

inst.

de arte

contemporânea

IOLE DE FREITAS







instituto de arte contemporaneo



Um conjunto de obras de grande escala realizadas em espaços fechados e abertos, ou em ambos, simultaneamente, com elementos que atravessam portas, paredes e despontam em fachadas, precede o trabalho que Iole de Freitas produziu especialmente para o Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha, no Espírito Santo. Não surpreende, portanto, que este trabalho ocupe uma espécie de "zona fronteira": brota no interior do velho depósito ferroviário, hoje transformado em espaço de exposições, e desemboca na plataforma lateral do edifício como um complexo de tubos de metal arqueados e placas flutuantes de policarbonato, que se interrompe rente ao canal do porto de Vila Velha. A localização, privilegiada, faz com que a obra propague no ambiente seu desenho em redemoinhos, contrapondo suas formas leves, translúcidas e aerodinâmicas às pesadas embarcações que atracam no porto, carregadas de petróleo, minério de ferro e outras matérias-primas ligadas à produção de energia e à tecnologia de ponta. Mas há uma extraordinária simbiose entre a obra e o lugar nevrálgico sobre o qual se debruça, pois os veios metálicos que se estiram até a borda do canal agitando suas bandeiras parecem conduzir a mesma seiva vital que conecta o porto à economia planetária. Embora a intervenção surja no contexto de uma mostra que apresenta recorte conciso da produção de Iole dos anos 90 para cá, constitui, sem dúvida, o acontecimento central do evento, pois radicaliza e aponta novas direções à totalidade da obra. Discuti-la é, então, tocar em questões cruciais do pensamento da artista.

Como se disse, o projeto no Museu Vale do Rio Doce agrega a experiência acumulada em toda uma trajetória, cujo marco é o ano de 1999, quando aparece *Dora Maar na piscina*,<sup>1</sup> de grande impacto na carreira de Iole. Desde o princípio dos anos 80 eram recorrentes no vocabulário da artista materiais planos e lineares, sensíveis a uma ação direta: cor-reias de borracha, chapas flexíveis de cobre e latão, telas aramadas, emaranhados e alinhavos de fios metálicos, placas de vidro e ardósia. Apresentavam-se em sua identidade de origem, francos, trespassados pelo ar, sem soldas, parafusos ou eixos ocultos de sustentação, ainda que viessem a compor arranjos complexos, altamente expressivos e de grandes formatos. Mas *Dora Maar na piscina*, que se seguia a uma obra, como se viu, até então marcada por forte caráter gestual, habituada à escala do corpo e à abordagem direta dos materiais, defrontava a artista com um universo inédito de questões. Como preservar a singularidade, as vibrações mais sutis do gesto que se imprimia nesses materiais, a verdade da expressão que eles manifestavam, o balanço hesitante entre suas partes em trabalhos de grande escala, concebidos como instalações permanentes, para se ver a céu aberto? Como preservar essas qualidades em objetos que, despontando num espaço público, passavam a requerer, em razão de sua destinação mesma, uma inteligência estrutural, cálculos de sustentação e viabilidade técnica? Como, afinal, lidar com a tecnologia como meio de expressão, uma vez que todo um repertório consolidado de materiais vulneráveis ao gesto, e o tipo de envolvimento pessoal que Iole mantinha com estes materiais aos poucos demonstravam-se inadequados para enfrentar as novas condições que se impunham à obra?

Havia, além disso, nos trabalhos anteriores, uma memória da pintura, latente nos efeitos ópticos produzidos pela constelação de superfícies variadas: jogos de claros e escuros, de texturas, densidades, transparências, justaposições e acumulações de planos, enfatizando variações tonais e de gesto e qualidades da matéria. De algum modo, a presença remota dos valores ópticos da pintura no cerne mesmo de um trabalho historicamente ligado aos problemas da escultura, ou da tridimensionalidade, tendia a prendê-lo a uma parede ideal, a um recesso imaginário, que impediam seu confronto mais contundente com o espaço físico. Era como se esse espaço fosse continuamente sugado, consumido na interioridade afirmada pelo trabalho ou, dito de outro modo, como

se as superfícies que lhe serviam de ponto de partida devessem se escamar, se estufar ou desmoronar até serem capazes de se projetar no espaço. Assim, a noção de interioridade, que é sempre obviamente referida a uma origem (a parede, ou talvez o paralelismo que se pode estabelecer entre esta e a posição axial do corpo no espaço), teria um caráter genético na obra de Iole, constituindo a própria condição de possibilidade de aparecimento do espaço, mesmo que recessos e volumes a surgissem imersos em indeterminação, fazendo comunicar e alternar o "dentro" e o "fora".

