e também porque não era muito

called Isabel Cabral, gave me a very interesting night job. I was responsible for opening and closing the library at 6 and 10pm, three times a week. This enabled me to make up for my lack of knowledge by reading the books and publications that arrived there, albeit very belatedly. Those books and periodicals taught me about abstract-expressionist North American artists, pop art, and bit about minimalism, and European movements, such as *arte povera* and the new French realism. They also had some wonderful books on lithography; one of them was a classic, all the lithography workshop students consulted it: *The Tamarind Book of Lithography: Art & Techniques*. It was there that I first borrowed books and three, in particular, I shall never forget: Ernst Fischer's *The Need for Art*; Herbert Read's *Art and Alienation*; and Octavio Paz's *Marcel Duchamp or the Castle of Purity*. Looking back, I realize who little this was, but I was getting there and feeling my way around the subject. Sometimes no-one came into the library and I loved that, because I was free to browse at will. It was really cool. Eight months later, they decided to close the library at night for security reasons. There had in fact been some incidents involving violent crime in the Park. When it closed, I sought out other libraries, especially the Rio Arte Library, on Rua Rumânia, which was much smaller, but very interesting because it was more up-to-date with recent Brazilian art, despite the small number of catalogs and texts, the concretist and neoconcretist movements, a bit on the 1960s and 70s, and some stuff on music, new experimental cinema and the marginal poetry of the previous decade. It was there that I first read Mário Pedrosa and Ferreira Gullar. It wasn't very much, but, at the time, it was of fundamental importance for me.

**AGNALDO FARIAS** Who were the main influences at the time? It became clear, or perhaps not so clear, in the 1990s, or earlier, in the late 1980s, that the standards of the Parque Lage were very varied. But it wasn't like that then was it?

**EDUARDO FROTA** Well, I must say that in the early 1980s, I withdrew from the Parque Lage, because I had a strong intuition of what I didn't want and also because I was too keen on all that exuberance, and I didn't feel that to produce art you have to be in permanent state of joy. For me, no; my story was different. I left a city, cut ties, there was a lot of conflict when I began to devote myself to what I wanted to do and to make a living in Rio de Janeiro. At that time, I think the most important thing was just to wander around the museums and the few art galleries there were in Rio; that was much more rewarding as a desiring force moving towards an excessively existentialist encounter, in which art played a part, of course, but which was still pervaded by a great introspective silence. Then that strident noise, stereo and tame, in which everything was pseudo-pleasure and sublimated the paradoxical and conflict-ridden existence inherent in the work of an artist. It sounded to me like something fragile and superficial. To this day, I think that, to produce art, there has to be some inner existential displacement, so that everything is processed out of a darker place, that is more fraught with personal ambiguity, so that this organic desire gains in strength and this idea ferments like an ineluctable need. It is in this instability over a thin assertive layer that a language, a way out, is processed, if there is one, as a constant inventing of life—an never-ending excavation. So I withdrew

afeito àquelas badalações, e não entendia que para fazer arte você teria que estar em permanente estado de alegria. Para mim, não, minha história era outra, deixei uma cidade, cortei laços afetivos, tudo foi muito conflitado para começar a me dedicar ao que pretendia e sobreviver no Rio de Janeiro. Naquele momento, acho que o mais importante foi vagar só pelos museus e as poucas galerias de arte da cidade do Rio; isso foi bem mais enriquecedor como força desejante em direção a um encontro demasiadamente existencial, em que a arte fazia parte, é claro, mas ainda permeada de grande silêncio introspectivo. Então aquele barulho estridente, estéreo e domesticado, em que tudo era pseudoprazer e se sublimava a existência paradoxal e conflituosa inerente do fazer artístico, para mim soava como algo frágil e superficial. Até hoje penso que, para produzir arte, há que se ter um deslocamento íntimo e existencial para que tudo isso se processe a partir do lugar mais escuro, mais turvado de inconstância pessoal, para que ganhe força esse desejo orgânico e fermente essa ideia como uma necessidade inadiável. É nessa instabilidade sobre fina espessura assertiva que talvez se processe uma linguagem, uma saída, se é que há alguma, como uma invenção constante da vida. Uma escavação sem fim. Então me afastei decisivamente do Parque Lage, e passei dois anos desenhando muito e pintando

as primeiras ripinhas em casa solitariamente, primeiro em papelão, depois em madeira, onde, através dos cortes de torções no suporte físico da obra, dá-se a matriz da minha pesquisa e experiência com a linguagem plástica, e é a partir dali que me invento de fato como artista. Foram essas experiências solitárias que antecederam as verticais que você conheceu na exposição em São Paulo. Hoje, refletindo sobre essa frágil linha da minha formação no Rio, destacaria três pontos: a Escolinha de Arte do Brasil, os dois anos de fecunda solidão produzindo em casa e, depois, a monitoria no departamento de cursos no MAM do Rio de Janeiro, onde fiz vários cursos, mas destaco os que fiz com Gastão Manoel Henrique e Aluísio Carvão, além de umas três aulas com Raimundo Colares, que logo adoeceu e voltou para Minas. O primeiro, um grande desenhista e pensador de volume e espaço; o segundo, um pintor extraordinário, um artista com alma de poeta; e Colares, para mim, um dos maiores artistas do Brasil. Não menos importante foi o meu primeiro curso de filosofia, ministrado pelo prof. Ronaldo Brito, sobre o texto *O olho e o espírito*, de Merleau-Ponty. Devo salientar que também mantive contato com outros importantes artistas e professores, como Gianguido Bonfanti, Rubens Gerchman, José Maria Dias da Cruz e Eduardo Sued. Também frequentei as bem equipadas oficinas de gravura daquele museu. Na verdade,

from the Parque Lage once and for all and I spent two years drawing a lot and painting the first strips alone at home, first on cardboard, then on wood, from which, by way of cutting and distorting the physical support, developed into my standard way of working and experiencing the language of plastic art. This is how I invented myself properly as an artist. These solitary experiments preceded the vertical ones that you saw in the exhibition in São Paulo. Looking back now on this shaky apprenticeship in Rio, I would highlight three things: the Escolinha de Arte do Brasil, the two years of fruitful solitude, during which I produced work at home, and then, working as a teaching assistant for the education department of MAM in Rio de Janeiro, where I participated in various courses, especially those with Gastão Manoel Henrique and Aluísio Carvão, and three or so with Raimundo Colares, who shortly thereafter fell sick and returned to Minas. The first of these, a great draughtsman, who thought deeply about space and volume; the second an extraordinary painter, an artist with the soul of a poet; and Colares, to my mind, one of Brazil's greatest artists. No less important was my first philosophy course, taught by Ronaldo Brito, on Merleau-Ponty's *Eye and Mind*. I should also mention that I kept in touch with other important artists and teachers, such as Gianguido Bonfanti, Rubens Gerchman, José Maria Dias da Cruz and Eduardo Sued. I also frequented that museum's well-equipped engraving studios. In fact, I think my training was very badly thought-out, and only much later, at the age of 36, did I travel abroad I think that the most important thing may have been that I persisted in inventing myself through physical and material experience in an almost compulsive immersion.

**AGNALDO FARIAS** (On the MAM RJ) What year was this?

**EDUARDO FROTA** Around 1984, 1985.

**AGNALDO FARIAS** When you produced those strips, in the 1980s, which you later exhibited during that program at the São Paulo Cultural Center, in 1991, they seemed to have been influenced by Willys de Castro. Am I right?

**EDUARDO FROTA** In fact, the research for these pieces began around 1983-84, yet they only found their full form in 1988-89, and before being shown at the São Paulo Cultural Center they were exhibited as part of Funarte's Macunaíma, MAM RJ's Rio Hoje and at the Botafogo Business Center, also in Rio. Your observation is spot on, but I would add to it and trace a kind of artistic genealogy of my initial work: Willys de Castro's "Active Object"; Lygia Clark's "Organic Line"; Hélio Oiticica's "Color"; and Amílcar de Castro's "Cut", not necessarily in that order, but all these issues were jumbled up together at the same time. These were the basic sources behind my early research. It was through understanding this work that I grasped the degree of sophistication of these ideas and concepts. I must say that my work was essentially influenced by Brazilian art, especially of the late 1950s and 1960s and 70s. It was through the physical and conceptual experience of this work that I invented myself as an artist, on these shifting sands of Brazilian art, with its serious problems and its great experimental virtues. I am a direct product of this paradoxical experience, which is at once rich and impoverished.

**AGNALDO FARIAS** Who are you talking about from the 1970s generation?

considero minha formação muito mal arquitetada, e junte-se a isso que só tardiamente, aos 36 anos, viajei para fora do país. Talvez o que considero mais importante foi ter persistido em me inventar através de uma experiência física e material, em uma imersão quase compulsiva.

**AGNALDO FARIAS** (Sobre o MAM RJ) Isso em qual ano?

**EDUARDO FROTA** Por volta de 1984 e 1985.

**AGNALDO FARIAS** Quando você faz aquelas ripas, durante os anos 1980, que você mais tarde expôs naquela programação do Centro Cultural São Paulo, em 1991, aquele trabalho aparentemente estava referenciado por Willys de Castro, não?

**EDUARDO FROTA** Na verdade, essa pesquisa começou por volta de 1983-84, muito embora só realizadas como linguagem plena em 1988-89, e antes de serem expostas no Centro Cultural São Paulo elas passaram pelo programa Macunaíma (da Funarte), Rio Hoje (no MAM RJ) e pelo Centro Empresarial Botafogo, também no Rio. A sua observação é perfeita, mas posso misturar um pouquinho mais e traçar uma espécie de genealogia artística de "primeiro momento" assim: "Objeto Ativo", de Willys de Castro; "Linha Orgânica", de Lygia Clark; a "Cor", em Hélio Oiticica; e o "Corte", de Amílcar de Castro, não necessariamente nessa ordem, mas todas essas

questões juntas e embaralhadas ao mesmo tempo. Essas foram as fontes básicas que arquitetaram minha primeira plataforma de pesquisa. Foi a partir do entendimento dessas produções que compreendi o grau de sofisticação dessas ideias e conceitos. Devo dizer que minha produção foi essencialmente influenciada pela arte brasileira, principalmente do final dos anos 1950 e as de 1960 e 1970. Foi em contato com a experiência física e conceitual dessas produções que me inventei artista, nesse terreno movediço da arte brasileira, com seus graves problemas formais e suas grandes virtudes experimentais. Sou fruto direto dessa experiência paradoxal, escassa e rica ao mesmo tempo.

**AGNALDO FARIAS** De quem você está falando da geração dos anos 1970?

**EDUARDO FROTA** Cildo Meireles, Antônio Manuel, Barrio, Raimundo Colares e Luiz Alphonsus, principalmente esses. Com a volta da pintura no início dos anos 1980, acho que esses artistas ficaram um pouco à margem, e, com exceção dos cadernos de arte brasileira da Funarte, dos quais saíram cinco ou seis edições, se não me engano o último número dedicado ao trabalho de Antônio Manuel, a produção editorial sobre a obra desses artistas era muito escassa, mesmo eles já tendo importância fundamental no circuito Rio-São Paulo, e alguns até fora do país. Tudo era muito precário para a formação

EDUARDO FROTA **Cildo Meireles, Antônio Manuel, Barrio, Raimundo Colares and Luiz Alphonsus mainly. With the return of painting in the 1980s, I think these artists were pushed to the margin a bit, with the exception of the Funarte *Brazilian Art Series*, of which five or six editions came out, the last issue, if I am not mistaken, dedicated to the work of Antônio Manuel. There were very few books on these artists, even though they were already of fundamental importance in Rio-São Paulo art circuit, and some of them even abroad. In terms of systematic training of artists, everything was very shaky. Nowadays, things have changed drastically. I got interested in the work of Zé Resende a little later, especially when he exhibited as part of Funarte's Sculpture Cycle: *Recent Outlooks for Contemporary Brazilian Sculpture*, in 1987/88. But I must say that, of the nine artists who featured in this program, two exhibitions in particular made a great impression on me: that of the Campinas artist, Marco do Vale, who went back to some of the questions raised by Willys de Castro's "Active Object" to expand that object into the extended field of sculpture for installation; and that of Ivens Machado, no less important, who used eroticism to create sculptural power. My first**

**professional exhibition was as part of Funarte's Macunaíma project and occurred at the same time as Frida Baranek's show for the Sculpture Cycle.**

AGNALDO FARIAS **Doesn't Sergio Camargo come in here? That business of taking a cylinder, letting it loose on the floor, reorganizing things?**

EDUARDO FROTA **This question helps a lot to explain that series of work that I called [*Knots/Us*]. Frankly, I didn't take Sergio Camargo's work as a model for that piece, because, as I see it, Camargo's work involves an accumulation of sculptural material, which, even though it is pared down, has the power to gain volume; and even when there is a cut in the material, I see no break, but rather growing density in a gravitational sense. And they are arranged on the blocks of wood, like compositional variations in relation to a pre-established support.**

**In my series, the cylindrical volume of the wood is presented much more as an extension of the line on the flat surface of the wall, without virtual support, and, even when the lines meet, they undermine any concept of idealized drawing, because, as the main motivating factor is born of a random cut and the "touching" of the**

**sistemática do artista. Hoje mudou radicalmente. Pelo trabalho do Zé Resende, vim me interessar um pouco depois, principalmente naquele momento que ele expõe no Ciclo de Escultura: *Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira*, da Funarte, em 1987/88. Mas devo dizer que, dos nove artistas que participaram desse programa, duas exposições me marcaram mais: a do artista de Campinas, Marco do Vale, que retomava algumas questões do "Objeto Ativo" de Willys de Castro para expansão daquele objeto num campo ampliado da escultura para a instalação; e a de Ivens Machado, não menos importante, que trazia o erotismo como potência escultórica. A minha primeira exposição profissional se deu dentro do projeto *Macunaíma* da Funarte, e aconteceu em paralelo à exposição de Frida Baranek, dentro daquele Ciclo de Esculturas.**

AGNALDO FARIAS **O Sergio Camargo não entra aí? Aquela coisa de pegar o cilindro, soltar no chão, de reorganizar?**

EDUARDO FROTA **Essa pergunta é ótima para esclarecer aquela série de trabalhos que chamei de *Nós*. Sinceramente, não tenho como parâmetro o trabalho de Sergio Camargo como acionador daquela produção, porque entendo que os trabalhos de Camargo se dão por um acúmulo da matéria escultórica, que, mesmo desbastada, está em for-**

**ça de ajuntamento para um ganho volumétrico; e ainda quando há o corte na matéria, não vejo ruptura, e sim um adensamento em sentido gravitacional. E, sobre os toquinhos de madeira, estão arranjados como variações compositivas em relação a um suporte preestabelecido.**

**Na série que fiz, o volume cilíndrico de madeira apresenta-se muito mais como uma extensão da linha sobre o plano da parede, sem suporte virtual, e, mesmo quando as linhas se tangenciam, desarmam um diagrama de desenho idealizado, porque, como o princípio motivador nasce de um corte aleatório e do "tangenciamento" dos cilindros, esses é que desconstroem com suas linhas de madeira a estrutura idealizada da forma, abrindo inesperados clarões de espaços no plano da parede. Em resumo, são esgarçamentos de espaços desenhados através das linhas de madeira crua, e não uma acumulação da matéria/volume escultórico, como, por exemplo, o mármore que esse artista usou tanto, ou a cor branca aplicada sobre os cilindros de madeira que revela uma procura de tradição da luz sobre o fato escultórico, ou mesmo os cilindros em pedra preta que não deixam de ser monólitos. É claro que, quando comecei aquela série, já tinha conhecimento satisfatório da produção de Sergio Camargo, e por isso não me inibi em levar esse projeto adiante, porque essa linha a que me refiro ganha autonomia como estrutura através da expe-**



SEM TÍTULO  
[UNTITLED], 1988  
(da série Nós)  
madeira maciça  
e cola [WOOD AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]



cylinders, it is these that deconstruct, with their lines of wood, the idealized structure of the form, opening up unexpected clearings of spaces in the surface of the wall. In short, they are fragments of spaces drawn in lines of raw wood and not an accumulation of wood/sculptural volume, like, for example, the marble that Camargo used so much, or the color white applied to the wooden cylinders, which reveals a search for the transfer of light onto the sculptural object, or even the black stone cylinders that remain monolithic.

Certainly, when I began that series, I already had a fairly good knowledge of Sergio Camargo's work, and I thus had no inhibitions in taking this project forward, because the line I am talking about gained autonomy as a structure through the material experience perceived within the very process of my previous works. This line was already perceptually latent, as if falling, already displaced between the edge of the monochromatic plane and the space of the world. That's when I abandoned color and this line gained autonomy of sculptural structure as a way of investigating physical space. In short, my conceptual material,

which can be seen as pervading all my work, is not subordinate to modern questions out of Kandinsky's teachings: plane, point and line, as a virtual composition. At root, the line is the physical construction that presents itself beyond form, investigating and devising new spaces. The invention of a non-normative architecture to investigate the space of a functional architecture. The line as a passing construction in a place of passage.

It is through this gesture involving a machine in my hand that I cut these anonymous sheets of industrial chipboard, that I draw out and vigorously develop this line



#### SEM TÍTULO

[UNTITLED], 1993  
tinta automotiva  
sobre madeira  
[AUTOMOTIVE PAINT  
ON WOOD]  
imagem azul superior  
2,20 alt x 1,10 larg  
x 60 prof.  
coleção particular

#### SEM TÍTULO

[UNTITLED], 1988  
tinta automotiva  
sobre madeira  
[AUTOMOTIVE PAINT ON  
WOOD]  
1,10 diam. x 25 cm prof.  
coleção particular

**riência material percebida dentro do próprio processo de meus trabalhos anteriores. Essa linha já estava em latência perceptiva, como que caindo, já deslocada entre a borda do plano monocromático e o espaço do mundo. É daí que abandono a cor, e essa linha ganha autonomia de estrutura escultural para investigar o espaço físico. Em resumo, minha matéria conceitual, que podemos pensar passando toda a minha produção, não está subordinada às questões modernas da aula de Kandinsky: plano, ponto e linha, como uma composição virtual. Radicalmente, é a linha a construção física que se apresenta para além da forma, a investigar e arquitetar novos espaços. Uma invenção de uma arquitetura não normativa para investigar o espaço de uma arquitetura funcional. A linha como uma construção de passagem num lugar de passagem.**

É através do gesto com a máquina na mão que corto essas chapas anônimas dos planos industriais dos compensados de madeira, que puxo e desenrolo com vigor essa linha adormecida na matéria. É desse paradoxo, a linha de corte da máquina exercendo o desmonte da matéria do plano, a construir a linha física que invadirá os espaços arquitetônicos para uma nova percepção simbólica do lugar, “para além da forma monolítica”.

**EDUARDO PASSOS** Gostaria que você falasse sobre o seu trabalho não conhecido, sobre o seu processo. Pen-

sar essa relação entre a obra como um produto e o processo de produção, ao qual você dá tanta importância. Talvez, já para antecipar o que poderia ser o final da conversa, a sua obra vá nessa direção, de insistir em um processo de produção que pensa no coletivo. Fale um pouco da importância do processo de fazer a obra, que talvez seja tão importante, ou mais, do que a obra como produto.

**EDUARDO FROTA** A produção material da minha pesquisa artística se deu basicamente entre duas cidades, Rio de Janeiro e Fortaleza, em momentos distintos. Quando fiz a opção de voltar para Fortaleza, já estava participando de boas exposições, tanto no Rio, quanto em São Paulo. Foi naquela época que comecei a expor mais sistematicamente no circuito institucional, através do VI e X Salão Carioca de Arte, depois no Projeto Macunaíma da Funarte, XI Salão Nacional, também da Funarte, no MAM RJ com a coletiva Rio Hoje, Salão dos Novos no Centro Empresarial Rio, e em São Paulo no Salão Paulista e, logo depois, no Centro Cultural São Paulo. Foi toda uma geração que começou no início dos anos 1980 e que até hoje está aí: artistas do Rio, de São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, principalmente dessas cidades, passaram por esses programas expositivos, e eu fazia parte da turma do Rio, porque morava lá. Foi no meio dessa conjuntura de inclusão no circuito que resolvi dar um corte radical retornando para Fortaleza, principalmente porque o



ateliê vazio IEMPYT  
STUDIOI, 2008  
Fortaleza-CE

meu trabalho estava pedindo maior escala e no Rio não tinha espaço físico para desenvolver a pesquisa e produzir em maiores dimensões. Algumas das últimas produções que fiz no Rio, no final dos anos 1980 e início dos 1990, perdi em galpões de transportadoras, garagens de amigos ou de conhecidos de amigos, porque não tinha onde guardá-las, nem dinheiro para pagar aluguel de espaços condizentes com a mudança de escala que se estava processando. Então voltei para Fortaleza como quem aposta muito mais no processo inventivo do que na política das artes, já que em Fortaleza o circuito na época era muito precário, e ter voltado não foi nada fácil nem animador no início. Então, faço uma distinção bem demarcada na trajetória da minha produção: de 1978 a 1992, no Rio de Janeiro, considero que foi “a formação do sujeito artista”; e de 1992 a 2010, em Fortaleza, chamo o ateliê de “corpo coletivo”, essa parte que se refere mais diretamente à sua pergunta. Em Fortaleza, pude pôr em prática largamente a ideia que me foi sempre importante, a de exercer todos os dados processuais da experiência no fazer artístico, não separando o intelectual do operativo, o conceito da prática e, mais que isso, incorporando a esse processo uma equipe de auxiliares, que, expandindo esse fazer para além das especificidades técnicas, agregavam outros conhecimentos àquela prática processual. Ampliado humana-

mente todo o processo coletivo, a construção do objeto de arte como finalidade única perde interesse absoluto; ao mesmo tempo que relativiza esse fazer, opera outros códigos de interesses, produzindo mais interseções no espaço social da cultura, onde todos participavam ativamente.

**AGNALDO FARIAS** Então, só para eu entender: você montou o seu ateliê numa região bem desfavorecida da cidade e incorporou a própria garatada no processo de trabalho. Você oferecia o que para eles, além da própria proficiência no campo da marcenaria?

**EDUARDO FROTA** Montei meu ateliê num bairro periférico chamado Montese, e os auxiliares em sua grande maioria eram moradores de lá, ou de bairros vizinhos. A primeira ideia era dar vinte empregos, nem sempre conseguidos, mas no geral variava de oito a doze, às vezes quatorze. Somente durante os processos desenvolvidos para as intervenções da XXV Bienal de São Paulo, como para o Museu Vale, em Vila Velha, atingi o número de vinte auxiliares. A questão era montar uma equação muito simples: primeiro, dar emprego e pagar bem; depois, desalienar o tempo dispensado ao trabalho através de um processo coletivo que descobrisse interesses individuais de cada um. Constantemente, criávamos tempo/espaço para reflexão e discussão do que se fazia, ou do que se propagava desse fazer para o mundo e vice-

**sleeping in the material. It is from this paradox that the line of the machine cut dismantling the material of the plane, building up the physical line, will invade the architectonic spaces for a new symbolic perception of the place, “beyond monolithic form”.**

**It is here that I return in a more radical and powerful fashion to something that I had an inkling of at the beginning, with those “thin vertical lines” which I exhibited in the Biennale building as part of the São Paulo Cultural Center exhibitions program, which you saw; that highly sophisticated concept of the organic line developed by Lygia Clark, always open to new ways of exploring it, like the female orgasm, with the creative capacity to multiply and perhaps one of the most important concepts of western art since the end of the Second World War.**

**I think that this was important not only for me, but for much of Brazilian contemporary art up to now.**

**EDUARDO PASSOS** I would like it if you could talk about your unseen work, your process: the relation between the work as a product

and the production process that you accord such importance. Perhaps, to anticipate the end of the conversation, your work is moving in this direction, insisting on a production process conceived of collectively. Tell us a bit about the importance of the process of making the work of art, that is perhaps as important or more important than the work as product.