*Dora Maar na piscina* lançara-se àquele novo horizonte de problemas; com sua estrutura leve e vazada de tubos de metal, que nasciam como linhas propulsoras e se erguiam do fundo de uma piscina, sustentando placas ondulantes de policarbonato, buscava fundir-se à dimensão física do espaço e alcançar uma escala ambiental. Embora se tratasse de intervenção um tanto distante do centro do Rio de Janeiro, numa paisagem natural que sem dúvida sobrepujava a imagem da cidade vista à distância, era o primeiro trabalho de Iole projetado para implantação permanente em local público. O entorno que o cercava – um extraordinário recanto de floresta tropical – naturalmente atraía a adesão fácil de conteúdos idílicos e pastorais, mas o trabalho mostrara-se implacável em seu rigor e precisão formal. Iole integrava o simultaneamente à atmosfera lírica e vaporosa da paisagem e à arquitetura do Museu, residência senhorial da década de 1930, e lograva fazê-lo sem retirar ou abrandar a contundência da obra. O conjunto faz pensar num gigantesco pássaro capturado na armadilha de um buraco vazio, as asas desconjuntadas, travadas, sem perder, contudo, a majestade de um voo congelado, como em estado de potência.

Havia, nessa obra, a aceleração desenvolva mas também a torção dos tubos que, na condição adversa de um espaço que confina e isola, refreavam e refaziam o sentido do movimento ou mudavam subitamente de direção e se lançavam a um formidável impulso ascensional, visando compensar a compressão lateral do trabalho. E mais: utilizar a piscina – um espaço, por assim dizer, negativo, um acidente na linha de horizonte e um vão de difícil ocupação em meio à prodigalidade da paisagem tropical – significava, de saída, descentralizar o lugar do próprio trabalho, dissolvê-lo no ambiente. Não apenas ele passava a prescindir de um centro, de uma ordenação axial de seus elementos, como também deixava de velar um "interior". Paradoxalmente incrustado no vão da piscina, comprimido entre seu piso e suas paredes, tinha como movimento crucial precisamente este prolongar-se para muito além da "centralidade" e "interioridade" que lhe haviam sido dadas como condições *a priori* – era um acontecimento vivo, volatizando-se na paisagem, desonerado de toda massa e volume.

Os trabalhos posteriores de Iole não cessaram de aprofundar as questões com que ela havia se deparado na instalação do Museu do Açude. Iam adquirindo uma face despojada, precisa e cortante. A silhueta a um só tempo graciosa, enérgica e isenta de sentimentalismos distinguiria a instalação do Museu Vale do Rio Doce, no cenário da arte contemporânea, como um campo renovado de indagação das possibilidades do gesto e da expressão, que a obra peculiarmente afirmaria como experiência duramente construída e conquistada pelo corpo. Havia sido um desafio e tanto realizar uma primeira instalação ancorada apenas em pontos estratégicos essenciais, praticamente solta no ar, na qual o solo e a superfície mural apareciam como forças possantes, que deveriam resistir aos arranques e alteamentos da obra.

A localização solitária, defronte ao canal do porto de Vila Velha, numa faixa estreita de terra onde sobressaía o contraste entre a modesta arquitetura de um galpão de alvenaria e o rumor surdo dos grandes

cargueiros que passam rente à plataforma do Museu, obrigava o trabalho a cotejar suas energias orgânicas, seu poderoso antropomorfismo latente, mesmo sob a secura de seu desenho abstrato, com a objetividade da vida material, com o fluxo das mercadorias, negócios e informações estratégicas do mundo do capital que aquele lugar representava. Entrementes, Iole adotara novos procedimentos de produção. A obra, para alcançar aquela escala ambiental, havia adquirido novas habilidades, capazes de responder de maneira ágil e eficiente ao comportamento dos materiais nas mais diversas situações. Doravante a artista se via obrigada a negociar a amplitude de suas intervenções com instâncias administrativas e operacionais, a delegar a terceiros trâmites anteriormente resolvidos no âmbito estrito do ateliê e, muito frequentemente, a mudar o plano inicial de suas intervenções, pois elas passavam a irradiar vida própria e a demonstrar surpreendente autonomia, uma vez que solicitavam decisões pontuais, suscitadas nos próprios "canteiros de obras".