**EDUARDO FROTA** **The material production of my art work occurs basically in two cities, Rio de Janeiro and Fortaleza, at different points in time. When I decided to return to Fortaleza, I was already being featured in good exhibitions, both in Rio, and in São Paulo. It was then that I began to exhibit internationally on a more regular basis, through the 6th and 10th Rio Art Salon, and then Funarte’s Macunaíma Project, the 11th National Salon, also run by Funarte, at the MAM RJ with the group show, Rio Today, New Artists Salon at the Rio Business Center, and at the São Paulo Salon and, shortly afterwards, at the São Paulo Cultural Center. There was a whole generation who started out in the early 1980s and who are still around today: artists from Rio, São Paulo, Porto Alegre, Belo**

**-versa. Em algumas situações, parávamos a produção para refletir sobre uma questão que fosse abordada como interesse coletivo, e mesmo partindo de uma curiosidade pessoal ou particular de alguém. Com as máquinas produzindo silêncios, conversávamos quarenta minutos, uma hora, sobre o assunto apontado. Também havia os encontros semanais com convidados de outras áreas de conhecimento, como, por exemplo, filosofia, história, permacultura, arquitetura, literatura, poesia, antropologia urbana, violência, religião, política, sexualidade etc. Não era uma escola no sentido clássico, longe disso, mas uma experiência coletiva partilhada e ampliada através de um processo que se abria para vários saberes. Também eram considerados os interesses, saberes e práticas de cada um fora do ateliê. Então o ateliê não era só local de encontro para executar tarefas, mas um espaço em permanente construção para trocas simbólicas diversas, alterando consideravelmente a leitura que fazíamos da vida e do mundo.**

**LUIZA MELLO** Foi logo que você voltou do Rio para lá?

**EDUARDO FROTA** **Logo que voltei para Fortaleza, comecei a dar aula de desenho e pintura, e acompanhar projetos de jovens artistas, mas ainda não era o projeto do ateliê em alta voltagem de funcionamento, isso começou a se dar à medida que foi**

**sendo montado e ampliado para esse objetivo. Os que já estavam indicavam os novos e assim, como uma cadeia de interesses, formamos uma excelente equipe. Vários amigos dos amigos queriam uma oportunidade para fazer parte daquela experiência, porque quase todos propagavam no bairro.**

**AGNALDO FARIAS** O seu projeto foi a própria situação, o contexto, a vontade de engajar essas pessoas, que o levou a buscar, a produzir, ou fazer com que a sua poética se encaminhasse numa ênfase no aspecto processual do engajamento do trabalho colaborativo? Ou o trabalho já era isso e precisava de pessoas para fazer?

**EDUARDO FROTA** **Quando voltei e resolvi produzir em Fortaleza, acho que a minha formação como arte-educador veio à tona como uma grande força utópica, objetivada para uma experiência de trabalho mais abrangente, compreendida largamente como um dado formativo, humanamente falando. Mas quero deixar claro algo de profunda importância: toda essa experiência estava longe de ensinar somente a instrução funcional, ou mesmo formar profissionais, isso é muito pouco e sinceramente não me diz quase nada. O que quis propor fundamentalmente foi uma formação educativa para desenvolvimento das “faculdades humanas”, que despertasse interesses para além de um saber meramente instrumental. Claro que isso é um dado importante**



processo de trabalho no ateliê  
[WORK PROCESS  
IN THE STUDIO], 2002  
Fortaleza

Horizonte, those cities mainly, went through these programs and I was part of the Rio group, because I lived there. It was during this time when I was making a name for myself in the art world that I decided to make a radical break and return to Fortaleza, mainly because my work was coming to require a larger scale and, in Rio, there wasn't much physical space to develop the project and produce on this scale. Some of the last pieces I produced in Rio, in the late 1980s and early 1990s, were lost in transit or in the garages of friends or friends of friends, because I had nowhere to store them, nor money to rent spaces of the size needed to accommodate the change in scale that was underway. So I returned to Fortaleza as someone who believed a lot more in the creative process than in arts policy, since in Fortaleza there wasn't much of an art scene, and it wasn't easy to go back, or very inspiring initially. So, I make a very clear distinction in my career between 1978 - 1992, in Rio de Janeiro, which I consider my "apprenticeship as an artist" and 1992 - 2010, in Fortaleza, which I call my "collective body", which has more directly to do with your question. In Fortaleza, I was broadly able to put into practice the idea that was always important to me, that of including all the procedural data of the experience of the production of art, not separating the intellectual from the manual, the conceptual from the practical and, moreover, involving in this process a team of assistants, who, extending this work beyond technical specifics, added other kinds of knowledge to this process. Broadening in a humane fashion the whole collective process, the construction of the art object as the single end is no longer the absolute focus of interest; at the same time, other codes are in operation, producing more



intersections with the social space of culture, where all are actively involved.

**AGNALDO FARIAS** So, just to help me understand: you set up your studio in an underprivileged part of the city and brought its people into the working process. What did you offer them, apart from developing their woodwork skills?

**EDUARDO FROTA** I set up my workshop in a neighborhood on the outskirts of the city called Montese and most of my assistants lived locally or in nearby neighborhoods. The initial idea was to create twenty jobs. I didn't always manage that. Generally, it varied from eight to twelve, sometimes fourteen. Only when I was developing the interventions for the 25th São Paulo Biennale, such as the one for the Vale Museum, in Vila Velha, did I manage to employ twenty assistants. The idea was to establish a very simple equation: first, provide well-paid jobs; then, relieve the alienation of the time spent on the job by way of a collective process that uncovered the individual interests of each. We were constantly making time and space for reflection on and discussion of what we were doing or the impact this had on the world and vice versa. On some occasions, we would stop work to reflect on a

conversas no ateliê,  
2002  
Fortaleza-CE

no processo, mas não é tudo e não se pode resumir em uma formação que se diga humana, um simples saber instrumental ou somente operacional do processo. Como diria Mário Schenberg, "nunca devemos confundir educação com instrução", e como percebo nitidamente que o Brasil não atingiu sequer um grau médio de instrução, e continua imensamente subinstruído, assim como ele, Mário, devemos pensar que o desafio maior é "a educação como elaboração das faculdades mentais e humanas". Radicalmente, é nisso que acredito. Nunca me importei em ser professor para ensinar isso ou aquilo, porque quem educa de fato é o próprio processo sendo pensado e elaborado coletivamente. Ele se faz propositivo, e as pessoas é que devem descobrir suas ferramentas mentais para existir, construir-se para a vida e para o mundo, seja para o que for, inventar seus métodos e transgredi-los depois de atendidas as necessidades primeiras, mudar de rumo quando outras vocações lhe apareçam e sejam tão necessárias para alimentar a sua condição humana. Mas devo dizer que o tempo foi a grande dimensão inventiva desse processo como "matéria-prima" constitutiva da linguagem, porque, através de sua extensividade para o fazer laboral, operava um estado permanente de latência para a troca de saberes humanizáveis e humanizados, desconstruindo muitas vezes o simples mecanismo cronológico

da composição material. Essa porção de subjetividades individuais e coletivas se potencializava como um "oposto de assimetria complementar" no corpo físico da obra, desierarquizando o "peso" como valor acumulativo da experiência artística.

**LUIZA MELLO** Isso foi mais ou menos em que ano?

**EDUARDO FROTA** De 1992 a 2008.

**LUIZA MELLO** O ateliê com todos os funcionários, com esse sistema de aulas, funcionou durante quantos anos?

**EDUARDO FROTA** Dos dezesseis anos que passei naquele lugar, acho que foram catorze anos com o ateliê funcionando nesses moldes, entre altos e baixos. Devo dizer que enviei projetos paralelos de formação para algumas instituições, buscando esse apoio de formação e educação, mas a contrapartida era lastimável, porque sempre solicitavam "eventos" mais quantitativos para as pessoas do bairro, querendo fazer do ateliê um centro cultural de varejo, sem avaliar a qualidade profissional e humana do que eu estava propondo, uma formação com verticalidade que reverberasse para além daquele espaço/ateliê. Queria sistematizar com mais recursos e fôlego aquela experiência. O nosso projeto era trabalhar até as três da tarde, e de três às cinco se dedicar aos estudos, como filosofia, história da cultura do Brasil (os

question that had been raised by the collective interest or even for reason of an individual's personal curiosity. With the machines silent, we would talk for forty minutes, or an hour, about the issue that had come up. There were also weekly meetings with guests from other fields, such as, for example, philosophy, history, permaculture, architecture, literature, poetry, urban anthropology, violence, religion, politics, sexuality etc. It was not a school in the classical sense, far from it, but a collective shared experience that opened out into other areas of knowledge. We also took into account the interests, know-how and practices of each member outside of the studio. So, the studio was not just a place to meet to work, but a forum, constantly under construction, for exchanging various ideas, substantially altering the way we interpreted life and the world.

**LUIZA MELLO** Was this straight after you returned from Rio?

**EDUARDO FROTA** As soon as I returned to Fortaleza, I began to teach drawing and painting and to follow the projects of young artists, but it wasn't yet the fully-fledged studio project. That began as it was set up and expanded for this purpose. Those who were already involved recommended it to new people and so a chain of common interests developed; we put together an excellent team. Various friends of friends wanted to get involved, to be part of the experience, because almost everyone was talking about it in the neighborhood.

**AGNALDO FARIAS** Your project was the studio itself, the context, the desire to involve these people, which led you to seek, to

produce, or to make your aesthetic move towards an emphasis on the processes of engagement in collaborative work? Or was your work already like that, needing other people to produce it?

**EDUARDO FROTA** When I returned and decided to produce work in Fortaleza, I think my training as an art teacher came out as a great utopian force, striving towards a more wide-ranging work experience, understood broadly as a formative given, in human terms. But I want to clarify something deeply important: this whole experience was far from being just functional instruction or even professional training; this would have been too little and frankly doesn't mean much to me. What I wanted to do basically was to provide a kind of training that developed the "human faculties", that awakened interests beyond mere instrumental learning. Of course this is an important part of the process, but it isn't everything and can't be reduced to a training that calls itself human, a simple instrumental or operational learning of the process. As Mário Schenberg might put it, "we should never confuse education with instruction", and, as I can clearly perceive that Brazil has not achieved even a medium level of instruction and remains vastly uninstructed, so, like Schenberg, we should imagine that the greatest challenge is "education as the development of mental and human faculties". At root, this is what I believe. It has never bothered me whether I am a teacher of this or that, because what really educates people is the process itself being thought out and developed collectively. The process suggests the proposal and it is the people who have to find the mental tools to exist, to build themselves for life and for the world, for whatever, to invent their own

grandes intérpretes), história da arte, língua portuguesa, inglês e computação, incluindo aí boa alimentação, café da manhã, almoço e lanche da tarde, pagando bem bolsistas, professores e convidados palestrantes. Por sua vez, esses bolsistas aos sábados dariam oficinas abertas de arte à comunidade. A meta de cada turma era passar dois anos no ateliê, para que depois do tempo previsto desse chance a outro grupo e assim por diante. Quando eu apresentava esse projeto, geralmente os apoiadores achavam muito elitista, porque só contemplava de 20 a 25 pessoas a cada dois anos, não valendo o dinheiro empregado para esse objetivo, uma vez que desejavam financiar mais atividades voltadas para a recreação e a música. A conclusão a que chego é que, no Brasil, quando se pensa em formação sociocultural, *lato sensu*, para a população pobre, quase sempre se resume em tocar tambor. Filosofia, história, artes, fazer do Brasil um lugar melhor e mais possível para ser vivido e pensado a partir da sua condição política, social e cultural, nem pensar. Então, como não queria abrir mão do meu projeto original, nunca o esfacelei para ter verba fácil e fazer o que eu não queria como algumas vezes era sugerido. Tenho todo esse projeto anotado detalhadamente, bem articulado e pensado com clareza. É lindo, e, se não o fiz idealmente 100%, fui fazendo do jeito que pude com ajuda dos amigos que por lá passaram e

deram sua contribuição, e também da contribuição não menos importante dos assistentes assalariados. Todos que por lá passaram contribuíram para o projeto, sempre a partir de uma proposição artística. Sem essa prerrogativa, não teria aventura possível, porque, quando se arma tudo isso em torno de uma produção artística, os paradoxos começam a aparecer de imediato. Pra quê? Com que finalidade? Pra quem? Qual o porquê de tudo isso? A arte tem função social? Há individualidades no processo coletivo? É um mundo de problemas que aparece e que, na grande maioria das vezes, não tem resposta objetiva possível. É por isso que acredito mais no processo como interrogação e expansão da consciência do que no objeto específico de uma dada produção. A questão é sempre ter a pertinência para recolocar a pergunta em pé: pra que e por que estamos fazendo isso? Esse é o bom atrito que se ergue através das mentalidades envolvidas.

**LUIZA MELLO** E que parte desse posicionamento tem a ver com uma negociação institucional? Como você mantinha esse ateliê?

**EDUARDO FROTA** Em primeiro lugar, sempre preferi expor em instituições públicas, entendendo por público o que seja para o usufruto de todos. Em princípio, penso que os espaços expositivos em instituições públicas democratizam mais a inserção do

methods and transgress them after having met their initial needs, to change direction when other vocations appear and are necessary to fuel their humanity. But I should say that time was a very creative dimension of this process as “raw material” constitutive of language, because, through the extension of time for manual labor, there is a permanent state of latency for the exchange of humanizable and humanized knowledge, often deconstructing the simple chronological mechanism of material composition. These individual and collective subjectivities realize their potential as the “opposite of complementary symmetry” in the physical body of the work, breaking down the hierarchy of “weight” as the added value of artistic experience.

LUIZA MELLO When was this?

EDUARDO FROTA 1992 to 2008.

LUIZA MELLO How many years was the studio active, with all those staff-members and that class schedule?

EDUARDO FROTA **Of the sixteen years I spent there, I think that the studio was working along these lines for fourteen, with ups and downs. I should say that I sent parallel training projects to a number of institutions, asking for support, but the response was dreadful, because they always wanted more quantitative “events” for people in the neighborhood, to make the studio a cultural retail center, without considering the professional and human quality I was proposing, a vertical training that would have repercussions beyond that space of the studio. I wanted to systematize that experience with more resources. Our project involved working until three in the afternoon, and studying things**

**like philosophy, history of Brazilian culture (the great thinkers), art history, Portuguese, English and computing between three and five, and providing good refreshments, breakfast, lunch, and an afternoon snack, paying students, teachers and guest speakers well. In return, the students would run open art workshops for the community on Saturdays. The aim of each group was to spend two years in the studio and then give another group a chance and so on. When I presented this project, the potential sponsors generally thought it very elitist, because it only served 20 to 25 people every two years, and this wasn’t worth the money, as they wanted to fund more recreational activities and music. I came to the conclusion that, in Brazil, socio-cultural education in a broad sense for the underprivileged boils down to teaching them to play drums. Philosophy, history, the arts, making Brazil a better more livable place and thinking politically, socially and culturally, forget about it. So, as I didn’t want to give up my original project, I would never jeopardize that for the sake of easy funding and do what I didn’t want to do, as was sometimes suggested. I had the whole project written up in detail, well designed and clearly thought out. It was beautiful and, if I could do it 100%, I did what I could with the help of friends and, not least, my paid assistants. Everyone who passed through the studio contributed something artistically. Without this prerogative, no adventure would have been possible, because, when you organize everything around producing art, paradoxes immediately start to appear. What for? Who for? What is the purpose of all this? Does art have a social function? Is individuality allowed in the collective process? There’s a whole host of problems that appear**

**objeto artístico, transmutando-o em bem cultural, com um número maior de público participante. Acho isso da maior importância. As negociações eram na maioria das vezes através de convites, em que a verba destinada para a produção entrava no ateliê “conceitualizada” por mim como o “desvio do capital”, para engendrar toda aquela concepção de trabalho. Esse ateliê se mantinha aos trancos e barrancos, algumas vezes fechando no vermelho, acho que como a grande maioria.**

LUIZA MELLO O funcionamento do ateliê fazia parte do trabalho.

EDUARDO FROTA **Tudo fazia parte do trabalho, desde a primeira ideia, a pesquisa conceitual, escolha de materiais, adequação das máquinas, quais ferramentas, a formação de equipes, pensar sobre a alimentação, transporte, quais os professores convidados etc. e tal. De tudo eu me inteirava para que aquele organismo todo trabalhasse com qualidade. Todos os dados, humanos ou técnicos, eram constituintes para a imersão naquele processo que, diferentemente do anterior, se iniciava. Tudo tinha que estar no nível de qualidade de atenção para se começar uma nova aventura.**

AGNALDO FARIAS É, mas, mal comparando, você era a quintessência da empresa familiar numa época em que mais e mais se tem diretorias executivas. Então, era preciso nesse momento, talvez, repensar e delegar, embora

sem perder o controle. Como você poderia fazer essa ordenação, dirigir esse projeto que, em última análise, é estético e político simultaneamente?

EDUARDO FROTA **Mas, com tudo isso, deleguei muitos poderes, dividi muitas decisões, aprendi com muitas delas e incorporei algumas outras, mas isso não me aliviava de uma responsabilidade relacional com tudo e por todos. Às vezes, acordava de madrugada e descia do mezanino para o galpão onde estavam sendo produzidos aqueles trabalhos. Ali, sozinho, com uma lanterna, para não acordar minha companheira na época, ficava pensando e anotando soluções para o dever do dia seguinte, porque diariamente a equipe chegava às sete e eu tinha que abrir o portão do galpão, pois quando começava o dia já tinha que ter pensado algumas soluções para problemas evocados no dia anterior.**

LUIZA MELLO Acho que isso é um ponto muito óbvio na sua obra, uma coisa que admiro muito. Mas fico pensando como produtora, por exemplo, que faço projetos do início ao fim. Se você vier me procurar para fazer um projeto, nós vamos pensar juntos em um orçamento, vamos negociar com uma instituição ou com o patrocinador. Acredito que isso seja uma parte do trabalho também. Porque como você vai viabilizar um ateliê que tem vinte pessoas trabalhando? Como é que é?

EDUARDO FROTA **Parto de uma proposta artística para que seja materializada. É claro que, para isso,**

**and that, most often, do not have an objective solution. That's why I believe more in a process of questioning and expanding consciousness rather than in the production of a specific object. The trick is to be always asking the question: why are we doing this and what for? This is the friction that comes from engaged minds.**

**LUIZA MELLO** And what part of this has to do with negotiations with institutions? How did you keep the studio going?

**EDUARDO FROTA** **First, I always preferred to exhibit in public institutions, meaning those that are open to everyone. I think that exhibition spaces in public institutions make art more democratic, turning it into cultural heritage, with a larger audience. This is of the greatest importance for me. Shows were arranged by invitation and the funds earmarked for production came into the studio as a “diversion of funds”. The studio carried on in fits and starts, often making a loss, as I believe most do.**

**LUIZA MELLO** The functioning of the studio was part of the work.

**EDUARDO FROTA** **Everything was part of the work, from the initial idea, the conceptual research, the choice of materials, the adjustment of the machines, the tools used, the training of the team, thinking about food, transport, guest teachers, and all that. I did everything to ensure high quality work. All the human and technical resources were immersed in the process. Everything had to be of the highest quality to begin a new venture.**

**AGNALDO FARIAS** Yes. But you were a typical family business at a time when executive directors were becoming increasingly common. So, perhaps, you

should have thought again and delegated, although without losing control. How were you able to run this project that was both artistic and political?

**EDUARDO FROTA** **I delegated a lot, I shared decision-making, I learnt from many of them and I took on some others, but this didn't free me from responsibility for everything. Sometimes, I would wake up in the early morning and go down to the workshop. Alone, with a torch, so as not to wake my partner at that time, I started thinking and noting down solutions to be tried out that day, because the team arrived every day at seven and I had to open the workshop, and I had to think of solutions to problems that had arisen the day before.**

**LUIZA MELLO** I think this is very clear from your work and it is something I admire greatly. But I think, as a producer, for example, who works on projects from beginning to end. If you came to me with a project, we would come up with a budget, we would negotiate with an institution or with a sponsor. I think this is part of the work too. How do you make a studio with twenty employees a going concern? How does it work?

**EDUARDO FROTA** **I start out with an artistic proposal to bring to concrete form. Clearly there has to be a budget for this and this budget includes all the costs of the team from beginning to end, including mounting the exhibition. I make a point of that. In the conversations to decide the budget, I was always very frank about the material objectives that I was negotiating, never the principals that guided my work. But I cannot fail to admit that, from the point of view of someone who deals with financial capital, this money is used for an eight to twelve month work process, so that,**

**tem que ter orçamento, e incluir nesse orçamento todo custo da equipe do início ao fim, inclusive sem abrir mão de que parte dessa equipe viaje para montar o trabalho, faço questão disso. Nessas conversas para decidir orçamento, sempre fui muito franco sobre os objetivos materiais que estava negociando, nunca os princípios que orientavam minha produção. Mas não posso deixar de admitir que, do ponto de vista de quem manipula o capital financeiro, esse dinheiro é empregado em um processo de oito a doze meses de trabalho, para que na maioria das vezes essa proposição artística depois do tempo de exposição seja cortada, desmanchada. Compreendo que, para muitos financiadores, essa produção artística não agrega valor especulativo, e então a coisa complica muito. Em resumo, poderia dizer que essas intervenções não transmutavam o objeto de arte em “commodities”. É uma produção que se faz a contrafluxo da especulação do capital financeiro, e por isso eu a chamo de “desvio do capital”, porque descontextualiza o valor do dinheiro destinado simplesmente para aquelas operações que têm como objetivo único a produção do objeto de arte. O processo de construção material que engendrava toda aquela experiência não poderia se fazer sem aquele “desvio do capital” destinado à formação sociocultural. Por isso, eu convidava os palestrantes, os professores visitantes, organizava conver-**

**sas sobre o saber de cada um, o orçamento para alimentação, o apoio para a biblioteca aberta o tempo todo, a inclusão dos membros nas viagens para montar a obra em outras cidades, as horas de folga para visitar museus e outros interesses culturais, pensar aqueles lugares como outra matriz cultural etc.**

**EDUARDO PASSOS** Mas a própria obra comia esse dinheiro, mais do que você?

**EDUARDO FROTA** **Sim. Eu também sobrevivia porque vendia trabalhos na maioria das vezes direto ao comprador, sem intermediários. Se eu contar nos dedos, esses anos todos, não vendi mais de cinco trabalhos via intermediação de galerias. Quero acrescentar também que paguei muito bem as pessoas que comigo trabalharam durante essa experiência de vinte anos. Não tive um problema com a justiça trabalhista, porque não era uma relação de terceirização ou anonimato, mas sempre uma relação dialogal.**

**LUIZA MELLO** E funcionou sempre assim?

**EDUARDO FROTA** **É, entre altos e baixos. Sei que fui esticando demais a corda, os projetos foram se tornando mais sofisticados, tanto conceitual como materialmente, empregando mais gente no ateliê, e os custos para elaborar os projetos se tornaram maiores, as soluções de invenção material**

most often, the project comes to an end, is dismantled after the exhibition. I understand that, for many sources of funding, this way of producing art does not provide speculative added value and this makes things very complicated. In short, I can say that these interventions do not transmute the art objects into “commodities”. The work flows against the speculation of financial capital, and that’s why I call it “diversion of funds”, because it decontextualizes the value of money earmarked simply for those operations whose only aim is to produce an art object. The process of material construction that engendered that whole experience could not be achieved without this “diversion of funds” for socio-cultural education. So I invited speakers, guest teachers, I organized talks about the specialty of each, the food budget, funding for the 24-hour library, the inclusion of staff-members in trips to install the work in other cities, time off to visit museums and other places of cultural interest.

**EDUARDO PASSOS** But the work itself ate up this money, more than you?

**EDUARDO FROTA** Yes. I got by, because I mostly sold work directly to the buyer, without going through middlemen. I can count on the fingers of one hand the number of works that I sold through galleries. I should also add that I paid the people who worked with me very well over these twenty years. I didn’t have any problems with the department of employment, because I wasn’t contracting out, it was a relationship that involved dialogue.

**LUIZA MELLO** Did it always work like that?

**EDUARDO FROTA** Yes. There were ups and downs. I know that I got a bit out of my depth. The projects were getting

more sophisticated, both conceptually and physically; I was employing more people in the studio and the costs were rising. But, despite all this, I didn’t stop thinking of new daring projects and great challenges, even though I hadn’t met with much success. Before the 2008 financial crisis in the US and Europe, which was felt here too, mainly in the arts, I had three large projects, one for the Rio CCBB, one for the Belém Cultural Center, in Lisbon, and one, less certain, for Santander in Porto Alegre. The first two were well under way. In the fourth meeting for the Lisbon project, which I attended, the sum needed was approved, but one month later they announced that funding for the project had been cut. I spent a lot on the project design on engineers, the team working together in the studio to try out new solutions, five trips to study the venue and take measurements, spending on materials, everything needed for the design of a large-scale project. These projects were well-thought-out and documented but never came off the paper: I fell into financial difficulties and I lost a lot of people who were close to me, including my oldest assistant, old Vilmar, from whom I had learnt a lot, and is still today one of the people I most admire. He was deaf and dumb and couldn’t read or write, but he had a prodigious intelligence, was a master carpenter and knew everything there was to know about nature, animals, plants and the weather. What he brought to the studio kind of summed up Brazil—profound, unjust, unequal, socially underprivileged—someone who lived off his wits, raw and sophisticated at the same time, but admired by us all. We learnt from his physical disability and technical prowess every day, and made us understand what was no longer acceptable in a country that was being

mais complexas. Mas, apesar disso tudo, não parei de pensar novos e arrojados projetos e grandes desafios, mesmo que não tenha conseguido realizar boa parte. Antes de estourar aquela crise de 2008 na economia americana e europeia, e que também reverberou por aqui, principalmente no circuito cultural, estava com três grandes projetos, um para o CCBB do Rio, outro para o Centro Cultural Belém, em Lisboa, e outro, menos certo, para o Santander em Porto Alegre. Os dois primeiros estavam bem encaminhados. Na quarta reunião do projeto de Lisboa, comigo presente, foi batido o martelo de aprovação da quantia necessária, mas logo após um mês eles anunciaram o corte da verba destinada para o projeto. Gastei bastante nos pré-projetos com calculistas, equipe trabalhando integralmente no ateliê para experimentarmos soluções novas, cinco viagens para estudar o lugar e tirar suas medidas, gastos com materiais diversos para experimento, enfim, tudo o que engendra uma pré-produção de grande porte. Esses projetos como ideias já bem definidas e documentadas estavam acordados, mas não saíram e não tive como segurar o tranco: desmoronei junto com dificuldades financeiras e outras pessoais que envolveram muitas perdas de pessoas próximas, inclusive meu auxiliar mais antigo, um senhor chamado Vilmar, com quem aprendi muito, e até hoje uma das pessoas que mais admi-

rei. Ele era surdo, mudo e analfabeto, mas de uma inteligência prodigiosa, exímio marceneiro e também conhecedor de tudo sobre natureza, animais, plantas e clima. Ele trazia para dentro do ateliê uma espécie de convergência e síntese de um Brasil profundo, injusto, desigual, desassistido socialmente, alguém que sobreviveu graças a sua inteligência individual, uma riqueza bruta e sofisticada ao mesmo tempo, mas admirada por todos nós. A sua deficiência física e excelência técnica nos educavam dia a dia, e criticamente nos faziam compreender o que não poderia ser mais admissível para um país que se construía cotidianamente ali naquela pequena porção de um bairro periférico de Fortaleza. Queríamos aquela inteligência que tanto admirávamos alfabetizada e transformadora para as novas gerações. Isso é que o ateliê nos ensinava; era com isso que um doutor universitário se deparava e tinha que pensar; eram as trocas assimétricas e complementares, que formavam um amálgama de matéria rara de existência e beleza.

**AGNALDO FARIAS** Quando você fala que tensionou e quebrou, acho que é uma passagem. Agora está saindo este livro. O mercado, eu acho, está tendo um crescimento avassalador e ao mesmo tempo bastante especulativo. Agora a tendência é isso se acomodar e as pessoas ilustrarem, entenderem. E com isso vão chegar aos trabalhos de qualidade. Do mesmo modo como agora estão muito afei-

**built up daily there in that small part of a neighborhood on the outskirts of Fortaleza. We wanted that intelligent man whom we admired so much to learn how to read and write and to help transform future generations. This is what the studio taught us; a university professor noticed this and was forced to think; it was the asymmetrical complementary exchanges that formed an amalgam of a material of existence of rare beauty.**

**AGNALDO FARIAS** When you say that it tensed and broke, I think this was a rite of passage. Now this book is coming out. I think the market is growing enormously and quite speculative. The tendency now is for that to accommodate itself and people will reflect that, understand. And this will bring with it high-quality work. There's a lot of work that's completely lacking in quality but doing well on the market, but a shallower market. I think that your work is imposing, because it's strong. It's unique and extraordinary in many respects. There will come a time when it will come in by the back door. Occasionally, you will even have to rebuild it, if you have the patience, like now. And you're not the same person either. So, so perhaps you won't work with the machines any more and supervise the team.

**EDUARDO FROTA** **I hope your intuition is right. And that favorable conditions emerge for me to return to producing work the way I would like. You are quite right when you say that the present experience could be different and I think it will be, because I have been reflecting a lot in the last five years and I understand things clearer now. I would also very much like to start everything over in another city, another human and social setting. It would be a new challenge, let's say the third stage after Rio and Fortaleza.**

**EDUARDO PASSOS** So fund a production process like that. Maybe think about producing a work entirely dedicated to its own production process.

**EDUARDO FROTA** **The ideal was always that and I think that even here most of the work was done like that, and it was very important, not just for me, but for various people. And the cool thing about this is gradually understanding the design that the process will unfold, extending the imaginary line full of utopias, but with the firm intention of including the antagonisms and paradoxes in the construction and projecting the lifeline into the future.**

**LUIZA MELLO** Your political position and your work is almost radical.

**AGNALDO FARIAS** At the cost of having to review strategies, if need be. Strictly speaking, the studio is closed. So you need to try to understand the limitations of this voluntary work and what you have been doing, which for a time aimed to create a certain movement, a certain dynamics, for the sake of a certain aesthetic, which is wedded to ethics and politics, but reached a point where it was no longer possible to continue. It is very radical, and you have to understand why. What for? Why did you play multiple roles? Luis helped the guy to draw up the budget, but things became very sophisticated. Because we have a market and institutions that are growing and they want counterparts. Galleries also want counterparts, everyone does. You assessed your work and it was based very much on a "let's see" mentality. But there comes a time when things start happening and you have to rethink.

**EDUARDO FROTA** **You've hit the nail on the head and exposed how things work nowadays. Even so, I don't think it's quite so simple. I also take care not to be seen as someone alienated from all that complexity. Of course I wasn't. If**

çoados. Há muitos trabalhos que não têm nenhuma qualidade, mas estão caindo no bolso do mercado, mas um mercado mais raso. Sinto que o seu trabalho se impõe, porque tem uma força. E é singular sobre vários aspectos, é extraordinário. Chega um momento e ele vai entrar por outra porta. Eventualmente, você até vai reconstruir se tiver paciência como agora. E também não é mais a mesma pessoa. Então, talvez você não vá mais para a máquina e fique mesmo na parte da supervisão, da coordenação.

**EDUARDO FROTA** **Tomara que sua fala seja intuitiva e visionária. E que apareçam condições favoráveis para que eu volte a produzir como gostaria. Você tem toda razão quando diz que a experiência agora poderia se dar de outro modo, e acho que se dará, porque refleti muito nesses últimos cinco anos e agora tenho alguns entendimentos mais claros. Eu também gostaria imensamente de começar tudo em outra cidade, outra geografia humana e social. Seria outro desafio, digamos, a terceira etapa depois de Rio e Fortaleza.**

**EDUARDO PASSOS** Financie então um processo de produção assim. Talvez se pensar em uma obra, toda ela, dedicada ao seu próprio processo.

**EDUARDO FROTA** **O ideal era que fosse sempre assim, e acho que até aqui a grande porção do que foi feito se deu dessa maneira, e foi importantíssimo não só para mim, mas para várias pessoas. E o legal disso tudo é ir compren-**

**dendo o desenho que o processo vai desbordando, estendendo a linha imaginária cheia de utopias, mas com um propósito firme de se fazer construir com seus antagonismos e paradoxos, e que projete para frente a linha da vida.**

**LUIZA MELLO** É uma posição política quase radical a sua, o seu trabalho.

**AGNALDO FARIAS** O preço disso é uma questão de rever estratégia, se é que é o caso. Rigorosamente, você está com o ateliê fechado. Então é preciso tentar entender quais são os limites desse voluntarismo e dessa coisa que se faz, que durante um momento foi preconizador de certo movimento, de certa dinâmica a serviço de uma determinada poética, que está casada com isso que é ético e político, mas chegou o momento em que não foi mais possível continuar. Porque é de uma radicalidade grande, e é preciso entender o porquê. Por quê? Porque você foi somando papéis. O Luís ajudava o cara a montar o orçamento, mas a situação ficou muito sofisticada. Porque temos um mercado que está crescendo, também instituições que estão crescendo, e elas estão querendo contrapartidas. A galeria também quer contrapartidas, todo mundo está querendo contrapartida. Você mensurou o trabalho e foi de um jeito muito à base do "vamo que vamo", se impondo. Mas chega uma hora em que a coisa começa e você tem que rever.

**EDUARDO FROTA** **Você mostrou um discernimento preciso, e expôs muito bem a engrenagem atual da questão. Mesmo assim, acho**

I hadn't had a broader understanding of these power structures, I would have been faced with problems that I couldn't resolve. I still wasn't able to balance these powerful interests that lie on the margins of the creative process. In fact, it was very complicated for me, especially in dealing with galleries, because my work has never had the immediacy of the consumer market. I realize that I wasn't a shrewd enough negotiator to be able to bring more projects off. But, on the other hand, I think that, even though this balance didn't fit into that philosophy of work, even though I sensed that the rope was too far stretched and would one day snap, I couldn't give up until it did snap, simply because I was in the middle of the process and most of my time was spent coming up with new challenges, new proposals, that's what kept me going. I always believed that a good art project, be it mine or that of others, would one day come off, because of its intrinsic quality, but I now know that it's not quite like that. If we put all of my work in play, to see where it stands, between public institutions and private spaces, the first option wins. This is the team I put together. At least twenty institutions as opposed to two galleries, one in the early 1990s and another in 2008. So, in hindsight, I think that this work was a kind of training for the game a kind of consolidation very much on the margins of the art market, and I can't judge whether this was for better or worse, whether it could have been done more or less, or "if it had been done differently" and so on. Measuring its value is neither here nor there; it just turned out that way, it's a fact. Going forward, if I manage to redefine this again, other factors will have to be evaluated, making it clear that there are some criteria that I won't give up on.

**EDUARDO PASSOS** As a psychoanalyst, I could suggest that your work requires the experience of sacrifice. This could be explained as part of your subjective experience, your personality and I think this might be an interesting explanation, seeking an ethical, artistic and political meaning for this. In this formal experience, we reach a very significant point where we need to make a break. I think it will take a while with you, because you don't know if you can let go of it, because it will be discussed. The idea is that it is either the art or retaining the creative process. I think we could talk a little about the Alpendre exhibition, which suggests how the work can be stronger than the personal and intimate meaning of this experience.

**CLARISSA DINIZ** I also noticed a certain sexual side. The work as a whole creates a way of broadening its own continuity. There is an attempt to put off the moment of pleasure, to delay the end, the orgasm, as much as possible, as I see it. And, when the end comes, the sharing of bodies loses something of its meaning. It is anti-economic, excessive, wasteful.

**EDUARDO FROTA** I'll answer both questions at the same time, because, in my view, they are interrelated and highly important. Combining the two questions, I would say that I have never done anything that doesn't spill over, that I'm not viscerally involved in, but, likewise, I should say that there is a large part of me that doesn't want to do anything, because I have difficulty accomplishing everyday tasks; I am very lazy about these. For the most part, carrying out everyday practical tasks wears me out much more than applying myself to great challenges, such as "a good dose of a possible utopia". In short, I hate to bureaucratize tasks, which takes up an enormous amount of time and doesn't add anything to

que não é simples. Também tenho cuidado de não me fazer entender que era alienado de toda essa complexidade, claro que não era. E, se não tinha um entendimento mais abrangente dessas estruturas de poder, de qualquer maneira fui me deparando com os problemas que de fato não pude resolver. Ainda não fui capaz de minimizar essas forças de outros interesses que atuam, às vezes perversamente, na borda do processo criativo contaminando por vezes o gesto mais importante a "ética da invenção". De fato, foi muito complicado para mim, principalmente no que diz respeito às galerias, porque minha produção nunca se valeu desse imediatismo do consumo de mercado. E reconheço que não fui tão bom negociador para viabilizar mais e mais projetos. Mas, por outro lado, acho mesmo que não cabia essa equalização dentro daquela filosofia de trabalho, mesmo que intuisse que a corda estava esticando muito, e uma hora iria arrebentar. Não pude parar antes que ela arrebentasse, simplesmente porque estava no meio daquele processo, e o meu tempo maior era para inventar novos desafios, novas proposições, era isso que me dava a liga. Sempre acreditei que um bom projeto de arte, meu ou de outros colegas, um dia encontraria sua possibilidade de realização, por conta da sua qualidade intrínseca, mas hoje sei que não é bem assim. Quando colocamos toda minha produção em campo de jogo,

para saber de qual lado ela vestiu a camisa, entre instituições públicas e espaços privados, a primeira opção ganha de goleada. Esse foi o time que montei. No mínimo, vinte instituições para duas galerias, a primeira no início dos anos 1990 e a segunda em 2008, e esta sendo uma grande intervenção. Então, olhando em retrospecto, acho que essa produção, para entrar em campo, foi treinando e se consolidando muito à margem do mercado de arte, e quanto a isso não posso julgar se foi melhor ou pior, se poderia ter feito mais ou menos, e "se fosse de outro jeito" etc. e tal. Não tem importância nenhuma mensurar o valor, apenas se deu desse modo, é um fato. Daqui para frente, se eu conseguir recodificar isso de novo, outros fatores deverão ser avaliados, mas deixando claro que de alguns critérios não abro mão.

**EDUARDO PASSOS** Como psicanalista, eu poderia levantar uma hipótese de que sua obra exigiu uma experiência de sacrifício. E poderia explicar como sendo alguma coisa da sua subjetividade, da personalidade, que acho que seria uma explicação mesmo interessante, buscando um sentido ético, estético e político para isso. Nessa experiência oficial, a gente chega nesse significante muito forte que é o quebrar. Acho que vai demorar um pouco porque você não sabe se pode ficar solto, porque ele vai ser discutido. E a ideia é que seja estético, seja a manutenção do processo criativo. Acho que a gente poderia falar um pouco



imaginative/operational capacity to throw myself passionately into these overwhelming experiences of “possible utopias”.

Although I have read something about psychoanalysis and like it when these fields cross, I am not qualified on the subject of art and psychoanalysis to base any ideas on it, but, intuitively in the midst of this hurricane, I can see that it is a dual game of “life and death”. Producing work to escape and escaping to work again. Usually, when I had important work behind me, I would begin with a deep feeling of loss of meaning, a sinking feeling, inexplicable *a priori*. From the depths, from this shifting formless material, some intense vital energy led me to the edge. And, in this long process, a vital weft would be woven between the desire that was being born obscure and imprecise and rational drive to organize the means of material production with extreme objectivity, creating another time from this mixture, a new physical world. It is a hard game, but a very beautiful one. From the outset, when I was still in Rio de Janeiro, it was very clear in my first work, when I cut the wooden support to alter and twist the materiality of the plane, that I was looking to create a different physical quality. Intuitively, I perceived that the cut in the wood was an explicitly sexual act. And, from that erotic force, through the transformation of material, I was born as an artist who would participate socially and politically in the world through the symbolic. By this I mean that I understood that there is no art or culture, in the broadest sense, without “eroticism”. Cutting, paring down, drilling, sanding, twisting, gluing, joining, sawing, pulling things apart, dividing things into sections, breaking things up, penetrating, superimposing, using, measuring, dismantling, filling

**SEM TÍTULO**  
(UNTITLED), 1987  
tinta óleo sobre  
madeira (OIL ON WOOD)  
50 x 5 x 15 cm  
Coleção Eduardo  
Passos – RJ  
[COLLECTION]

human experience. I think that, as a person and as an artist, I don't function very productively in society and this makes me feel vulnerable. So, paradoxically, I find myself driven by two conflicting and diametrically opposed sources of energy. I don't think they can be combined and it requires a great effort to transmute these force fields into reality. As I said, I think it's a highly-charged existential paradox on both sides. At the same time as I find myself paralyzed by an overwhelming laziness when it comes to alienating tasks, which, for the most part I feel completely incapable of accomplishing, at the other extreme, I have an enormous

da exposição do Alpendre, que indica de que maneira a obra pode ser mais forte do que um sentido pessoal e íntimo dessa experiência.

**CLARISSA DINIZ** Ao mesmo tempo, percebi certo aspecto sexual. Todo o trabalho cria um modo de ampliar sua própria dimensão de continuidade. Tem uma tentativa de adiar esse momento de prazer, de adiar ao máximo o momento do fim, do gozo. Vejo isso. E, quando acontece o fim, perde um pouco o sentido da troca dos corpos. É antieconômico, excessivo, esbanjamento.

**EDUARDO FROTA** Vou tentar responder as duas perguntas ao mesmo tempo porque, a meu ver, ambas estão intrinsecamente relacionadas e são importantíssimas. Mas, para dar logo uma liga para as duas questões, digo que nunca fiz nada sem transbordamento, sem envolvimento visceral, mas também, na mesma medida, não posso deixar de dizer que repousa em mim uma enorme porção de não querer fazer nada, porque tenho dificuldades em cumprir tarefas evasivas do cotidiano, sou muito displicente quanto a isso. Na maioria das vezes, desempenhar tarefas normativas para funcionamento prático no mundo é muito mais desgastante do que me empenhar em grandes desafios com “uma boa dose de uma utopia para o possível”. Em resumo, detesto a burocratização dos afazeres de algumas coisas, que toma um tempo enorme e não acrescenta nada à

experiência humana. Acho mesmo que, como pessoa e como artista, sofro de uma disfunção produtiva para a sociedade, e isso me enche de fragilidade. Então, paradoxalmente, me vejo movido por duas energias muito opostas e contraditórias. Não acho que elas sejam associativas, são mesmo disjuntivas e dá um trabalho enorme essa transmutação dos campos de força. Como falei, trata-se, a meu ver, de um paradoxo existencial com alta dose de voltagem, tanto para um lado como para o outro. Ao mesmo tempo em que sou paralisado por uma preguiça monumental para desempenhar tarefas, alienadas e alienantes, que na maioria das vezes me sinto completamente incapaz de desempenhar, em outro extremo tenho uma capacidade imaginativa/operacional enorme para me jogar nessas experiências de “utopias possíveis” e arrebatadoras, e corro urgentemente para realizá-las.

Apesar de ler algumas coisas sobre psicanálise, e gostar quando esses campos de hipóteses são atravessados, não tenho conhecimento qualitativo sobre arte e psicanálise que possa se erguer como um fundamento, mas, intuitivamente e no meio desse furacão, percebo que é um jogo dual de “vida e morte”. Fazer para escapar, e escapar para fazer novamente. Na maioria das vezes, quando me antecedia uma grande produção, geralmente começava com um sentimento profundo de perda de sen-

things up are drives that go beyond a strictly rational order. It is through immersion in the process that the body is gripped by an overarching epiphany.

**EDUARDO PASSOS** As an example, we could point to your latest intervention at the Alpendre. I was there and we had a conversation inside the work that was recorded by Alexandre Veras.

**EDUARDO FROTA** That 2009 intervention at the Alpendre was the last one I did, one year after closing the studio. I should point out that I also no longer had any ties to the Alpendre when I was invited by Alexandre Veras. I think it was the last intervention before the Alpendre closed. As an artist, I could now experiment, through a piece of work, with what I had imagined at the Alpendre Visual Arts Unit; a place radically devoted to experimentation. For the roughly six years I was involved with the Alpendre, my interests were always quite clear: I wanted to set up relevant experiments in contemporary visual art, with the radical aim of training

new artists and the general public in critical thinking, by way of meetings with the guest artist and group conversations that we held almost weekly in the Library to discuss the creative process, production, training and the art world. During these meetings, we would select a young artist from the group to intervene in the corridor space that led to the library. This history of working at the Alpendre led me to propose something that was equally radical: I used the white cube of the main gallery as an object to be dismantled along with the whole ideology of the ideal support that domesticated the living organic experience of art. I should add that most of my interventions were in the corridor. I love these asymmetrical places. But, in the case of the Alpendre, the matter/object to be attacked at its most primary core of physicality was the white cube. With a hammer I broke up all the plaster on the walls and the concrete floor and I tore down the ceiling. This was the first time I used the title *Sculpture in the Excavated*

tido, um estado de afundamento, *a priori* sem explicação. Daquele fundo de poço, daquela matéria movediça e informe, alguma energia vital me levava com intensidade a percorrer o caminho para alcançar a borda. E, nesse processo de grande duração, aos pouquinhos, ia emergindo e trançando tessituras vitais entre aquele desejo que nascia obscuro e impreciso, e um movimento da razão para organizar os meios de produção material com extrema objetividade, forjando outro tempo a partir dessa mistura, uma nova fisicalidade. É um jogo árduo, mas de grande beleza. Desde o início do meu trabalho, ainda no Rio de Janeiro, é muito claro que as primeiras ações, quando corto o suporte da madeira para alterar e contorcer a materialidade do plano, são a busca de outra qualidade física que se processa com aquelas operações. Intuitivamente, percebi que aquele corte na madeira era um explícito ato sexual. É daquela força erótica, através da transformação da matéria, que nasce o sujeito artista, que socialmente vai participar politicamente do mundo através de sua produção simbólica. Com isso, quero dizer que compreendo que não existe produção artística ou cultural, *lato sensu*, sem “erotismo”. Cortar, desbastar, furar, lixar, torcer, colar, juntar, serrar, afastar, seccionar, esgarçar, adensar, fazer entre, fazer sobre, fazer com, medir, proporcionar, desmanchar e desbordar são ações pulsionais que operam

para além de uma ordem estritamente racional. É na imersão processual que o corpo reverbera toda uma epifania.

**EDUARDO PASSOS** Como exemplo, podemos pensar essa última intervenção que você fez no Alpendre. Estive lá e fizemos uma conversa que foi gravada pelo Alexandre Veras dentro da obra.

**EDUARDO FROTA** Essa intervenção de 2009 no Alpendre foi a última que fiz, um ano depois de ter desativado o ateliê. Devo esclarecer que também já tinha me desligado do Alpendre quando fui chamado por Alexandre Veras, acho que foi a última intervenção antes do seu fechamento. Como artista, poderia experimentar agora, através de uma proposição, aquilo que idealizei para o Núcleo de Artes Visuais do Alpendre; um lugar voltado radicalmente para produções experimentais. Durante os mais ou menos seis anos de que participei do Alpendre, meu interesse foi sempre muito claro: mediar experiências relevantes na produção contemporânea em artes visuais, visando radicalmente a formação crítica de novos artistas e do público em geral, através de encontros com o artista convidado e propositor, e conversas em grupo que fazíamos quase que semanalmente na Biblioteca para elaborar questões sobre processo criativo, produção, formação e circuito. A partir desses encontros, escolhíamos um jovem artista daquele



**ASSOCIAÇÕES DISJUNTIVAS, ALPENDRE**  
[DISJUNCTIVE ASSOCIATIONS, ALPENDRE], 2009  
resíduos de parede, teto e chão  
[LEAVINGS OF WALL, CEILING AND FLOOR]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]

*Plane/place as subtraction*, and these blows against the smooth plaster of the idealized surface revealed the physical and historical temporality of walls constructed at different times (in the course of 90 years) its changing topology of plaster and brick. Conceptually, I should say that this gesture of attacking the plane surface of the wall with a hammer is not much different from the way I had dismantled industrial plywood by cutting circular holes in it. In the later work, I adopted a political attitude towards the resulting rubble in the second stage, *The Object of Sculpture/ the consumption of art by the kilo*, in which I effected a dual displacement of what had been pared down (which, in the historical tradition of sculpture, is the excluded, formless matter).

With a precision scale hanging from the ceiling a few centimeters above the rubble, I weigh, measure the value of and sell this object of sculpture by the kilo, at an affordable price of R\$10, allowing the customer to choose the pieces. The kilo of rubble, once weighed out, was placed in a plastic bag with the Alpendre logo,

sealed and signed by me. I produced a batch of two hundred.

The third stage, *The Asymmetrical Double*, concerns the volume of the rubble in the bag. The bags could either contain a single stone weighing one kilo, or five stones, or just dust, thereby varying the volume of each one kilo R\$10 bag. Taken together, these stages made up *Disjunctive Associations (The Alpendre Experience)*, *Fortaleza 2009*, which contains a lot of my thinking about the artistic experience. It is very much more like a black-out, a principle of *a priori* unknowing, than an illumination, in which the excess of clarity usually aborts the experience of the art, as a bearer of other kinds of information. So, the experience at the Alpendre entered into dialogue with my “deconstructive constructions” in the studio, viscerally sensory, with a constant invitation to touch the body of the other with one’s hand, with one’s body, to feel the wrinkles, rubbing up against the viscosity of the material, to cry out from inside. Now it was the walls, the floor, the ceiling, which were broken up with hammer blows and



**ASSOCIAÇÕES  
DISJUNTIVAS,  
ALPENDRE**

[DISJUNCTIVE  
ASSOCIATIONS,  
ALPENDRE], 2009  
processo de trabalho  
da intervenção  
realizada no Alpendre,  
Fortaleza

[INTERVENTION WORK  
PROCESS PERFORMED  
IN ALPENDRE]

grupo para intervir no espaço de passagem que antecedia a sala da biblioteca. Foi a partir desse histórico de realizações do Alpendre que propus algo também radical: usei o cubo branco da galeria principal como objeto a ser desmantelado, e tudo que ele carrega na sua ideologia de suporte ideal e que domestica a organicidade viva da experiência na arte. Acrescento que a maioria das minhas intervenções eram realizadas em locais de passagem. Adoro esses lugares de assimetria. Mas, no caso do Alpendre, a matéria/objeto a ser atacada na sua nervura primeira de fisicalidade era o cubo branco. Com golpes de marretas, foram quebrados todos os rebocos das paredes e o piso de cimento do chão, e desmontei o forro do teto. Foi essa primeira operação que nomeiei *A escultura no plano escavado/o lugar como subtração*, e dei a ver através daqueles golpes no reboco liso de superfície idealizada o seu tempo físico e histórico de paredes construídas em diferentes épocas (durante noventa anos) na sua topologia alterada de argamassa e tijolo. Conceitualmente, devo dizer que essa atitude de atacar o plano da parede com marreta não é muito diferente do desmonte que fazia através do corte para tirar aqueles módulos circulares do plano de compensado industrial idealizado para o consumo do belo. No segundo momento, adotei uma atitude política com aquele entulho resi-

dual, a operação de número dois, *O objeto da escultura/o consumo da arte medida por quilo*, em que desloco duplamente o que foi desbastado (que, na tradição histórica da escultura, é matéria excluída e amorfa).

Com uma balança de precisão pendurada no teto a alguns centímetros sobre esse ajuntamento de resíduo é que vou pesar, mensurar valor e vender esse objeto da escultura por quilo, a preço popular de dez reais, podendo o comprador escolher ele mesmo essas porções. Esse quilo ou mais, depois de pesado, era posto dentro de um saco plástico com a marca Alpendre em baixo relevo, depois fechado, lacrado e assinado por mim, em tiragem de duzentos exemplares.

Já a operação de número três, *O duplo assimétrico*, está relacionada à questão da volumetria dentro do saco, ou se poderia ter uma pedra de um quilo, ou cinco pedras para um quilo, ou somente pó para um quilo, em que a matéria ocupada dentro do saco era desigual em sua volumetria mediante o preço do quilo estipulado por mim a 10 reais. Essas operações eram compositivas para armar o todo maior que engendrava a proposição *Associações Disjuntivas (Experiência Alpendre)*, *Fortaleza 2009*, que tem muito do que penso sobre uma experiência artística. Ou seja, ela está muito mais perto de um apagão, como um princípio de não se saber *a priori* do que se trata, do que de um dispositivo de iluminação,

reduced to raw unpolished material, crying out to be touched, seducing the viewer at first sight with its earthy varied visual appearance. When I had this idea and started working with the aid of assistants, I was overcome by a great sadness; I would even go so far as to say that it was the most difficult existential experience of my entire life. Even so, I think I put the different operations together with very great clarity in this work, enabling me to raise the same questions again, this time more radically: why, how, for what and for whom is art produced? What are the major and minor reasons for doing this? Paradoxically, as I attached the walls, ceiling and floor, critical thinking began to hold sway over the idea of production, from the breaking up of the material, its transmutation from banal waste into art object and its profanation as a cheap consumer good, with the contradiction between measuring its physical and symbolic value. This resulted in very important discussions with the group of students and others interested in the unavoidable paradoxes that art makes us think about, which, in my case, always come from a physical encounter with the material, heated up by the radical gesture of subverting it from an already latent feature. For me, it is very simple: “thinking about art involves making art”. Frankly, when I am not making art, I am not very interested in this, because other things arouse my curiosity, most of them having nothing to do with art. I say this because I am not a theorist, not really even an intellectual, since I am motivated by the physical experience of the material process to distance myself critically from some theories.

**YURI FIRMEZA** I too would like you to talk a little more about the Alpendre, and also about your influence on the Sea Dragon, which

resulted in the arrival of Ricardo Rezende. What did this change, and how? Did this come from the Alpendre? Did people come from there? Do you think this was the peak of your political activism?

**EDUARDO FROTA** The Alpendre was not a closed group of visual artists; on the contrary, I was the only one. The other seven members of the group that founded the Alpendre were artists, poets, people doing research in the fields of dance, literature, philosophy, video art, photography. Working together, this multidisciplinary team developed other interests, including social and educational projects. I naturally gravitated towards this group, because we had the same ideas, and made new friends. Only later did we meet to draw up the Alpendre project. My first discussions with this group



**ASSOCIAÇÕES DISJUNTIVAS, ALPENDRE** [DISJUNCTIVE ASSOCIATIONS, ALPENDRE], 2009  
resíduos de parede, teto e chão. Balde, balança e saco plástico [LEAVINGS OF WALL, CEILING AND FLOOR: BUCKET, SCALES AND PLASTIC BAG]  
dimensões variadas [MULTIPLE DIMENSIONS]  
Fortaleza

em que, na maioria das vezes, o excesso de clareza aborta a experiência da arte, como propulsora de outros dados de conhecimentos. Então, aquela experiência no Alpendre dialogava com minhas “construções desconstrutivas” no ateliê, visceralmente sensoriais, em que existia o convite permanente de tocar o corpo da obra com a mão, com o corpo, sentir suas estrias, roçar na viscosidade material, gritar por dentro. Agora eram as paredes, o chão, o teto, que, depois de quebrados a golpes de marretas, eram devolvidos em matéria bruta, não alisadas, que pedia a experiência do tato, seduzida à primeira vista pela visualidade múltipla de materiais terrosos. Quando tive essa ideia e comecei a intervenção com a ajuda de operários, estava banhado da mais profunda tristeza; arrisco até a dizer que foi o momento existencial mais difícil de toda a minha vida. Mesmo assim, acho que articulei operações de extrema lucidez com essa proposição, e que me permitiram colocar novamente as mesmas perguntas de pé, agora com mais radicalidade: por que, como, para que e para quem se faz arte? Qual o sentido maior ou menor de se fazer isso? Paradoxalmente, à medida que ia golpeando aqueles planos de paredes, teto e chão, o pensamento crítico ia ganhando força sobre uma ideia de produção, desde as operações de quebra, sua transmutação de resíduo banal a objeto de arte, e deste

já dessacralizado para objeto de consumo, a preço popular, carregando toda essa contradição em mensurar o seu valor simbólico ou mesmo material. O resultado disso foram discussões importantíssimas com grupos de estudantes e outros interessados sobre os paradoxos inescapáveis que a arte nos impõe para pensar, que no meu caso sempre se deu através de um enfrentamento físico com a matéria aquecida, pela radicalidade do gesto em subvertê-la de uma dormência já posta. Para mim, de um modo muito simples “Pensar arte é fazer arte”, Porque quando estou no meio desse processo minha percepção da vida e do mundo é aguçada e muito atenta. Digo isso porque não sou um teórico, nem puramente um intelectual, pois é a experiência física encravada no processo material que me motiva a desalinhar de forma antagônica algumas teorias, e não o contrário.

**YURI FIRMEZA** Eu também queria que você falasse um pouco dessa questão do Alpendre, não só dele, mas também de quando você influenciou no Dragão do Mar, na formação do conselho, que culminou na ida do Ricardo Rezende. O que isso mudou, de alguma forma? Isso já vinha do Alpendre? Tem pessoas que vieram de lá? Você acha que foi o ápice da questão dessa sua atuação mais política?

**EDUARDO FROTA** O Alpendre não era um grupo fechado de artistas plásticos, muito pelo contrário, de artista plástico só tinha eu.

were with the poets Manuel Ricardo de Lima, Carlos Augusto Lima and Alexandre Barbalho, who had already produced good quality contemporary Brazilian poetry. Shortly thereafter, I met Alexandre Veras (film and video), who brought us all together and came up with the idea of the Alpendre. The group included Andréa Bardawil (dance), Solon Ribeiro (photography), Luís Carlos Sabadia (producer) and Beatriz Furtado (film). It was clear to all of us that the conjoined power of four actions was transformative in origin and combined to change the art and culture of the city. So it was natural that it would touch on and sometimes come into conflict with local arts policy.

**EDUARDO PASSOS** This idea of conflict would be very important, wouldn't it?

**EDUARDO FROTA** It wasn't that it would be important; it always had been, since I left Fortaleza for Rio. I think it was always out of kilter with the establishment of normality, like swimming against the tide to find space to breathe. I was always thinking about this. I feel that it was a vast excavation with no geological findings and I always ask myself, in fact, where the true creativity lies, if it is even possible—the kind of creativity that gives weight to time and space and changes everything. I also ask myself how I can come up with a “maneuver” on such an intangible margin, or the longest curve in such a restricted space. I think that the act of creation does not have any materiality that you can get a grip on; at root, we never really know what it is.

**EDUARDO PASSOS** There was conflict at Torreão too, wasn't there? When you exhibited at the Biennale, there was also

a certain artistic interest in resistance, destabilization, and the creation of obstacles. I would like to know if this conflict also marked your relation with the art market?

**EDUARDO FROTA** Look, frankly, I'm not the best person to talk about the art market in any great depth, because I have very little experience of this binary model of production and sale mediated by galleries. My work has almost never involved this kind of negotiation. It is a paradox, because my path has mostly been through public institutions in Brazil. I think that the obstacle you are referring to may also be a refusal on my art to transpose, into a restricted field, a physical experience that goes beyond form; to confine it to a simple diminished object, shorn of collective organic flesh, on which so much knowledge of the physical body of the experience of the work converges. I am referring here directly to the *Extensive Interventions* series. To reduce the potency of that desire to an art object for consumption on the art market would be to betray the ethical and philosophical engagement of the work I have been developing for years. I would like to make it clear that I am not against other ways of thinking. Every artist is free to work it his or her own strategies, but neither do I think that it is better than any other, morally speaking. I am not even interested in judging procedures. In fact, I can only comment on the part of this that I know about, my experience, and I know that it is not enough to enable me speak in any depth about this complex subject. My experience lies on the margins of this chain of production for the market. It goes against the grain of production for immediate results, in opposition to the fleeting world in which everything is a “commodity”. I through myself headlong into this latent process. In

Os outros sete membros do grupo fundador do Alpendre eram artistas, poetas, pesquisadores da dança, da literatura, da filosofia, do vídeo, da fotografia, que juntos, a partir dessas multiplicidades, potencializavam outros interesses, inclusive para os projetos sociais e de formação. Juntei-me a esse grupo naturalmente por afinidades com suas ideias iniciando novas amizades, e só depois é que nos reunimos para inventar o processo Alpendre. Minhas primeiras interlocuções com esse grupo se deu com os poetas Manuel Ricardo de Lima, Carlos Augusto Lima e Alexandre Barbalho, que já apontavam uma produção de qualidade na poesia contemporânea brasileira. Logo depois, conheci Alexandre Veras (cinema e vídeo), esse o grande agregador de todos nós e idealizador do Alpendre, Andréa Bardawil (dança), Solon Ribeiro (fotografia), Luís Carlos Sabadia (produtor) e Beatriz Furtado (cinema). Era perceptível a todos que a força conjunta de nossas ações era de origem transformadora e convergira adensadamente para alterar o campo da arte e da cultura na cidade, então era natural o tangenciamento, muitas vezes conflituoso, com as políticas públicas para a cultura de um modo geral.

**EDUARDO PASSOS** Essa ideia de conflito vai ser muito importante nesse seu percurso?

**EDUARDO FROTA** Não é que vá ser importante, sempre foi assim,

desde que saí de Fortaleza para o Rio. Acho mesmo que é um permanente desalinho com o establishment da normalidade. É como nadar às avessas à procura de um respiro. Sempre me pohnho a pensar sobre isso, tenho a sensação de uma grande escavação sem achado geológico, e sempre me pergunto, de fato, onde está a verdadeira criação, se isso é mesmo possível, em qual tempo/espaço se adensa e altera tudo. Também fico me perguntando como inventar uma “manobra” em margem tão intangível, ou a mais longa curva em espaço tão reduzido. Penso que o ato de criação não tem materialidade possível para se agarrar, no fundo nunca sabemos do que se trata.

**EDUARDO PASSOS** Falando sobre o Torreão, nele também não tem um conflito? Quando você expõe na Bienal, também tem certo interesse estético pela resistência, pela desestabilização, na colocação de um obstáculo. Queria saber se esse conflito também marca muito sua relação com o mercado de arte.

**EDUARDO FROTA** Olha, sinceramente, não sou a pessoa mais indicada para falar sobre mercado de arte, porque minha experiência dentro desse modelo binário de produção e venda mediado por galerias é uma experiência escassa de dados para que eu possa me aprofundar sobre o assunto. Minha produção quase não foi absorvida por essa via de negociação. É mesmo paradoxal,

fact, I never intended any quantitative meaning to my work. What I really like is to develop one project a year, at most two. The small studies that help me think technically about solutions that require a larger scale were simply studies and did not aim to produce a proliferation of little things like consumer items. I always rejected this, despite much advice to the contrary, for one very simple reason: I was not going to distance myself from the research interests to which I was organically linked, to distance myself from all that to produce an unending stream of lesser objects to meet other's needs, neglected the main question that drove me. It would have been at the very least unfair to myself and to those I shared ideas with. So the question that arose was of a different kind: how to use something already invented for new inventions? This was the philosophy behind the process of a kind that did not make it possible to break down the radical totality of that procedure.

**AGNALDO FARIAS** One piece that caught my attention was Torreão. Because I think that all your previous works resolved themselves in themselves and were occasionally transported to other settings, but there was a dialogue with the walls and the floor in play. But the Torreão piece was designed specifically for that space. And it grabbed the attention of people passing by on the street. And sometimes it even caught someone who wasn't interested in art. Do you think I'm right? The projects for the CCBB and Vale Museum were very precise. Was the Torreão piece especially important? Were there other such examples before that?

**EDUARDO FROTA** You are quite right. The piece for the Torreão was very important artistically in so far as it took over the architectural space as a fundamental dialogue for the physical

expansion of the piece. Between the "knots" series, which were wooden cylinders in "asymmetrical" squares and the first tubular works, which were produced by thickening circular modules, the latter required not only a larger formal scale, but, primarily, the physical space to expand and be lost beyond a single overall view of the work. I should say that from one operational system to another I spent a year in which I produced only four small pieces in search of an experience that would provide a possible link to creating a system that would be like a malleable organic line, that "that breathes in the spaces", at the same time as the materiality employed provided an operational deconstructive shift of monolithic form and the process would include other procedures beyond the form of the object. I arrived at this because I was working on the *Knots* series with plugs and sockets and one day I cut the edge of the hollow cylinder, the socket part, and I realized that the unbridled accumulation of that module could provide the malleability I wanted that the *Knots* series didn't have, and, furthermore, occupy the architectural space in an unbridled fashion. This line, now built up by juxtaposing hollow circular modules, would be constructed as an architectural invention to enter into dialogue with other architectural spaces. So there was a relation between different architectural inventions, one receiving, the other invading. And the two in the process of dismantling spaces sanctified for their due ends, architecture and the work of art. The invitation to the Torreão from Elida Tessler and Jailton Moreira provided a crucial opportunity for make this experience radical in the extreme. So, I suggested to them that, instead of occupying the little room on the

porque fiz um caminho através de instituições públicas no Brasil, em sua grande maioria. Penso que o obstáculo a que você se refere talvez seja uma negação de minha parte em transmutar, para um campo restrito, uma experiência física extensiva para além da forma, confiná-la a um simples objeto diminuto, descartado da organicidade coletiva para a qual convergiam tantos conhecimentos no corpo físico da experiência da obra. Aqui me refiro diretamente à série das *Intervenções extensivas*. Reduzir a potência daquele desejo para objeto de arte com finalidade de consumo via mercado de artes era desarticular todo envolvimento ético e de filosofia de trabalho que fui tecendo durante anos. Quero deixar claro que não sou contra outras maneiras de pensar isso. Cada artista é livre para traçar suas estratégias de inserção, e também não acho que uma é melhor do que outra moralmente falando. Mesmo porque não me interessa julgar procedimentos. De fato, só posso me manifestar sobre esse assunto através da parte que conheço, da minha experiência, e sei que ela não é exemplo para pensar amplamente essa complexidade. Ela se deu à margem desse encadeamento de produção para o mercado. Ela se realizou a contrapelo desse tempo de resultados imediatos, em oposição a uma fugacidade em que tudo vira "commodities". E foi nessa latência em processo que me joguei até o fim. Na ver-

dade, nunca visei esse sentido quantitativo de produção. E gosto mesmo é de desenvolver um projeto por ano, no máximo dois. Os pequenos estudos que me serviam para pensar tecnicamente as soluções que pediam maior escala eram simplesmente estudos, e não visavam uma proliferação de coisinhas iguais para consumo de mercado. Sempre me neguei a isso, apesar de muita cooptação sugerida, por uma razão muito simples: não ia me afastar dos interesses da pesquisa a que estava organicamente ligado, e me afastar de tudo para fabricar incessantemente coisinhas menores que atendessem a outros interesses, evasivos à principal questão que me movia. Era no mínimo deslegante comigo mesmo e com os que compartilhavam aquelas ideias de produção. Então, a questão que se apresentava era de outra matriz: como desdobrar para outras invenções o que já se tinha inventado? Era possível? Essa era a filosofia daquele processo, e sua natureza não fazia concessão que pudesse trincar a radicalidade totalizada daquele procedimento.

**AGNALDO FARIAS** Um trabalho que me chamou muita atenção foi o Torreão. Porque acho que todos os outros trabalhos anteriores se resolviam por si só e eram eventualmente transportados para outras situações, mas era o diálogo com a parede e com o chão que estavam nesse jogo. Agora, o Torreão é projetado especificamente para aquele espaço. E aí também

fourth floor, I would like to intervene on the building's four staircases and they agreed to it. As the story goes: you need a madman to do it and crazy people to buy the idea. And they very generously bought the idea. It was complicity among artists and this proposal would certainly only have been possible in an independent space without the bureaucracy that would have got in the way of the experiment, which an official art institution would probably not have accepted in full. So, I credit them too for the success of the work, for the confidence they had in the idea I presented to them. It was this opportunity that allowed the physical process of the work to unfold, making it possible to enter into explicit dialogue with the architecture of the space. There were some specific features of the Torreão intervention that I liked a lot: first, it was constructed on a precarious topology, the internal stairs of the building, shifting the emphasis from traditional sculpture that is built up vertically from the horizontal plane; second, the extreme sensuality of the tube/line touching the interior architecture of the building, like one body rubbing against another, with a fluidity and levity altering the perception of the weightiness of the dense material. I should add that was more an intuitive desire than a technical procedure, because I still hadn't developed them fully. It was an artistic experiment that went far beyond that into the realm of the existential, bordering on the impossible. This project at the Torreão, was the first of a series of interventions in public institutions and independent spaces across Brazil, which I called *Extensive Interventions + name of the place + year*. This experience also brought encounters with other work in the field of culture and the arts, bringing together two

distant cities: Porto Alegre (Torreão) and Fortaleza (Alpendre). This coming together opened out interdisciplinary fields and work involving visual arts, literature, dance, video, philosophy and psychology. It became a circuit opposed to the hegemony of the São Paulo-Rio de Janeiro axis; despite the 5,000 kilometers between the two cities, they entered into dialogue with one another for a considerable time through the production of quite unique works.

The CCBB São Paulo project was the third of the *Extensive Intervention* series, using lines of tubing. Before that, I also produced a large-scale intervention in Recife, in the Vicente do Rego Monteiro Room at the Joaquim Nabuco Foundation. This was crazy, because I had to make a line of tubes 90cm in diameter, which was the width of the corridor between one gallery and the next.

But in the CCBB São Paulo intervention I immediately understood the central architectural empty space of the building and, different from before, decided I did not want to hang any piece that would interfere in a very exhibitionist fashion and detract from the primacy of the architecture of that building. It was there that I made a decisive choice, I think, to intervene with these lines of tubes invading the constricted spaces of the rooms on the second floor, going through the walls and spilling out into the corridors and even twining around the security railings. It was also the first time that I made some holes perpendicular to the original emptiness that made up the line, giving a different view of the interior space of the extensive malleable tube, activating it as a whole with these breathing pores.

The Biennale and Vale Museum projects were both also conceived

tem um dado que é agarrar o sujeito que está passando na rua para que fique intrigado com aquilo. Então, eventualmente, até uma pessoa que não era um público de arte se via fisgada. E é de fato. Você acha que estou certo nisso? Tem trabalhos anteriores? Mas é um nível de precisão o projeto que você faz para o CCBB e o projeto que você faz para o Museu Vale. O Torreão foi importante? Teve alguma coisa antes?

**EDUARDO FROTA** **Você tem toda razão. A proposição no Torreão foi um fato artístico importantíssimo no que se refere à tomada do espaço arquitetônico como um diálogo fundamental para expansão física da obra. Entre as séries dos “nós”, que eram os cilindros de madeiras em esquadros “assimétricos” e os primeiros trabalhos tubulares, que se davam por adensamentos de módulos circulares, esses últimos pediam não só maior escala formal, mas, principalmente, espaço físico para se expandir e se perder para além de uma visada única e total da obra. Devo dizer que, entre um sistema operacional e outro, passei um ano em que só fiz quatro pequenos trabalhos à procura de uma experiência que me desse um elo de possibilidade para poder criar um sistema que fosse como uma linha maleável, orgânica, que se fizesse “respirar entre espaços”, ao mesmo tempo em que a materialidade empregada fosse um deslocamento operacional de desconstrução da forma monolítica e o processo agregasse outros pro-**

**cedimentos para além da forma objetiva. Chego nessa invenção porque trabalhava naquelas séries dos Nós com encaixes de macho e fêmea e um dia seccionei a borda do cilindro vazado, ou seja, a parte fêmea, e entendi que a acumulação desenfreada daquele módulo poderia me proporcionar uma maleabilidade que a série de Nós não possuía, e, mais ainda, ganhar o espaço arquitetônico desenfreadamente. Essa linha agora construída a partir de justaposições de módulos circulares vazados ao meio, ela mesma se constituiria como uma invenção arquitetônica a dialogar com outros espaços arquitetônicos. Então se dava uma relação de invenções arquitetônicas diferentes, uma a receber, outra a invadir. E as duas em processo de desmanche de espaços sacralizados para seus devidos fins, a obra de arte e a arquitetura. O convite do Torreão que me foi feito por Elida Tessler e Jailton Moreira foi a oportunidade crucial para que essa experiência se radicalizasse ao extremo. Então, sugeri a eles que, em vez de ocupar a salinha do quarto andar, gostaria de intervir nos quatro lances de escada do prédio, e eles toparam a parada. É aquela história: tem que ter o louco que faz e os doídos que compram a ideia. E eles compraram a ideia com muita generosidade, numa cumplicidade que se deu entre artistas, e com certeza a realização dessa proposição só foi possível em um espaço independente sem a**



as specific interventions for the place. Even though the construction operations attained the level of autonomous monumental objects, the Biennale piece was specially designed for that empty corridor on the third floor, and the number of fourteen cones was chosen on the basis of a study and direct observations of the space and its relation to people passing through it, who would experience these sensory objects in the corridor. I remember very well how people screamed to create and echo in the cones, sat down, lay down etc. I was very moved by a visit from a school for the blind: they noticed that their voices echoed around the cone and laughed and shouted a lot, crawled into the cones and ran their hands over them a lot to feel how they were built, to feel their roughness.

**LUIZA MELLO** Did you set up the studio to produce the Torreão piece? Or did the studio pre-date that?

**EDUARDO FROTA** I set it up eight years earlier. The Torreão experience was in 2000, and I had already included this *modus operandi* in my working philosophy.

**AGNALDO FARIAS** To finish off, could you talk about your relation with architecture.

**EDUARDO FROTA** I don't much know how to explain my interest in architecture, but I can give you some clues. My mother liked architecture a lot, she drew up plans and built some houses. She had a great feeling for space. My uncle Chico Albuquerque in São Paulo was also a self-taught architect. It is interesting that he began to build houses when he started photographing modernist houses for Editora Abril Cultural, including Lina Bo Bardi's showcase glass house. His houses also appeared in monthly publications on architecture, and I thought that was great. I loved those magazines. For about 8 to 10 years, he

## INTERVENÇÕES EXTENSIVAS V

[EXTENSIVE INTERVENTIONS V], 2003  
compensado industrial reflorestado e cola [REFORESTED INDUSTRIAL PLYWOOD AND GLUE]  
dimensões variadas [MULTIPLE DIMENSIONS]  
vista da exposição [EXHIBITION VIEW]  
CCBB São Paulo

mediação burocrática que inibisse aquela experiência, e que provavelmente uma instituição do circuito oficial das artes não aceitaria amplamente. Então, crédito também a eles o sucesso daquela investida pela confiança com que apostaram na ideia que lhes apresentei. Foi a partir da oportunidade de realizar aquela intervenção que se deu o desdobramento do processo físico da obra, possibilitando dialogar explicitamente com o espaço arquitetônico. Na intervenção do Torreão, houve algumas particularidades de que gosto muito: primeiro, ele ter sido construído sobre uma topologia acidentada, as escadas internas do prédio, deslocando com ênfase o eixo de convergência da escultura tradicional que se constrói na vertical a partir do plano horizontal de repouso; segundo, o dado de extrema sensualidade que o tubo/linha tangencia na arquitetura interior do prédio, como um corpo a roçar o outro, com fluidez e leveza alterando a percepção de peso da matéria adensada. Acho que devo acrescentar que fui muito mais tomado por um desejo intuitivo do que por um procedimento técnico, pois não os tinha ainda desenvolvido plenamente. Foi uma experiência artística que transbordou profundamente para o existencial, beirando o limite do possível. Com esse projeto realizado no Torreão, inauguro uma série de intervenções em instituições públicas e espaços independentes pelo Brasil, que denominarei

*Intervenções extensivas + nome do lugar + ano.* Foi também a partir dessa experiência que convergiram encontros de outras produções no campo da cultura e da arte, aproximando eletivamente duas cidades tão distantes: Porto Alegre (Torreão) e Fortaleza (Alpendre). Essa aproximação abriu campos de interdisciplinaridade e trabalhos conjuntos entre as artes visuais, a literatura, a dança, o vídeo, a filosofia e a psicologia. Fez-se de fato um circuito transversal ao eixo hegemônico São Paulo-Rio de Janeiro; mesmo com os seus 5 mil quilômetros de distância, essas cidades dialogaram por um bom tempo através de algumas produções muito singulares.

Sobre o projeto do CCBB São Paulo, foi o terceiro da série *Intervenção extensiva* que fiz, usando aquelas linhas tubulares. Antes dele, fiz uma intervenção também muito grande no Recife, na sala Vicente do Rego Monteiro da Fundação Joaquim Nabuco, e que foi uma loucura porque tive que fazer uma linha tubular de 90 cm de diâmetro, que era a medida da passagem entre o espaço de uma galeria à outra.

Mas nessa que fiz para o CCBB de São Paulo entendi de imediato o vazio arquitetônico central do prédio e, diferente do que já tinha visto muitas vezes, decisivamente, não quis pendurar nenhuma peça que interferisse de modo muito exibicionista e ignorasse o dado da primazia arquitetônica daquele prédio. Foi aí que optei assertivamente,

produced designs using large sheets of cardboard and they were mostly the façades of modernista houses in Fortaleza in the 1960s, and I was most interested in the industrial materials that produced geometrical designs on the façade or the partition walls with light flooding through them, made of quite sophisticated industrial materials, such as breeze blocks, latticework, mosaics etc. These materials were produced for a second or third stage of modernism in Brazilian architecture and were of excellent quality, in terms of both design and the materiality of the colors. Almost none of these houses are still in existence.

I also think there was the influence of that part of the city, with its vast flatness under that scorching sun, extending the time of the spaces, as if shifting them around. It was as if the city were a spatial experience under a plane of light. I have very vivid memories of the place. I had the opposite experience, when, at the age of 7 I visited Rio de Janeiro for the first time. The topology of the city had a powerful visual impact on me, with its tunnels running through those vast monoliths of stone. Before arriving in Rio, during my short stay in Belo Horizonte, I got to know the Conjunto Arquitetônico da Pampulha and I thought it was very different, but without being that aware of its historical importance. It was only when I came to live in Rio that I was directly confronted with and became more curious about the modernist movement in architecture through the Capanema Palace, Lúcio Costa's Guinle Park, the Rio MAM and the Pedregulho Housing Estate, both by Affonso Eduardo Reidy, and then Brasília, especially the Alvorada Palace, the Itamaraty Palace and the Cathedral. In São Paulo, I later got to know the work of Artigas and Mendes da Rocha. I was

also always interested in the pioneers of modern architecture, such as Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier and Alvar Aalto, and some years later I was able to visit some of their buildings, mainly in Chicago.

At one point, I was thinking of studying architecture, but I wrongly thought that, to be an architect, you also had to be a good mathematician. In Rio I also had friends who were studying architecture at Santa Úrsula, Bennett and UFRJ. They all complained a lot about how hard it was to be creative as an architect and I thought that art was more arbitrary so far as the decision to create something is concerned, because I depend more directly on myself as a thinker and creator. But I never lost my interest in architecture as the invention of space for human



Coleção particular  
[PRIVATE COLLECTION]  
Sergio Carvalho  
Brasília / DF

penso eu, em intervir com essas linhas tubulares invadindo os espaços constrictos das salas do segundo andar, e furando paredes para que essas linhas transbordassem para os lugares de passagem e até mesmo se enroscando nas grades de proteção. Também foi a primeira vez que fiz uns furos em sentido perpendicular ao vazio original constitutivo daquela linha para dar outra visada ao espaço interior daquele tubo extensivo e maleável, ativando a sua totalidade com esses poros respiradores.

Sobre o projeto da Bienal e do Museu Vale, os dois também foram pensados como intervenção para o lugar, a partir dos dados daquele lugar. Mesmo que os procedimentos operacionais de construção alcancem a escala de objetos monumentais autônomos, o da Bienal foi pensado para aquele vão de passagem do terceiro andar, e a quantidade dos catorze cones obedeceu a um estudo e observações que fiz da espacialidade do lugar com relação ao público circulante que iria experimentar aqueles objetos sensoriais naquele vão de passagem. Lembro muito que as pessoas gritavam para que desse eco, entravam nos cones, sentavam, deitavam-se etc. Teve uma visita de uma escola de cegos que me deixou comovido: eles perceberam que suas vozes na boca do cone davam eco, e riam muito e gritavam, entravam nos cones e passavam muito a mão para saber da sua constituição física, sua aspereza pelo tato.

**LUIZA MELLO** Você montou o ateliê para produzir o trabalho do Torreão? Ou o ateliê é anterior?

**EDUARDO FROTA** É anterior em oito anos. A experiência do Torreão foi em 2000, e esse *modus operandi* já estava bem inserido como filosofia naquele contexto de trabalho.

**AGNALDO FARIAS** Para finalizar, você podia falar da sua relação com a arquitetura.

**EDUARDO FROTA** Não sei explicar muito sobre o meu interesse por arquitetura, mas posso dar algumas pistas. Minha mãe gostava muito de arquitetura, desenhava plantas e construiu algumas casas. Tinha uma noção espacial incrível. Meu tio Chico Albuquerque também foi um arquiteto autodidata em São Paulo. E uma curiosidade sobre isso é que ele começou a construir suas casas a partir do momento que começou a fotografar casas modernistas para a Editora Abril Cultural, inclusive aquela emblemática foto da casa de vidro de Lina Bo Bardi. Suas casas também apareciam em revistas mensais sobre casa e arquitetura, e eu achava aquilo o máximo, adorava aquelas revistas. Lá pelos 8 ou 10 anos, fazia desenhos em cartolinas grandes, e na grande maioria eram fachadas de casas modernistas em Fortaleza nos anos 1960, onde meu interesse maior eram por aqueles materiais industriais que compunham

beings and, when I travel, I am always interested in seeing new buildings. At the very beginning of my career, two main interests began to emerge. A certain interest in color and in shapes in space. These two features were very clear in those 3-meter high pieces, which I painted and put up in a given place, creating, on the wall and on the floor, a set of sensory changes, that came from the color, the cutting, the wooden support, producing slight inclinations.

I gave up color in the late 1980s, but the second interest became a constituent part of my work through the transmutation of material, without the subjective element of color. So, when the opportunity arose for the work to assume a physical presence that invaded or entered into dialogue with architectural spaces, I think my work developed in a radical manner. Everything changed after that, as I said before, the equation that begins each process engenders something conceptually, technically, in combination with the specificities of each place. Nowadays, when I enter public places, I automatically think of how I could fill them. I use this to exercise my sensibility in everyday life.

What I most like about architectural spaces is that the visual and technical solutions are different for each place and the alterations I have made for each place for artistic purposes can be

a dialogue or an obstruction, and, in both cases, the people activate the new forms of perception. I was always drawn to architecture and, as it happens, the books I have most enjoyed recently are Antonio Risério's *The City in Brazil* and Otto Friedrich Bollnow's *Man and Space*, both of which are excellent. Of the great international architects I especially like Álvaro Siza, Jean Nouvel, Santiago Calatrava and Kengo Kuma.

**LUIZA MELLO** So, in some way, the work responds to a question posed by the space and the architecture? You design a piece for a certain place and then to be moved elsewhere?

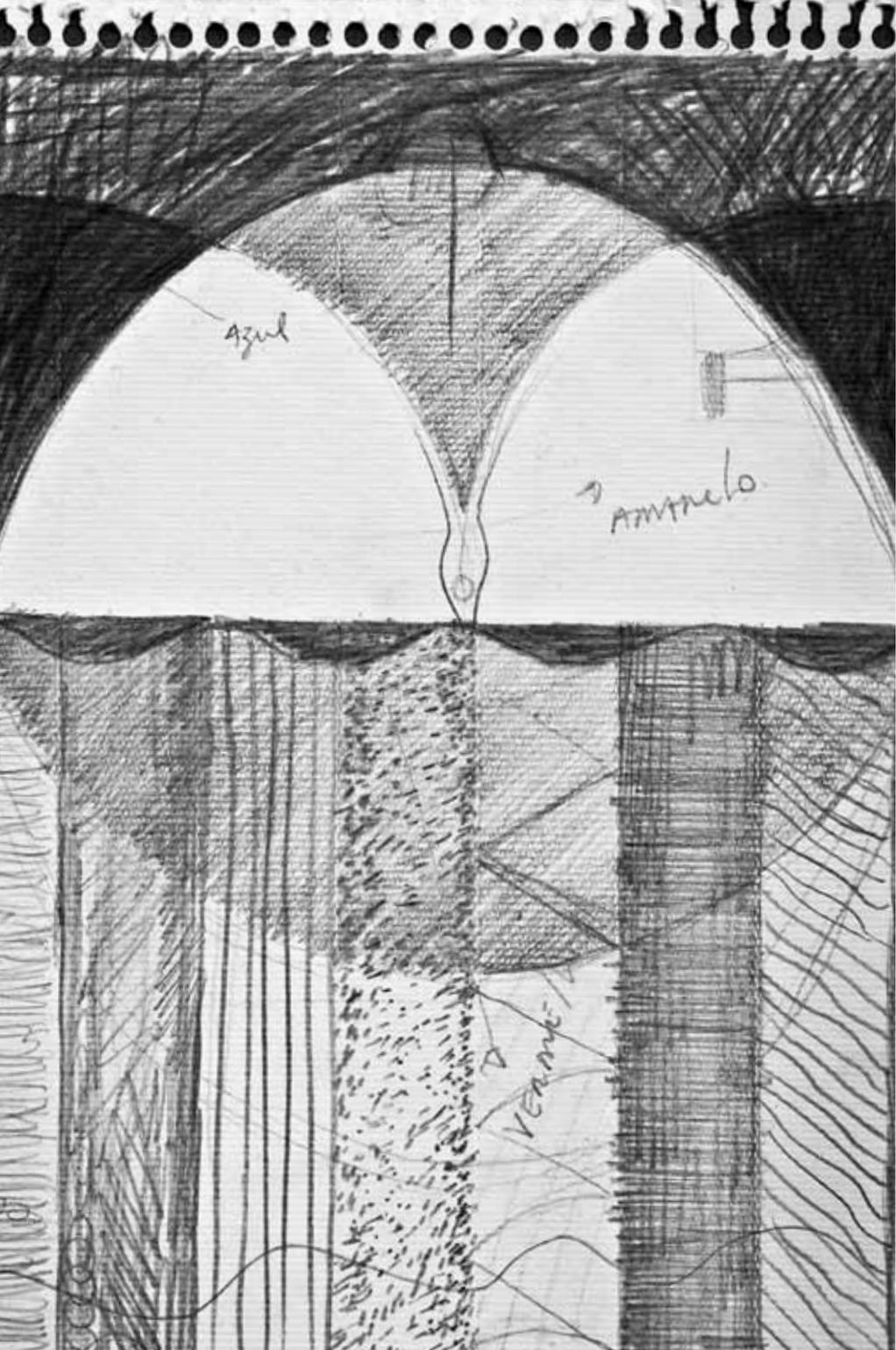
**EDUARDO FROTA** It's usually the other way round. I usually think of the intervention for a specific place, where, almost always, the physicality of the work is built up around certain architectural features of the place, leaving this correspondence as a specific feature of the construction of the work, making it difficult to move it elsewhere. But I also love to think of the autonomy of the sculptural act, placing objects in groups, jumbling them up, almost randomly, with stark contrasts in scale. In other words, these built objects appear to be latent in the architecture, but serve no purpose.

desenhos geométricos em primeiro plano nas fachadas ou as divisórias perpassadas por luz com aqueles materiais de certa sofisticação da indústria, como, por exemplo, tijolos refratários, cobogós, mosaicos etc. Materiais esses que eram fabricados para suprir uma segunda ou terceira etapa do modernismo na arquitetura brasileira, e que eram de excelente qualidade, tanto no desenho como na materialidade das cores. Essas casas não existem mais em quase sua totalidade.

Acho também que há o dado da cidade naquele lugar, que, com sua vasta planaridade, sob a luz intensa daquele sol, alongava o tempo dos espaços como se deslocasse um dos outros. Era como se a cidade fosse uma experiência espacial sob um plano de luz. Tenho essa memória muito forte do lugar. Em experiência oposta a isso, quando aos 7 anos visitei o Rio de Janeiro pela primeira vez, tive um impacto visual deslumbrante com a topologia da cidade e os seus túneis atravessando aqueles imensos monólitos de pedras. Antes de chegar ao Rio na minha curta temporada em Belo Horizonte, tive contato com o Conjunto Arquitetônico da Pampulha e achei aquilo muito diferente, mas sem muita consciência da importância histórica. Somente quando chego ao Rio para morar é que defronto com mais veemência e me abre de vez a curiosidade maior sobre o movimento modernista na arquitetura brasileira a partir do Palácio Capanema, o Parque Guinle de

Lúcio Costa, o MAM do Rio e o Conjunto Habitacional Pedregulho, ambos do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, e depois Brasília, principalmente o Palácio da Alvorada, o Palácio do Itamaraty e a Catedral. Em São Paulo, vim conhecer os projetos de Artigas e Mendes da Rocha depois. Também sempre me interessei pelos pioneiros da arquitetura moderna, como Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier e Alvar Aalto, e só depois de alguns anos é que pude visitar alguns desses projetos, principalmente em Chicago.

Em algum momento, pensei em cursar arquitetura, mas equivocadamente achava que, para ser arquiteto, também teria que ser um grande matemático. Também no Rio convivi com amigos e amigas que cursavam arquitetura na Santa Úrsula, no Bennett e na UFRJ. Todos reclamavam muito da dificuldade de exercer a arquitetura como invenção, e achei que a arte era mais arbitrária no que se referia à decisão de criar algo, pois dependendo mais diretamente de mim como pensador e produtor. Mas nunca perdi o interesse na arquitetura como uma invenção de espaço para o homem, e quando viajo meu interesse para conhecer novos projetos é sempre presente. Logo no início das minhas pesquisas, duas vertentes de interesses se fizeram notar. Certa vocação para a cor e a outra para a forma no espaço. Essas duas possibilidades estão muito claras naquelas verticais de quase 3



desenho  
[DRAWING], 1983  
grafite sobre papel  
[GRAPHITE ON PAPER]  
15 x 37 cm

metros que, depois de pintadas, distribuía num campo dado, ativando através dessas linhas verticais, tanto na parede como no chão, um espaço de alteração sensorial, que vinha tanto da cor, como do corte, do suporte da madeira, propiciando pequenas inclinações.

Abandonei a primeira opção pela cor no final dos anos 1980, e a segunda foi se constituindo processo da minha pesquisa através da transmutação da matéria, agora sem a subjetividade da cor. Então, quando surgiu a possibilidade de o trabalho assumir uma fisicalidade que invadia ou dialogava com os espaços da arquitetura, penso que minha pesquisa se desdobrou de maneira radical. Tudo muda a partir daí, como já falei antes, a equação para iniciar cada processo é um engendramento conceitual, técnico, junto às especificidades de cada lugar. Hoje, quando adentro muitos espaços públicos, automaticamente me surgem logo ideias com imagens de ocupações que poderia fazer. Uso isso como um exercício comum de ativar minha sensibilidade no fluxo cotidiano.

O que mais gosto dos espaços arquitetônicos é que, para cada lugar, as soluções visuais e técnicas são diferenciadas, e as alterações para cada lugar que eu venha a fazer através de uma proposição artística poderão ser um diálogo ou uma obstrução, e em ambas o público circundante é que ativa as novas rotas de percepção. Sempre estou

ligado em arquitetura e, por coincidência, os livros de que mais gostei ultimamente foram *A cidade no Brasil*, de Antonio Risério, e *O homem e o espaço*, de Otto Friedrich Bollnow, os dois excelentes. E dos grandes da arquitetura internacional gosto muito de Álvaro Siza, Jean Nouvel, Santiago Calatrava e Kengo Kuma.

**LUIZA MELLO** Então, de certa forma, o trabalho responde a uma questão do espaço e da arquitetura? Você pensa um trabalho para um determinado lugar e depois o seu deslocamento?

**EDUARDO FROTA** O que se dá na maioria das vezes é o contrário disso. Geralmente, penso a intervenção para aquele lugar específico, onde quase sempre a fisicalidade da obra se constrói a partir de alguns acontecimentos arquitetônicos do lugar, deixando essa correspondência como um dado da construção da obra, impedindo a sua existência em outro lugar que não aquele. Mas ao mesmo tempo adoro pensar a autonomia da operação escultórica como objetos em grupos, desalinhados, meio que jogados a esmo, com grande alteração de escala. Ou seja, esses objetos construídos como que em latência arquitetônica, mas sem nenhuma funcionalidade.

# CRONOLOGIA

ORGANIZADA POR EDUARDO FROTA

## 1959

Nasce em Fortaleza, Ceará.

## 1974/75

Começa a desenvolver os primeiros trabalhos, desenhos e pinturas, no ateliê do avô materno Ademar Albuquerque, cinegrafista, fotógrafo e pintor, quando este volta a residir em Fortaleza, depois de dez anos no Rio de Janeiro.

## 1975

A partir do contato com o fotógrafo Chico Albuquerque, ainda em Fortaleza, faz as primeiras avaliações críticas sobre seus trabalhos em pintura. Chico o estimula a seguir para São Paulo.

## 1977

Viaja para Minas Gerais, onde tem breve contato com a Escola Guignard, em Belo Horizonte. Conhece as cidades históricas do ciclo do ouro como assistente do fotógrafo Paulo Albuquerque, que registra para a editora Bruni uma série de ensaios fotográficos.

## 1978

Passa todo o primeiro semestre na cidade de Ouro Preto, quando mantém contato mais demorado com o "barroco mineiro".

Frequenta a Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) e entra em contato com a obra de Guignard, principalmente desenhos do acervo dessa instituição.

Em julho desse ano, passa a residir na cidade do Rio de Janeiro.

Visita a Escolinha de Arte do Brasil (EAB) e ganha bolsa de estudos para o Curso Intensivo de Arte-Educação (CIAE), sob coordenação da arte-educadora Noêmia Varela, tendo como professores visitantes: Augusto Rodrigues, dra. Nise da Silveira, o crítico e poeta Ferreira Gullar e as professoras Ana Mae Barbosa, Cecília Conde, Maria Luiza Saddi, Maria Lúcia Alencastro, entre outros. Através do programa do curso conhece a produção dos artistas do Museu de Imagens do Inconsciente, no bairro do Engenho de Dentro. Nesta época, entra para o Ateliê de Xilogravura da EAB sob orientação de Pilar Bennet. É requisitado como monitor para a turma de crianças de 4 a 7 anos na EAB.

## 1979

Passa a pertencer ao quadro de professores da EAB até o ano de 1983.

Frequenta a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), ingressando nas oficinas Permanente, do Corpo e de Litografia, sob orientação do prof. Antônio Grosso. É convidado para



### SEM TÍTULO

[UNTITLED], 1997  
compensado  
industrial  
reflorestado e cola  
[REFORESTED INDUSTRIAL  
PLYWOOD AND GLUE]  
vista da exposição  
no [EXHIBITION VIEW]  
Centro Cultural  
São Paulo  
Coleção Sesc  
São Paulo

monitorar a Biblioteca no período da noite, sob orientação da bibliotecária Isabel Cabral.

### 1980

Participa da Primeira Semana de Arte e Ensino, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), organizada pela professora Ana Mae Barbosa, tendo como conferencistas o educador Paulo Freire, o antropólogo Darcy Ribeiro e os professores Augusto Rodrigues e Noêmia Varela, entre outros. Trata-se de ocasião importante de convergências políticas manifestadas pela sociedade civil em favor da anistia ampla e irrestrita, principalmente para professores afastados de suas funções, após o golpe militar de 1964.

### 1981

Presta vestibular para a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É admitido, mas

frequenta somente os dois primeiros meses e abandona o curso.

Faz estágio como arte-educador na Casa de Cultura São Saruê da Fundação Educacional Humberto Pellegrino, em convênio com as escolas públicas do bairro de Santa Teresa, sob orientação do artista plástico Victor Arruda.

### 1982

Participa do 6º Salão Carioca de Arte, primeira exposição coletiva no Rio de Janeiro.

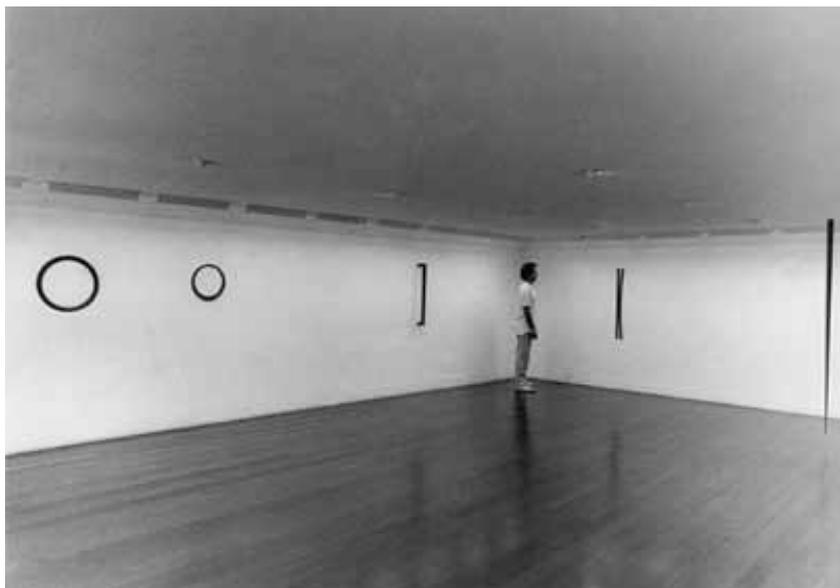
Ingressa no curso de Licenciatura Plena em Educação Artística nas Faculdades Integradas Bennet.

### 1983

É contratado como professor de arte para turmas do ensino fundamental dos colégios Cruzeiro e Senador Correia.

### 1984/85

É selecionado monitor para o



### 1988

vista da exposição  
[EXHIBITION VIEW]  
Galeria Macunaíma  
FUNARTE - RJ

Departamento de Cursos do MAM RJ, podendo, em troca de serviços prestados, frequentar seus cursos e oficinas. Desta maneira, entra em contato com diversos artistas e assuntos referentes à produção da arte contemporânea: “O olho e o espírito”, sobre texto de Merleau-Ponty, com o prof. Ronaldo Brito; “Volume/Espaço”, com o prof. Gastão Manuel Henrique; “Diálogos”, com o prof. Eduardo Sued; “Pintura”, com o prof. Aluisio Carvão; “Desenho de modelo vivo”, com o prof. Gianguido Bonfanti; “Desenho, pintura, corpo”, com o prof. Rubens Gerchman; e “Atelier de gravura em metal”, com a profa. Lena Bergstein.

Participa de grupo de estudos sobre “Arte e Psicanálise”, sob orientação de Eduardo Passos e Anna Acioly, com Ângelo Marzano e Luiza Interlenghi.

### 1986

Gradua-se em Licenciatura Plena em Educação Artística pelas Faculdades Integradas Bennet.

Participa do X Salão Carioca de Arte.

Faz parte do grupo de monitores convidados para a “Sala especial” do IX Salão Nacional de Artes Plásticas “Lygia Clark e Hélio Oiticica”, Funarte/ Paço Imperial.

### 1988

É selecionado para o programa de exposições do projeto “Macunaíma” da Funarte, sob nova concepção e coordenação de Luiza Interlenghi, tendo como diretora do Instituto de Artes Plásticas (INAP) da Funarte a artista Iole de Freitas. Nessa ocasião, conhece os artistas Lucia Koch, Elaine Tedesco, Lia Mena Barreto, Carlos Bevilacqua, Franklin Cassaro, Simone

Michelin, Carla Guagliardi, entre outros. Além da exposição coletiva de apresentação do novo projeto, os artistas selecionados realizam mostras individuais. Em 5 de outubro, o artista apresenta uma pequena série de oito pinturas-objetos, em que o plano de cor se confunde com o plano de corte do suporte/madeira. É a partir dessa exposição que o artista se insere, profissionalmente, no circuito das artes visuais do país.

Participa da exposição coletiva Novos Novos, com curadoria de Ascânio MMM e Ronaldo do Rêgo Macêdo, na galeria do Centro Empresarial Rio, em Botafogo, onde entra em contato com os artistas David Cury, Sálvio Daré, Márcia X, Maria Moreira, Brígida Baltar e Ricardo Basbaum.

### 1989

É selecionado para o 11º Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte.

Coordena a exposição Sarrafos, de Mira Schendel, na Galeria Sérgio Milliet da Funarte.

É convidado pelo crítico e curador Paulo Herkenhoff a participar da exposição Rio Hoje, no MAM RJ.

### 1991

A convite da crítica e curadora Sônia Salzstein, então diretora do Centro Cultural São Paulo (CCSP), participa do programa de exposições daquela instituição, que nessa edição acontece no Pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo.

Realiza sua primeira exposição individual em Fortaleza, Esculturas, no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), e leva a mesma exposição para o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB/RJ). Segundo



poderoso, o objeto na sua concretude e pelos seus atributos sensíveis faz-se experiência do espírito, se sublima, quando, desavisado, 'percebo' o desequilíbrio estético na forma do indecível do lugar da obra. Nem pintura, nem escultura, nem desenho, a obra é passagem" (PASSOS, Eduardo. *A obra como passagem*. Rio de Janeiro: IAB, 1991).

Participa de workshop com o escultor Amílcar de Castro, numa parceria do CCSP com a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

### 1992

Volta a residir em Fortaleza, onde constrói um galpão/ateliê. Decorrente do processo de alteração da escala física da obra, o artista agrega ao processo de construção material um projeto sociocultural com seus auxiliares diretos, oriundos da circunvizinhança da oficina/ateliê no bairro do Montese, em Fortaleza. Sobre essa experiência, diz o artista: "Um corpo coletivo habita a oficina, máquina dispositivos de alteridade, que dispara sem ponto fixo, desprende energias disjuntivas em várias direções e ocupa cada microlugar desse ateliê máquina. Esse corpo opera entre 'voltagegens' variadas de sensibilidades, inteligências e motivações corpóreas. Se autoeduca, sistematicamente, sendo o afeto, o agente transgressor que lê as individualidades dos membros desse grupo para a equação do trabalho/arte. É um corpo vertebrado em autonomias e suas singularidades, em troca múltipla de significados. Esse processo nunca poderia ter sido de um corpo anônimo, sem consciência cognitiva do fazer político. Ele se nomeia o tempo todo, se altera

o crítico Eduardo Passos, por ocasião da exposição no IAB, "os trabalhos de Eduardo sempre estiveram nesse lugar instável do objeto – quase-escultura, quase-pintura, eles parecem garantir a sua existência só porque neles insiste uma vontade de matéria: ser cor e ser plano. Mas o que se constrói com esses elementos exige para si um mínimo de definição – um mínimo desbastando os obstáculos ao puro exercício do olhar, incitando à deriva do olho que segue livre como órgão do sentido. Por isso a obra é lugar de um duplo desequilíbrio. De princípio, desequilíbrio perceptivo na forma da ilusão geométrica. Mas,

### SEM TÍTULO

[UNTITLED], 1991  
tinta óleo sobre  
madeira [OIL ON WOOD]  
10 cm x 2,80 m x 7cm

### SEM TÍTULO

[UNTITLED], 1997  
madeira maciça e  
cola [SOLID WOOD]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]

porque nomeia, nomeia porque se altera como um fluxo de sensibilidade operante, não se anulando frente à condição acumulativa do capital/ trabalho transformado em objeto de arte/commodities."

### 1993

Ganha o prêmio de Escultura do Salão de Abril em Fortaleza.

Ministra cursos de desenho e pintura em seu ateliê.

Realiza exposição individual na Galeria do Centro Cultural Cândido Mendes, em Ipanema, no Rio de Janeiro.

### 1994

Ganha o 1º Prêmio do Salão de Abril em Fortaleza.

### 1995

Dedica-se a desenvolver uma série de vinte trabalhos em cilindros de madeira maciça, denominados *Nós*, em que suprime a cor sobre a superfície da estrutura material.

### 1996

Junto aos escultores Ascânio MMM e Walter Guerra, participa da exposição 3 Dimensões, no âmbito do Projeto/ Eventos Especiais, nas Galerias Sérgio Milliet e Lygia Clark da Funarte, no Rio de Janeiro, onde apresenta seis trabalhos da série *Nós*, e depois em exposição individual na Galeria de Arte do IBEU (Instituto Brasil – Estados Unidos) em Fortaleza, Ceará.

Com subsídio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), é selecionado para o primeiro programa de bolsas em parceria com a UFRJ.

Desenvolve um projeto de lingua-

gem visual, acompanhado por visitas de artistas e críticos, como Lygia Pape, Waltercio Caldas, Ligia Canongia e Fernando Cocchiarale.

### 1997

Ganha o Grande Prêmio do Arte Pará da Fundação Romulo Maiorana. Fazem parte do júri de seleção e premiação os críticos e curadores Fernando Cocchiarale e Tadeu Chiarelli. Nessa ocasião, tem o primeiro texto sobre sua obra publicado em catálogo, de autoria do crítico de arte Cláudio de La Roque Leal. O autor vai afirmar que, "nas obras deste Arte Pará 97, Frota trabalha madeira em duas colorações naturais, unindo-as na agonia do 'retorcido', como se este fosse um recorte impossível de ser delineado fora do objeto. Agônias no conceito, traduzem o espiritual



do artista, que parece oscilar entre o bem-estar e o mal-estar, como se parâmetros fossem motivos para preocupações. As obras premiadas não partem da premissa das preocupações, e sim das inquietações, que é o que promovem. Frota parte do desenho (do retângulo?), a obra parece inserir-se em um retângulo sem qualquer prejuízo para a imagem; há um desenho anterior, que é gênese do objeto. Nem isso, nem isso, o objeto trabalhado em duas colorações, inquieto na forma, induz a questionamentos técnicos, antes mesmo de questionamentos conceituais” (LEAL, Claudio de La Rocque. *The concret concert*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 1997).

Nesse ano ainda, participa do IV Salão MAM-Bahia.

Viaja a Europa pela primeira vez. Visita museus na Itália, França, Alemanha, Holanda, Bélgica e Espanha. Da Europa, segue até o Oriente Médio, Síria e Líbano, onde participa da expo-

sição Art Brésil, na sede da Embaixada brasileira em Beirute.

Com curadoria do artista Ângelo Marzano, expõe ao lado do artista mineiro José Bento na Galeria da Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói. Ambos têm como matéria-prima a madeira. Segundo o curador, “essas esculturas são como linhas circunscritas numa trajetória contínua sobre si mesma. Colocadas sobre o plano da parede — espaço para o qual foram pensadas —, estabelecem uma relação rítmica entre elas, pontuada por um moto contínuo que pulsa no interior de cada uma delas. Vistas em conjunto, suas formas se avizinham como variações enarmônicas.

O artista parece privilegiar o traçado interno de suas esculturas. Ao observá-las, somos induzidos a percorrer a superfície da madeira e a refazer o seu percurso linear. Percebemos, ao refazermos esse trajeto, que a interseção de madeiras



**2001**  
vista da exposição  
[EXHIBITION VIEW]  
Museu de Arte  
Contemporânea  
Dragão do Mar  
[MUSEUM], Fortaleza

desenha triângulos que emolduram o espaço vazio. Embora sua obra seja fundamentada na variação da linha, Eduardo Frota não deixa de afirmar a importância do espaço. Une a matéria sólida (a madeira) ao ar e faz escultura” (MARZANO, Angelo. *Eduardo Frota*. Niterói: Galeria de Arte da UFF, 1997).

### 1998

Em viagem a Porto Alegre, visita o Torreão e conhece Elida Tessler e Jailton Moreira, artistas com os quais manterá fecunda amizade e frequentes diálogos sobre a produção da arte contemporânea.

Junto a artistas do Ceará e de Pernambuco, participa da exposição de inauguração do Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza.

### 1999

A convite de Alexandre Veras, idealizador do projeto, e com outros artistas e pesquisadores, como Andrea Bardawil, Carlos Augusto Lima, Manoel Ricardo de Lima, Beatriz Furtado, Solon Ribeiro, Luis Carlos Sabadia e Alexandre Barbalho, funda o Alpendre (Casa de Arte, Pesquisa e Produção), espaço dedicado à produção contemporânea nas artes visuais, vídeo, fotografia, literatura, filosofia, dança, projetos de inclusão social, entre outros.

“O Alpendre foi uma intervenção cultural e artística de fecundidade seminal em Fortaleza, por onde passaram importantes artistas, pesquisadores, professores, palestrantes, bolsistas, intelectuais de diversas áreas e público ativo de visitantes, que contribuíram de forma inventiva para o processo de formação artística

na cidade.” Entre os nomes que por lá passaram, destacam-se: Wally Salomão, Elida Tessler, Jailton Moreira, David Cury, Lia Mena Barreto, Walter Guerra, Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum, Paulo Monteiro, Ângelo Marzano, Regina Silveira, Antonio Dias, Ana Mae Barbosa, Paulo Herkenhoff, João Fiadeiro, Micheline Torres e Flavia Meireles, Paulo Caldas, Eleonora Fabião e André Lepecki, Eduardo Passos, Edson Luís de Sousa, Moacir dos Anjos, Carlito Azevedo, Miguel Sanches Neto, Ricardo Aleixo, Virna Teixeira, Arlindo Machado, Daniel Lins, Claudia Leão e Silas de Paula.

Como idealizador e coordenador do Núcleo de Artes Visuais, junto a Alexandre Veras, entre 1999 a 2002, orienta grupo de debate sobre produção e circuito na arte contemporânea para jovens artistas, e propõe a ocupação da parede da biblioteca com experiências a partir desse lugar, ao mesmo tempo em que se davam as intervenções dos artistas convidados a atuar nas galerias do Alpendre. Contribuíram mais sistematicamente para esse grupo os artistas Enrico Rocha, Ticiano Monteiro, Waléria Américo, Vitor Cesar, Jared Domicio, Mariana Smith entre outros.

Participa da exposição Nordes-tes, no SESC Pompeia, sob curadoria do crítico Moacir dos Anjos, e tem obra adquirida para o acervo dessa instituição.

### 2000

A convite de Elida Tessler e Jailton Moreira, faz intervenção no Torreão em Porto Alegre e elege as escadarias internas do prédio como campo exploratório da proposição artística. A linha tubo construída por milhares



A partir dessa intervenção, o artista idealiza uma série de projetos em espaços independentes e instituições públicas do circuito de arte contemporânea no Brasil, denominadas *Intervenções extensivas*, com o radical intuito de serem pensadas exclusivamente para cada lugar de origem.

Com curadoria de Luiza Interlenghi, nesse mesmo ano, com os artistas Eliane Duarte, Ernesto Neto, Gê Orthoff, Márcia X., João Modé, Regina de Paula, Rosângela Rennó, Vik Muniz, Suely Farhi, entre outros,



participa da exposição *Deslocamento do Feminino*, realizada no Conjunto Cultural da Caixa, Rio de Janeiro.

### 2001

Participa da III Bienal do Mercosul em Porto Alegre. Pela primeira vez, suspende do plano do chão essas linhas tubulares, que tecnicamente demandam reavaliação de peso, diâmetro e estrutura.

Curador adjunto do II Programa Rumos Itaú Cultural – Artes Visuais (2001-2003), viaja pelos estados do Ceará, Piauí, Maranhão e Tocantins.

TORREÃO, 2000  
Porto Alegre - RS

III Bienal do Mercosul,  
2001, Porto Alegre- RS

### 2002

A convite do crítico e curador Agnaldo Farias, participa da XXV Bienal Internacional de São Paulo, com catorze cones em escala humana, no corredor de passagem do terceiro andar no prédio.

Nesse mesmo ano, realiza intervenção na Sala Vicente do Rêgo Monteiro, na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, onde volta aos tubulares, agora em diâmetro incomparavelmente maior do que 90 cm, vazados e serpenteados em linha única que se estendia pelas duas salas expositivas, com uma parte corrida no plano do chão e outra parte suspensa no ar.

Ainda em 2002, é convidado para um programa de residência “Faxinal das Artes”, concebido por Agnaldo Farias, no qual cem artistas brasileiros convivem durante quinze dias perto da cidade de Faxinal do Céu,

Paraná. No último dia do projeto, realiza a instalação *Carrossel*, com a colaboração dos artistas residentes Elida Tessler, Jailton Moreira e Axel Lieber, artista alemão excepcionalmente convidado do programa.

### 2003

Após receber convite para expor no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo, invade todo o segundo andar do prédio com outra proposição da série *Intervenções extensivas*, agora a de número V, onde fura as paredes das salas para que o tubo/linha imigre entre os espaços expositivos como vasos comunicantes, a invadirem também lugares de passagem e tangenciar as grades do foyer central do prédio.

Nesse mesmo ano, no Espaço Cultural Sérgio Porto no Rio de Janeiro, ocupa a galeria do piso superior

vista da exposição  
[EXHIBITION VIEW] NO  
Espaço Cultural  
Sergio Porto,  
Rio de Janeiro, 2003



com a obra *Círculo amarelo original*, que é adquirida pelo colecionador Gilberto Chateaubriand. O crítico Guilherme Bueno afirma que três princípios organizam o trabalho de Eduardo Frota: “um *elemento básico* constitui uma série, que, por sua vez, resulta em uma *forma*. Incorpora-se o procedimento de ‘uma coisa após a outra’ de Frank Stella, levado adiante pelo minimalismo, com o diferencial de, mesmo mantido um relativo grau de impessoalidade construtiva, haver a afirmação de uma subjetividade, cabendo a esta última a tarefa de organizar estas *coisas* no lugar onde elas deverão se inserir.

A ocupação da Galeria Sérgio Porto reitera proposições exploradas ultimamente pelo artista: estabelecida a unidade inicial (e aí reside uma relação decisiva entre esta *forma de princípio* e aquela outra *total*), ela busca elucidar uma solução específica diante de dados locais, sem perder a parcela de autonomia reivindicada pelos objetos. No Torreão, em Porto Alegre, havia o preenchimento dos vazios, das áreas não ocupadas pelas massas (paredes, escadas, corredores etc.); no CCBB-SP, o extravasamento das paredes e o mimetismo de recortes arquitetônicos. Agora, no Sérgio Porto, a expansão se reverte em *cubagem*: uma densa introspecção, que intensifica a presença dos objetos nesse interior, em contrapartida à anterior dissipação de energia” (BUENO, Guilherme. Sobre intervenção de Eduardo Frota no espaço cultural Sergio Porto, 2003. [Texto publicado em folder]).

Após prestar concurso público, é admitido como professor de artes do Centro de Educação Federal Tecnológico do Ceará (CEFET-CE).

## 2004

Ocupa a sala Petrobras de Arte Contemporânea, na Casa da Ribeira Natal/RN, com a intervenção *Casa*, em que anula o espaço entre arquitetura e objeto, dividindo todo o campo arquitetônico interno da sala em 25 espaços com dimensões diferentes um do outro, mas interligados uns aos outros por mais de cem portas abrindo para ambos os lados em fluxo aleatório do público visitante.

Para Zalinda Cartaxo, “o diálogo que Frota estabelece entre a escultura e a arquitetura está relacionado a uma questão contemporânea, cujo enfrentamento se deu também na pintura, na fotografia e em tantos outros meios. A reflexão entre a arte e a realidade, podemos observar, confere à obra uma dimensão filosófica que a coloca no plano da existência. Suas esculturas, com seu incessante diálogo com o real, oferecem ao sujeito uma experiência temporal, à



## P 236 INTERVENÇÕES EXTENSIVAS VIII.

2004  
madeira e madeirite  
[WOOD AND PLYWOOD]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
vista da intervenção  
[INTERVENTION VIEW]  
na Casa da Ribeira,  
Natal

## INTERVENÇÕES EXTENSIVAS XIV

[EXTENSIVE INTERVENTIONS  
XIV], 2006  
papelão e cabo de  
aço [CARDBOARD AND  
STEEL CABLE] vista  
da intervenção  
[INTERVENTION VIEW]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
MAMAM no Pátio  
[COURTYARD],  
Recife - PE

medida que o impulsiona à captura e ao reconhecimento de uma nova realidade” (CARTAXO, Zalinda. *No reverso da escultura*. Natal: Casa da Ribeira, 2004).

Depois de fazer doação de obra para o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), a convite do crítico e curador Moacir dos Anjos, participa da exposição coletiva *Doações 2001/2004*, na mesma instituição.

## 2005

Desenvolve grande projeto para o galpão de exposições do Museu Vale, em Vila Velha/ES, a convite do diretor Ronaldo Barbosa. Essa *Intervenção extensiva* de número X tem como ideia original o entendimento da vocação portuária para a economia das cidades de Vitória e Vila Velha, com seus grandes carretéis de es-

cala monumental em funcionamento direcionados para a indústria do petróleo. A partir desses elementos escultóricos de visualidade pública inseridos no contexto simbólico da cidade, o artista constrói outros carretéis em grande escala, de compensado de madeira reflorestada, e sem funcionalidade normativa os empilha aleatoriamente no galpão expositivo, mas como gesto relacional tanto para os carretéis do porto, como para a acidentada topologia onde está inserido o museu e a cidade, no lugar geográfico. O texto crítico do catálogo é de Paulo Herkenhoff.

## 2006

Depois de realizar as *Intervenções em trânsito I* (MAM RJ) e as *Intervenções em trânsito II* (Palácio das Artes, Belo Horizonte), desenvolve projeto como



artista residente para o MAMAM do Pátio, na cidade do Recife, onde pela primeira vez usa papelão industrial como estrutura síntese para a intervenção. “À maneira de um jogo para a percepção, este ‘estudo para o espaço’, como definiu Eduardo Frota ao conceber seus planos transversais, atuava de modo a mediar a relação do meu corpo com todo aquele ambiente. E, dado que é modulando o espaço que a obra se constitui, aquele não é mero suporte neutro, e sim parte de sua substância”, afirma Silvia Paes Barreto. (PAES BARRETO, Silvia. *Um jogo para a percepção*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2006. [Texto publicado em folder]).

No mesmo ano, na série *Intervenções extensivas*, realiza a de nº XII, que projeta um plano/lâmina de 19,5 metros de comprimento por 5 metros de altura e 4 centímetros de espessura radicalmente mínima, apoiado somente entre duas colunas e pressionado com pequenas cunhas entre o teto e a parte superior do plano/lâmina, na sala de passagem do segundo andar do Centro Universitário Maria Antonia da USP, em São Paulo.

## 2007

Sobre a proposição *Extensões da fenda*, na Galeria Virgilio, o crítico Adolfo Montejo Navas afirma que, “de fato, aqui não existe centro, eixo, lugar hegemônico, pois tudo é vinculante em sua articulação. A obra se abre e se fecha, se articula (aciona uma circularidade espacial, vivencial e conceitual). As suas articulações favorecem o aberto que parte do interior, enfatizam o lado intrauterino que tem a instalação, com uma coloração vermelha acrescentada, uma cor



P 239 - 240  
**INTERVENÇÕES EM TRÂNSITO**  
[INTERVENTIONS IN TRANSIT], 2006  
compensado industrial  
reflorestado e cola  
[REFORESTED INDUSTRIAL PLYWOOD AND GLUE]  
dimensões variadas  
[MULTIPLE DIMENSIONS]  
vista da exposição  
[EXHIBITION VIEW] MAM, Rio de Janeiro

**INTERVENÇÕES EXTENSIVAS XII**  
extensões da fenda  
[EXTENSIVE INTERVENTIONS XII], 2006  
madeirite reciclado  
[RECYCLED PLYWOOD]  
19,5 x 5,5 x 0,5 cm  
vista da exposição  
[EXHIBITION VIEW]  
Galeria Virgilio – São Paulo - SP

interna que guarda memória da casa-corpórea, aquela que se importa ‘pelos espaços de dentro / não pelo que dentro guarda’, segundo um poema de João Cabral, lembrado há tempo pelo artista. O corpo é a casa, e vice-versa” (MONTEJO NAVAS, Adolfo. *A escultura-cesura de Eduardo Frota*. São Paulo: Galeria Virgilio, 2007).

Depois de intervir na Galeria Virgilio com a proposição *Extensões da fenda*, o artista segue para a região da Umbria, na Itália, como bolsista do programa de residência da



vista da exposição resultante da bolsa da Civitella Ranieri Foundation [EXHIBITION VIEW RESULTING FROM THE SCOLORSHIP OF CIVITELLA RANIERI FOUNDATION] Perúgia, Itália



Civitella Ranieri Foudation. Durante o período de sete semanas, apresenta quatro proposições, com destaque para a proposição intitulada *Para medir a idade do fogo*, montada no bosque de passagem entre apartamentos e ateliês do Civitella Ranieri Center. Pouco antes do final do período de residência, o artista é convidado entre os bolsistas daquela edição do programa para realizar um projeto expositivo na Galeria do Centro per L’Arte Contemporanea – Cella di Fortebraccio Umbertide, em Perúgia, na Itália. Nesta ocasião, realiza a intervenção *Uma experiência para espaço, tempo e lugar na Rocca de Umbertide*.

Com curadoria de Agnaldo Farias, participa da exposição Anos 80 e 90 Modernos, Pós-modernos, que compõe o quarto módulo expositivo do panorama da arte brasileira no século XX no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. A exposição reuniu cerca de setenta nomes da geração que surgiu de meados da década de 1980 a meados dos anos 1990, “destacando sobretudo o diálogo que a nova geração estabeleceu com o que fora feito antes dela e, no âmbito internacional, daquilo que vinha sendo feito ao mesmo tempo que ela”, ressalta o curador.

## 2008

Realiza a *III Intervenção em trânsito* no Museu Oscar Niemeyer (MON) em Curitiba, e constrói o *Objeto in situ: uma indiscreta não moldura para o vazio*, objeto monumental na grande galeria do Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) em Fortaleza/CE. Viaja para a Espanha a fim de participar da ARCO, Feira Internacional de Arte Contemporânea.

## 2009

Ao lado dos críticos de arte e curadores Aracy Amaral e Paulo Herkenhoff, compõe o júri de premiação do Prêmio CNI/SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2009/10.

## 2010

Depois de conceber o programa de intervenções para a galeria de artes visuais do Alpendre, dez anos antes, a convite de Alexandre Veras propõe agora um *Projeto para o edital Conexão Artes Visuais (MinC, Funarte e Petrobras)*, quando realiza especialmente para o Alpendre a intervenção *Associações disjuntivas: experiência Alpendre: Espaço I – A escultura no plano escavado/o lugar como subtração; Espaço II - O objeto da escultura/o consumo da arte medida por quilo; e Espaço III - O duplo assimétrico*.

Nessa proposição, são quebradas todas as partes internas da Galeria (cubo branco) e o reboco das paredes, além de serem retirados o forro do teto e o piso do chão, sendo esse amontoado de entulho recodificado em operações escultóricas e transferido para outra sala, onde, sobre esse entulho, é montada uma balança de precisão para aferir a quantidade do



peso escolhido pelo público comprador, posta dentro de um saco de plástico especial com o carimbo do Alpendre e assinada pelo artista em tiragem de duzentos sacos/unidades selados como obra de arte. O preço valorado por quilo pelo artista era de R\$ 10, facilitando a aquisição de uma obra de arte por preço popular.

## 2012

A convite da Fundação Vera Chaves Barcellos e sob curadoria de Neiva Bohns e Vera Chaves, é palestrante, como artista convidado, da exposição coletiva Des/Estrutura.

Realiza proposição com o público na Galeria do Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil, em Fortaleza, intitulada *Monocromos em diagramas*:

- A) da autonomia da cor à linha no espaço.
- B) da alteridade do metro ao gesto inacabado.

Nessa proposição, todas as medidas são dadas através da metragem das borrachas monocromáticas, ten-

sionadas pelo público em gesto de desenhar sobre o plano da parede, alterando seu tamanho original pelo esticamento da borracha. Sendo assim, o público poderia desenhar com essas borrachas/elásticos de cor única com gestos livres fazendo e desfazendo os desenhos no plano da parede ou sobre o piso do chão.

Entre os anos de 2009 e 2013, aprofunda pesquisa sobre as questões do semiárido nordestino e elabora alguns projetos a serem realizados.

## 2013

Participa da exposição *Mundos Cruzados – Arte e Imaginário Popular* no MAM do Rio de Janeiro, com a obra *Círculo amarelo original*, da coleção Gilberto Chateaubriand.

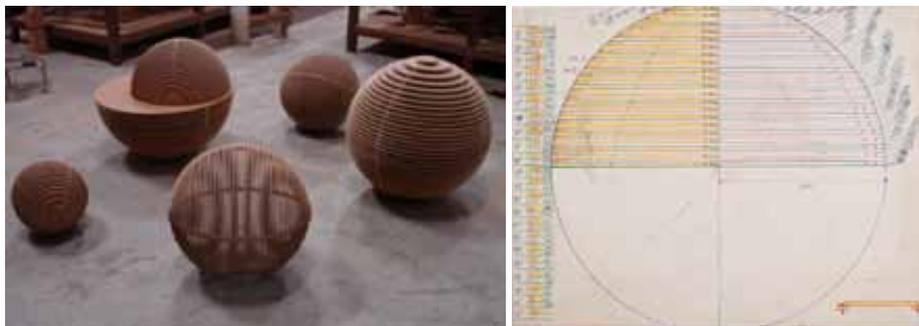
P 242 - 243

## INTERVENÇÕES EXTENSIVAS XII

[EXTENSIVE INTERVENTIONS XII, 2006 compensado industrial reflorestado [PLYWOOD INDUSTRIAL REFORESTED] 19,5 x 5,5 x 0,5 cm vista da exposição [EXHIBITION VIEW] Centro Universitário Maria Antonia USP, São Paulo

desenho, 2008  
70 x 90 cm  
técnico auxiliar do ateliê –  
Wagner Rodrigues

processo de trabalho no ateliê  
[WORK PROCESS IN THE STUDIO], 2008  
Fortaleza



**1959**

Eduardo Frota is born in Fortaleza, Ceará.

**1974/75**

Frota begins to produce his first pieces—drawings and paintings—in his maternal grandfather's studio. His grandfather is Ademar Albuquerque, a cinematographer, photographer and painter, who had just returned to Fortaleza after ten years in Rio de Janeiro.

**1975**

After meeting the photographer Chico Albuquerque, still in Fortaleza, his paintings begin to receive critical acclaim. Albuquerque encourages him to move to São Paulo.

**1977**

Travels to Minas Gerais, where he is briefly involved with the Guignard School, in Belo Horizonte. Visits the historical cities of the “*ciclo do ouro*” as photographer Paulo Albuquerque's assistant. The photographer was responsible for producing a series of photographic essays.

**1978**

Spends the entire first semester in the city of Ouro Preto, acquainting himself with the “Minas Gerais baroque” (*barroco mineiro*).

Attends the Fundação de Arte de Ouro Preto (Ouro Preto Art Foundation) (FAOP) and becomes familiar with Guignard's work, especially drawings from this institution's archive.

In July of this year, starts living in the city of Rio de Janeiro.

Visits the Escolinha de Arte do Brasil (Little Art School of Brazil – EAB), earns a scholarship for the Art-Education Intensive Course (CIAE), under the guidance of art-educator Noêmia Varela, with the following visiting scholars: Augusto Rodrigues, Nise

da Silveira, the critic and poet Ferreira Gullar and Ana Mae Barbosa, Cecília Conde, Maria Luiza Saddi, Maria Lúcia Alencastro, among others. The course program introduces him to the work of the artists from the Museum of Images of the Unconscious, in the neighborhood of Engenho de Dentro. Enters the EAB Xylography Studio, under the supervision of Pilar Bennet. Becomes an assistant teacher of 4- to 7-year-old children at the EAB.

**1979**

Joins the EAB teaching staff, where he will remain until 1983. Attends the Parque Lage School of Visual Arts (EAV), joining the Permanent, Body and Lithography workshops, under the guidance of professor Antônio Grosso. Is invited to be a library assistant in the evenings, when the head librarian was Isabel Cabral.

**1980**

Participates in the First Art and Education Week, at the Faculty of Architecture and Urbanism (FAU) at the University of São Paulo (USP), organized by Ana Mae Barbosa. The speakers who participated included the educator Paulo Freire, the anthropologist Darcy Ribeiro, Augusto Rodrigues and Noêmia Varela, among others. This was an important occasion for political action by civil society in support of broad and unrestricted amnesty, especially for professors who not been working since the 1964 military coup.

**1981**

Begins studying at the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). However, drops out after two months.

Works as an art-educator intern at the Casa de Cultura Saruê of the Humberto Pellegrino Educational Foundation, in partnership with the public schools of the

Santa Teresa neighborhood, under the supervision of the artist Victor Arruda.

**1982**

Participates in the *6th Rio de Janeiro Art Salon*, his first group exhibition in Rio de Janeiro.

Begins studying Art Education, at Faculdades Integradas Bennet.

**1983**

Is hired as an elementary school art teacher at Cruzeiro and Senador Correia Schools.

**1984/85**

Is selected to be an assistant teacher at the MAM RJ Department of Courses, and is able to attend courses and workshops, in exchange for services rendered. There he becomes acquainted with various artists and contemporary art issues. Courses attended include Ronaldo Brito's “The Eye and the Spirit”, on Merleau-Ponty's text of the same title, Gastão Manuel Henrique's “Volume/Space”, Eduardo Sued's “Dialogues”, Aluisio Carvão's “Painting”, Rubens Gerchman's “Drawing, Painting, and the Body”, and Lena Bergstein's “Metal Engraving Studio”.

Participates in group studies of “Art and Psychoanalysis”, under the supervision of Eduardo Passos and Anna Acioly, with Ângelo Marzado and Luiza Interlenghi.

**1986**

Graduates in Art Education, from Faculdades Integradas Bennet.

Participates in the *10th Rio de Janeiro Art Salon*.

Is one of a group of assistant teachers invited to the “Special Room” of the 9th National Visual Arts Salon “Lygia Clark and Hélio Oiticica”, Funarte/Paço Imperial.

**1988**

Selected for the exhibition program of Funarte's newly designed “Macunaíma” project, coordinated by Luiza Interlenghi. The director of the Funarte Institute of Fine Arts at the time was Iole de Freitas. He meets fellow

artists Lucia Koch, Elaine Tedesco, Lia Mena Barreto, Carlos Bevilacqua, Franklin Cassaro, Simone Michelin, and Carla Guagliardi. In addition to the group exhibition to present the new project, the selected artists also staged solo exhibitions. On 5 October, the artist presented a small series of eight object-paintings, in which the color plane merges with the cutting plane of the wooden support. This exhibition represents the artist's first introduction to the national visual arts circuit.

Is featured in the group exhibition *Novos Novos* (New New Ones), curated by Ascânio MMM and Ronaldo do Rêgo Macêdo's, at the *Centro Empresarial Rio* gallery, in Botafogo, where he meets fellow artists David Cury, Sálvio Daré, Márcia X, Maria Moreira, Brígida Baltar and Ricardo Basbaum.

**1989**

Is selected for the *11th National Funarte Visual Arts Salon*.

Coordinates the Mira Schendel exhibition *Sarrafos*, at the Sérgio Milliet Funarte Gallery.

Is invited by critic and curator Paulo Herkenhoff to participate in the *Rio Hoje* exhibition, at MAM RJ.

**1991**

Invited by critic and curator Sônia Salztein, then Director of the São Paulo Cultural Center (CCSP), to participate in the institution's exhibitions program, this edition of which took place at the São Paulo Biennial Foundation Pavilion.

Holds his first solo exhibition, *Sculptures*, in Fortaleza at the Museum of Art of the Federal University of Ceará (MAUC) and takes the same exhibition to the Institute of Brazilian Artists (IAB/RJ). According to the critic Eduardo Passos, on the occasion of the exhibition at the IAB, “Eduardo's pieces were always in this unstable place of the object—almost-sculpture, almost-painting, they seem to guarantee their existence simply because a desire for matter exists in them: to be color and to be a plane. But what is constructed with these elements

demands a minimal definition for itself—a minimum paring away of obstacles to the pure exercise of the gaze, encouraging the eye to drift as it freely follows, like a sense organ. For this reason, the piece is a place of double imbalance. In principle, perceptive imbalance in the form of geometrical illusion. But, powerful, the object, in its concreteness and through its sensible features becomes an experience of the spirit experience, is sublimated, when, unexpectedly 'I perceive' the aesthetic imbalance in the form of the undecidable nature of the place of the work. Neither painting, sculpture or drawing, the piece is a "passage" (PASSOS, Eduardo. *A obra como passagem* (The Artwork as Passage), Rio de Janeiro: IAB, 1991).

Participates in a workshop with the sculptor Amilcar de Castro, in a partnership between the CCSP and the State of Sao Paulo Pinacoteca.

## 1992

Returns to Fortaleza, where he builds a warehouse/studio. Given the process of change in the physical scale of the piece, the artist brings to the process of material construction a socio-cultural project with his closest assistants, who are members of the local community surrounding the workshop/studio in the Montese neighborhood of Fortaleza. Of this experience, the artist says, "A collective body inhabits the workshop, machine devices of otherness, which fires without a fixed point, releases disjunctive energies in various directions and occupies each minuscule place of this machine like studio. This body operates between "voltages" which vary in sensitivity, intelligence and bodily motivation. It educates itself systematically, the affect being the transgressive agent that reads the individualities of the members of this group for the work/art equation. It is a vertebrate body in autonomies and singularities, in multiple exchanges of meanings. This process could never have been that of an anonymous body, without cognitive consciousness of political action. It is continually naming

itself, it changes because it names, it names because it changes with a flow of operational sensibility, without nullifying itself in the face of the accumulation of capital/work transformed into art object/commodity."

## 1993

Wins the *Escultura do Salão de Abril* prize in Fortaleza.

Teaches drawing and painting courses in his studio.

Stages a solo exhibition at the Cândido Mendes Cultural Center Gallery, in Ipanema, Rio de Janeiro.

## 1994

Wins the 1st *Salão de Abril* Prize in Fortaleza.

## 1995

Dedicates himself to producing a series of twenty pieces involving solid wooden cylinders, entitled *Nós* (Knots/Us), where the color is suppressed by the surface of the material structure.

## 1996

Is featured, along with sculptors Ascânio MMM and Walter Guerra, in the *3 Dimensões* exhibition, as part of the Project/Special Events, at Funarte's Sérgio Milliet and Lygia Clark Galleries, in Rio de Janeiro, where three pieces from the series *Nós* are presented and then in a solo show at the IBEU (Brazil-United States Institute) Art Gallery in Fortaleza, Ceará.

With a grant from the Research Support Foundation of the State of Rio de Janeiro (FAPERJ), he is selected for the first scholarship program, in partnership with UFRJ.

Develops a visual language project, accompanied by visits from artists and critics such as Lygia Pape, Waltercio Caldas, Ligia Canongia and Fernando Cocchiarale.

## 1997

Wins the Pára Grand Art Prize awarded by the Romulo Maiorana Foundation. The critics and curators Fernando Cocchiarale and

Tadeu Chiarelli are on the panel of judges. This resulted in the first text about his work being published in a catalogue by art critic Cláudio de La Roque Leal. The author says that, "in the Art Pará 97 pieces, Frota works with wood in two natural colors, joining them in the agony of 'twisting' as if it were a cut that it is not possible to delineate without the object. Conceptually contradictory, these pieces translate the spirit of the artist, which seems to oscillate between well-being and ill-being, as if parameters were a reason for concern. The prize-winning pieces do not start out from concerns but from the restlessness which they generate. Frota starts from the drawing (of the rectangle?); the piece seems to be inserted in a rectangle without detriment to the image; there is a prior act of drawing, which is the genesis of the object. Neither this nor that, the object produced in two color schemes, restless in form, it suggests technical rather than conceptual questions." (LEAL, Claudio de La Rocque. *The Concret Concert*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 1997).

Also in this year, he is featured in the 4th MAM-Bahia Salon.

Travels to Europe for the first time. Visits museums in Italy, France, Germany, Holland, Belgium and Spain. From Europe, he then goes to the Middle East—Syria and Lebanon—being included in the Art Brésil exhibition, at the Brazilian Embassy in Beirut.

Under the curatorship of Angelo Marzano, his work is exhibited along with that of the Minas Gerais artist José Bento at the Federal Rio University Art Gallery in Niterói. Both use wood as their raw material. According to the curator, "these sculptures are like lines circumscribed on a continuous trajectory that folds back on itself. Placed on the wall — a space for which they were designed - they establish a rhythmic relation to one another, punctuated by a continuous motion that pulses within each of them. Seen together, their forms combine as enharmonic variations.

The artist seems to give pride of place to the inner trace of his sculptures. When

viewing them, we are impelled to move across the surface of the wood and retrace its linear path. In the process, we notice that the intersection of the different kinds of wood forms triangles that frame the empty space. Although his work is based on the variation of the line, Eduardo Frota does not overlook the importance of the space. The sculpture is made up by connecting the solid matter (wood) to the air." (MARZANO, Angelo. *Eduardo Frota*. Niterói: UFF Art Gallery, 1997).

## 1998

On a trip Porto Alegre, he visits *Torreão* and meets Elida Tessler and Jailton Moreira, artists with whom he will maintain a fruitful friendship and enter into frequent dialogues on the production of contemporary art.

Along with artists from Ceará and Pernambuco, he participates in the inaugural exhibition of the Contemporary Art Museum of the Dragão do Mar Center for Arts and Culture in Fortaleza.

## 1999

At the invitation of Alexandre Veras, creator of the project, and with other artists and researchers, such as Andrea Bardawil, Carlos Augusto Lima, Manoel Ricardo de Lima, Beatriz Furtado, Solon Ribeiro, Luis Carlos Sabadia and Alexandre Barbalho, Frota founds the *Alpendre* (Art, Research and Production House). A space dedicated to the contemporary production of visual arts, video, photography, literature, philosophy, dance, social inclusion projects, among others.

"*Alpendre* was a fertile and seminal cultural and artistic intervention in Fortaleza, involving important artists, researchers, professors, lecturers, scholars, and intellectuals from various areas as well as an active visiting public, who contributed in a creative way to art education in the city." Those involved included Wally Salomão, Elida Tessler, Jailton Moreira, David Cury, Lia Mena Barreto, Walter Guerra, Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum, Paulo Monteiro, Ângelo Marzano, Regina Silveira, Antonio Dias, Ana Mae Barbosa, Paulo Herkenhoff,

João Fiadeiro, Micheline Torres and Flavia Meireles, Paulo Caldas, Eleonora Fabião and André Lepecki, Eduardo Passos, Edson Luís de Sousa, Moacir dos Anjos, Carlito Azevedo, Miguel Sanches Neto, Ricardo Aleixo, Virna Teixeira, Arlindo Machado, Daniel Lins, Claudia Leão and Silas de Paula.

As founder and coordinator of the Visual Arts Group, along with Alexandre Veras, between 1999 and 2002, Frota guides a debate group for young people focusing on the production of contemporary art and the contemporary art circuit and proposes the occupation of the library wall with its experiences, while guest artists worked on interventions at the *Alpendre* galleries. The artists who contributed most regularly to this group were Enrico Rocha, Ticiano Monteiro, Waléria Américo, Vitor Cesar, Jared Domicio, Mariana Smith among others.

Participates in the *Nordestes* exhibition, at SESC Pompeira, under the curatorship of the critic Moacir dos Anjos and his work is acquired the institution's collection.

## 2000

At the invitation of Elida Tessler and Jailton Moreira, works on an intervention in *Torreão*, in Porto Alegre and chooses to use the internal staircase of the building as an exploratory field for the artistic proposal. The tubular line made of thousands of 38-cm-diameter plywood rings comes from the architecture of the window to the building. This tubular line extended from the first step, from the sidewalk, to the furthest window diagonally in relation to the fourth floor stairs. The poet Manoel Ricardo de Lima wrote as follows about this intervention: Eduardo Frota uses a kind of tripod as the underlying idea for his piece and it enters into dialogue with the physical space (as an idea of the function of this space); the individual (in transit and passing through) and art (how can we still think of this). Built up on this tripod, Making, risking and breaking are built up on the tripod which carries the main idea of the limit. And, especially a quiet dignity regarding his work. This involves thinking

about art without ennobling it, putting it on a pedestal, but thinking about the possibility that this may occur in the piece itself, with no need for discourse, no norms, as if and only if it were also a limit to life" The artist envisages this intervention developing into a series of independent projects, independent spaces and public institutions involved in the Brazilian contemporary arts circuit, entitled *Extensive Interventions*, with the radical intention of developing them specifically and exclusively for each place of origin.

In this same year, under the curatorship of Luiza Interlenghi, he is featured along with Eliane Duarte, Ernesto Neto, Gê Orthoff, Márcia X., João Modé, Regina de Paula, Rosângela Rennó, Vik Muniz, Suely Farhi, and others, in the *Deslocamento do Feminino* exhibition at the Conjunto Cultural da Caixa, in Rio de Janeiro.

## 2001

Participates in the 3rd Mercosur Biennale in Porto Alegre. For the first time the tubular lines are suspended from the floor base for the first time, requiring reassessment of the weight, diameter and structure.

Assistant curator of the 2nd Rumos Itaú Cultural Program - Visual Arts (2001-2003), travels to the States of Ceará, Piauí, Maranhão and Tocantins.

## 2002

At the invitation of critic and curator Agnaldo Farias, participates in the 25th International São Paulo Biennale, with fourteen human-sized cones in the corridor of the third floor of the building.

In the same year, Frota works on an intervention in the Vicente do Rêgo Monteiro Room at the Joaquim Nabuco Foundation in Recife, where he goes back to the tubular, now with a diameter much larger than 90cm, hollowed out and snaking in a single line extended between the two exhibition rooms, with one part on the floor and the other suspended in the air.

He is also invited to a residency program 'Faxinal das Artes', conceived

by Agnaldo Farias, involving a hundred Brazilian artists living together for fifteen days near the city of Faxinal do Céu, Paraná. On the last day of the project, the Carousel installation is set up, with the collaboration of resident artists Elida Tessler, Jailton Moreira and Axel Lieber, a German artist invited specially for the program.

## 2003

After receiving an invitation to exhibit at the São Paulo Banco do Brasil Cultural Center (CCBB), Frota takes over the entire second floor of the building with another project from the *Extensive Interventions* series, number 5. The walls of the rooms are drilled for the tube/line to move about between the exhibition spaces like a communicating vessel, also occupying passageways and touching the railings of the building's central foyer.

In the same year, the second floor gallery of the Sérgio Porto Cultural Space in Rio de Janeiro is occupied by "Círculo amarelo original" (Original Yellow Circuit), which is acquired by art collector Gilberto Chateaubriand. The critic Guilherme Bueno says that Eduardo Frota's work is organized around three principles "a basic element constitutes a series which, in turn, results in form. Frank Stella's 'one thing after the other' procedure, further developed by minimalism, is incorporated, with the difference that, even though a relative degree of constructive impersonality is maintained, there is an affirmation of subjectivity, whose task is to organize these things in the place where they should be inserted.

The occupation of the Sergio Porto Gallery returns to projects recently explored by the artist: once the initial unit is established (and herein lies a decisive relation between this initial form and that other which is total), it seeks a specific solution to the local information, without losing the measure of autonomy the objects call out for. At the *Torreão*, in Porto Alegre the empty spaces not occupied by the masses (walls, stairs, corridors etc.) were filled; at the CCBB-SP, the walls spill out

into the space and there is an imitation of architectural cuts. Now, at Sérgio Porto, the expansion is turned into cubage: a brooding introspection, which intensifies the presence of the objects in this interior, in contrast to the earlier dissipation of energy (BUENO, Guilherme. On Eduardo Frota's intervention at the Sergio Porto cultural space, 2003. [Text published in leaflet]).

Frota is appointed art teacher at the Federal Center Technological Education of Ceará (CEFET-CE).

## 2004

Occupies the Petrobras Contemporary Arts Room at the Casa da Ribeira in Natal/RN with the intervention *Casa* (House) in which he removes the space between architecture and object, dividing all of the internal architectural field of the room into 25 spaces of different dimensions, but interconnected by over one hundred doors opening on both sides to a random flow of visitors.

According to Zalinda Cartaxo, "the dialogue that Frota establishes between sculpture and architecture is related to a contemporary issue, which also appears in painting, photography and many other media. The way art reflects reality gives the work a philosophical dimension, which locates it at the root of existence. His sculptures, with their incessant dialogue with the real, offer the individual a temporary experience as it drives us to grasp and acknowledge a new reality." (CARTAXO, Zalinda. *No reverso da escultura*. (The Other Side of Sculpture) Natal: Casa da Ribeira, 2004).

After donating the piece to the Aloisio Magalhães Museum of Modern Art (MAMAM), Frota is invited by critic and curator Moacir do Anjos to participate in the group exhibition *Doações* (Donations) 2001/2004, at the same institution.

## 2005

Develops a large-scale project for the exhibition hall of the Museu Vale, in Vila Velha/ES, at the invitation of the director

Ronaldo Barbosa. The original idea of this Extensive Intervention number 10 involved the status of the cities of Vitoria and Vila Velha as ports with their monumental reels used by the oil industry. Using these striking public sculptural elements embedded in the city's symbolic context, the artist builds other grand-scale reels of reforested plywood shorn of their normal function, randomly stacked in the exhibition space, but referring both to the reels in the port and rugged topology in which the museum and the city are located. The text of the catalogue is written by Paulo Herkenhoff.

#### 2006

After Interventions in Transit I (MAM RJ) and Interventions in Transit II (Palácio das Artes, Belo Horizonte), Frota develops a project as resident artist at MAMAM do Pátio, in the city of Recife, in which, for the first time, he uses industrial cardboard as the synthesizing structure of the invention. "In the manner of a play of perception, this 'study for the space' as Eduardo Frota described it, when he conceived of these cross-cutting planes, acted in such a way as to mediate the relation between my body and that environment. And, given that the piece is constituted by modulating the space, this is not a mere neutral support but a part of its substance", as Silvia Paes Barreto puts it. (PAES BARRETO, Silvia. *Um Jogo para a Percepção*. (A Game of Perception) Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2006. [Text published in leaflet]).

In the same year, *Extensive Interventions* number 12 involves a 19.5-meter-long, 5-meter-high, 4-centimeter-wide plane/blade. It is supported by two columns and held with small wedges between the ceiling and the upper part of the plane/blade, in the corridor on the second floor of the Maria Antonia University Center at the USP in São Paulo.

#### 2007

The critic Adolfo Montejo Nava says of the *Extensões de Fenda* (Slit Extensions) project, at the Virgilio Gallery that, "it

is true that there is no center, axis or hegemonic point here, since everything is interconnected. The piece opens and closes, it is articulated (triggers a spatial, experiential and conceptual circularity).

Its articulations favor the opening that comes from within, emphasize the intrauterine side that the installation has, with a red coloring added, an inside color that is redolent of a body-like house, which cares 'for the inner spaces/ not for what is kept inside', as João Cabral put it in a poem recalled by the artist. The body is a house and vice versa." (MONTEJO NAVAS, Adolfo. *A escultura-cesura de Eduardo Frota* (Eduardo Frota's incision-sculpture). São Paulo: Galeria Virgilio, 2007).

After presenting the *Slit Extensions* project at the Virgilio Gallery, Frota visits Umbria in Italy, on a scholarship from the Civitella Ranieri Foundation residency program. Over seven weeks, he presents four pieces. One of the most interesting is *Para medir a idade do fogo* (*To Measure the Age of Fire*), set up in the woods between the apartments and the studios at the Civitella Renieri Center. Shortly before the end of his residency, Frota is invited, along with other scholars on the program to put together an exhibition project at the Centro per L'Arte Contemporanea Gallery – Cella di Fortebraccio Umbertide, in Perugia Italy, for which he produced *Uma experiência para o espaço, tempo e lugar* (*An Experience for Space, Time and Place*) at *Rocca de Umbertide*.

Under the curatorship of Agnaldo Farias, he participates in the Modern, Post-modern 80's and 90's exhibition, which is the fourth module of the Panorama of 20th Century Brazilian Art at the Tomie Ohtake Institute, in São Paulo. The exhibition brought together about sixty artists from the generation that emerged in the mid 80's and 90's, in the words of the curator, "highlighting the dialogue that the new generation established with previous and contemporaneous international work".

#### 2008

Works on the *3rd Intervention in Transit* at the Oscar Niemeyer Museum (MON) in Curitiba and produces *In Situ Object: an indiscreet non-frame for emptiness*, a monumental object for the large gallery of the Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB – Northeastern Banc Cultural Center) in Fortaleza/CE.

Travels to Spain to participate in ARCO, the International Contemporary Art Fair.

#### 2009

Sits, along with art critics and curators Aracy Amaral and Paulo Herkenhoff on the panel of judges for the CNI/SESI Marcantonio Vilaça Visual Arts Prize 2009/10.

#### 2010

Ten years after creating the interventions program for the *Alpendre* visual arts gallery, Alezandre Veras invites Frota to draw up a project for the Visual Arts *Connection* (*MinC, Funarte and Petrobras*). He comes up with an intervention specific to the *Alpendre, Disjunctive Associations: Alpendre Experience: Space I: The sculpture in the excavated base/the place as subtraction; Space II – The sculpture object/ art consumption measured per kilo; and Space III- The asymmetric double*.

In this project, all of the internal parts of the gallery (the white cube) are broken up, including the plaster on the walls. The lining is removed from the ceiling and the floor. The resulting pile of rubble is used to produce a sculpture and transferred to another room, where a precision scale is placed over it to measure it out for sale to the general public in two hundred specially-designed plastic bags stamped with the Alpendre logo and signed by the artist. The artist established an easily affordable price of R\$10 per kilo for museum-goers.

#### 2012

At the invitation of the Vera Chaves Barcellos Foundation and under the curatorship of Neiva Bohns and Vera

Chaves, he is a speaker, and guest artist of the group exhibition *Des/Estrutura*.

He goes on to develop a project involving the general public at the Northeastern Bank of Brazil Cultural Center Gallery, in Fortaleza, entitled *Monocromos em diagramas* (*Monochromes in Diagrams*):

A) from the autonomy of the color to the line in space.

B) from the otherness of the measure to the unfinished gesture.

In this project, all the dimensions are provided by measuring the length of the monochromatic rubber, pulled taut by the public as a way of drawing on the plane surface of the wall, changing its original size as the rubber stretches. This way, the visitors are able to draw freely with these monochromatic rubber bands, making and unmaking the drawings on the wall or on the floor.

Between 2009 and 2013, Frota furthers his research regarding the semi-arid climate of the Northeast region of Brazil and designs a number of future projects.

#### 2013

Frota is featured in the *Mundos Cruzados – Arte e Imaginário Popular* (Intersecting Worlds – Art and Popular Imagination) exhibition at the Rio de Janeiro MAM, with *Círculo Amarelo original* (*Original Yellow Circle*) from the Gilberto Chateaubriand collection.

BIBLIOGRAFIA  
BIBLIOGRAPHY

ALEIXO, Ricardo. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2010. p. 29.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999. p. 95.

FARIAS, Agnaldo. **Iconografias metropolitanas**. [Catálogo]. São Paulo: 25ª Bienal de São Paulo, 2002. p. 78-81.

HERKENHOFF, Paulo. **Intervenções extensivas X**. [Catálogo]. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2005.

\_\_\_\_\_. **Intervenções em trânsito I**. [Catálogo]. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2006.

\_\_\_\_\_. **Poética da percepção**: questões da fenomenologia na arte brasileira. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008. p. 85.

INTERLENGHI, Luiza. **A escultura para dentro**. [Folder]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, [s.d.].

LEAL, Claudio de La Rocque. The concret concert. In: **Arte Pará**. [Catálogo]. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 1997. p. 10-13.

LIMA, Manoel Ricardo de. **Outra manhã**. [Folder]. Fortaleza: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – Núcleo de Literatura, [s.d.].

\_\_\_\_\_. Empenho e outros sentidos. **SIBILA – Revista de Poesia e Cultura**, ano 1, n. 0, mai. 2001. p. 74-82.

\_\_\_\_\_. **55 começos**. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2008. p. 215-217.

MAMAM no Pátio. [Catálogo]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhaes, [s.d.].

MATAR, Denise; FARIAS, Agnaldo. **Paisagens no espaço**. [Catálogo]. São Paulo: CCBB, 2003.

MODERNOS, pós-modernos e etc 80/90. [Catálogo]. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. p. 246-249.

NAVAS, Adolfo Montejo. A escultura-cesura de Eduardo Frota. In: **Extensões da fenda**. [Folder]. São Paulo: Galeria Virgilio, 2007.

\_\_\_\_\_. 7 notas de navegación para una cartografía del arte reciente em Brasil. **Revista de Cultura Brasileña**, n. 6, Nueva Serie Febrero, 2008. p. 99.

ORTHOF, Gê. Roteiro para uma escultura noir. In: **Centro ExCêntrico**. [Catálogo]. Brasília: CCBB. p. 13-14.

OSORIO, Luiz Camillo. Enciclopédia do contemporâneo: a coleção Gilberto Chateaubriand 1990-2013. In: **Coleção Gilberto Chateaubriand** – anos 90/00 e novíssimos. Rio de Janeiro: Barléu Edições, [s.d.]. p. 22.

REVISTA Humanidades. Brasília: Editora Universidade de Brasília, n. 59, out. 2012. p. 8-15 e 36-43.

SOUSA, Edson Luís André de. Antes: depois. **Arte Futura e Companhia**, Brasília, n. 5, out. 2005. p. 14-15.

**TRANSCINEMAS**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

IN MEMORIAM

Maria Lucíola Campos Albuquerque  
Raimundo Elísio Frota  
Wilmair Rubens da Silva

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS]

Agnaldo Farias  
Marcelo Campos  
Paulo Herkenhoff  
Moacir do Anjos Junior  
Eduardo Passos  
Ana Carolina Leite  
Clarissa Diniz  
Luis Carlos Sabadia  
Banco do Nordeste do Brasil - BNB  
Renato Bandeira de Melo  
Hotéis Othon  
Marisa Mello  
Luiza Mello  
Alexsandro de Souza  
Automatica  
Bernadeth Albuquerque Frota  
Marcelo Frota  
Fernanda Costa  
Beatriz Costa  
Angela Araujo  
Rita Stela Teixeira  
Jose Wagner Rodrigues  
Damiao de Freitas Junior  
Joaquim Honorato de Sousa Neto  
Kedson Freitas  
Kelton Freitas  
Francisco Wellington Silva  
Jhonatan Hudson Evaristo Silva  
José Fernando Silva dos Santos  
Ricardo Aleixo  
Sergio Carvalho  
Sergio Araujo  
Ângela Pinheiro  
Alexandre Barbalho  
Alexandre Veras  
Manuel Ricardo de Lima  
Carlos Augusto Lima  
Manuel Veiga  
Gil Vicente  
Edson Luis de Sousa  
Elida Tessler  
Jailton Moreira  
Rosina Coimbra  
Tibico Brasil  
Raimundo Severo

AGRADECIMENTO ESPECIAL E SEMPRE A [SPECIAL ACKNOWLEDGEMENT]

Noemia Varela  
Jacqueline Medeiros

CAPA [COVER]

**INTERVENÇÕES EXTENSIVAS III**

[EXTENSIVE INTERVENTIONS III], 2002  
Fundação Joaquim Nabuco [FOUNDATION],  
FOTO [PHOTO] GIL VICENTE

CADERNO DO ARTISTA [ARTIST'S NOTEPAD]

Lâminas de espaços –  
Eduardo Frota 1980 a 2009  
Rotunda do Centro Cultural  
Banco do Brasil, no Rio de Janeiro  
FOTO [PHOTO] EDUARDO FROTA

Pistas extraviadas de um sistema  
para autonomia moderna, 2010

Intervenções Transpositivas I  
Centro Cultural Belém,  
em Lisboa, Portugal, 2009

Vetores, 2009

1ª EDIÇÃO: JUNHO DE 2014  
[FIRST EDITION, JUNE 2014]

PAPEL DO MIOLLO  
[INNER PAPER]  
Couché fosco 170g/m<sup>2</sup>

PAPEL DA CAPA  
[COVER PAPER]  
Duo Design 230g/m<sup>2</sup>

TIPOGRAFIA  
[TYPEFACE]

UnB Pro  
Rockwell Std

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO  
[PRE-PRINTING AND PRINTING]  
Santa Marta

**EDUARDO FROTA** nasceu em Fortaleza, em 1959, e iniciou sua produção artística no final da década de 1970 e início dos anos 1980. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1978, onde fez o curso Intensivo de Arte/Educação (CIAE) da Escolinha de Arte do Brasil (EAB), e cursou Licenciatura Plena em Educação Artística pelas Faculdades Integradas Bennett, além de frequentar cursos e oficinas no MAM/RJ. Viveu por muitos anos no Rio, regressando a Fortaleza em 1992, onde vive até hoje. Participou da 3ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, RS, 2001) e integrou a XXV Bienal de São Paulo (2002).

Sua obra incorpora as dimensões lógica e ética, condicionadas à sua poética. A ênfase no rigor técnico-formal empreendida por Frota — em que se mescla o exercício do artista com o do artesão, do arquiteto e do engenheiro — na construção de formas cilíndricas, orgânicas e, muitas vezes, monumentais, cria site específicos que incorporam a memória do lugar e de seu entorno. O sujeito é elemento central e preponderante em sua obra, e é convidado a experimentar, de forma ativa e consciente, um novo espaço, cuja geometria anterior é rompida, e uma nova sensorialidade se faz presente.

*"Usar a madeira e seus avessos, a crueza do material em interferências sutis, mas contundentes. Estes são os fatos que poderiam nos colocar diante de heranças das quais o próprio artista se declara desviante. Escrever sobre o trabalho de Frota é traçar, antes de tudo, um plano de voo ou de navegação, pensar a decolagem, os altos níveis de leveza, até que a vista só enxergue presenças, sem identificações diretas. O destino nos apresentará surpresas, olhando a terra firme, as paisagens, os horizontes, o deserto, o sertão ou as densas matas e seus silêncios, os ventos, as marés."*

MARCELO CAMPOS

**EDUARDO FROTA** was born in Fortaleza in 1959, and began his artistic career in the late 1970s and early 1980s. He moved to Rio de Janeiro in 1978, where he did an intensive art and education course at Escolinha de Arte do Brasil and an Art Education degree with teaching certificate at Faculdades Integradas Bennett, and also attended courses and workshops at the Museum of Modern Art. He moved back to Fortaleza in 1992, where he has lived ever since. He took part in the 3rd Mercosur Biennial (Porto Alegre, 2001) and the 25th São Paulo Biennial (2002).

Frota's work combines the dimensions of logic and ethics within the context of his poetic. With an emphasis on technical and formal precision, he combines the work of the artist with that of the artisan, the architect and the engineer to produce site-specific cylindrical forms of an organic and often monumental nature that blend with the memory of the place and its surroundings. The primary, overriding element of his work is the subject, who is invited actively and mindfully to experience the new space, whose previous geometry is disrupted to introduce new sensorial elements.

*"Using wood and its flaws, the coarseness of the material, in subtle but incisive interventions: these are the factors that could lead us to the legacies from which the artist declares himself to have deviated. To write about Frota's work is first and foremost to trace a flight path or navigation route, to think about taking flight, the dizzy heights of lightness, until only shapes can be made out but not directly identified. Destiny will surprise us as we cast our gaze to the ground, with its landscapes, horizons, deserts, sertão, or the dense forests and their silences, winds, tides."*

MARCELO CAMPOS

ISBN 978-85-64919-10-5



9 788564 919105



patrocínio



projeto e  
produção



realização

Ministério da  
Cultura