Um desses procedimentos decisivos que ingressara no processo de trabalho havia sido o uso de ripas delgadas e flexíveis de cedro macio que, com o auxílio de pequenas equipes, perfaziam arcos, elipses e ângulos em escala monumental – um balé coreografado pela artista, com sucessivos ensaios *in loco*, de caráter eminentemente empírico, destinado a testar a resistência desses materiais às torções e estiramentos por ela imaginados. Na grande instalação projetada para o Museu Vale do Rio Doce tais estudos se mostrariam de importância vital, pois o arranjo, complexo em face do contraste entre a quase imaterialidade das formas e a pujança das condições ambientais com que deveriam dialogar, implicava cálculos relativos à resistência das estruturas do edifício e à influência da geografia local no comportamento do trabalho. De algum modo, trava-se aí um corpo-a-corpo com os limites da técnica: por meio de recursos elementares, precisos e rigorosos, a obra transgredia tecnologias consagradas, colocava-as diante de problemas inusitados ou as submetia a desempenhos inesperados.

O problema do movimento – não como representação, mas como operação mesma do trabalho –, tendo germinado na obra do Museu do Açude, se impunha agora de modo crucial. Na instalação à beira do canal, as formas haviam se emancipado definitivamente da moldura ideal do plano, desdobravam-se obliquamente em relação ao chão e à parede do galpão, des-hierarquizavam-nos como se resistissem à força da gravidade, rompiam, afinal, o antagonismo entre interior e exterior conflagrado no pensamento da obra precedente, mesmo naquelas que mais enfatizavam a continuidade das superfícies no espaço. Isto não significa que a artista tivesse destituído o caráter genético, formador, que a noção de interioridade sempre tivera em sua obra. De fato, a questão da interioridade reaparecia em novos termos, desonerada de todo substrato dualista, e passava a descrever não tanto uma qualidade do espaço como do movimento, doravante entendido como a possibilidade de uma comutação incessante entre interior e exterior, entre a manifestação das texturas mais granulares da vida afetiva e a lida impessoal, regulada para a grande escala, com as determinações do ambiente.

Diferentemente da instalação no Museu do Açude, que, a despeito da leveza, de sua ênfase na matéria atmosférica, ainda poderia ser percebida como uma "estrutura", a obra atual aspirava, ela própria, a aparecer como puro movimento – já não se tratava de "adicionar" nada ao espaço, não se tratava nem mesmo de abordar questões relativas à extensão, mas de ganhar amplitude, de aumentar a escala do corpo, num processo em que o que contaria seria o cálculo de energia necessário a cada modalidade de movimento, a cada velocidade, mais do que uma ocupação positiva do espaço. Em outros termos, toma o

ar, a atmosfera, o ambiente circundante como o lugar de uma interioridade em constante propagação, uma espécie de dispositivo pneumático, calibrando conforme a circunstância seu fôlego e amplitude.

Para que o movimento que engendra a obra não fosse percebido como um objeto – vale dizer, como representação do movimento – era preciso desnaturalizá-lo, esvaziá-lo da dimensão reflexa e comportamental, e mormente infundir-lhe potência, uma reserva de energia que nunca se atualizaria por completo, e assim manteria aquele complexo de artérias permanentemente irrigado. Embora o trabalho dê a impressão de se desenvolver sem atrito com forças externas – mesmo a comprida parede que ele atravessa parece servir-lhe sobretudo como pano de fundo –, seus movimentos amplos e cheios de volição não dizem respeito a uma fenomenologia do gesto; em muitos trechos a trajetória dos tubos é refreada, estanca e se retesa, em descompasso com a imagem de continuidade e fluidez que se tem do conjunto. As grossas paredes do edifício, que à primeira vista pareceriam apenas introduzir-se como suporte ao desenho elegante de um conjunto escultórico, não exercem ali a função estática de limite espacial ou moldura do trabalho; elas lhe servem de lastro, garantindo a articulação interna de seus movimentos mais hiperbólicos mesmo em face das violentas rajadas de vento que sopram no canal. O trabalho, assim, "acontece" entre o chão e a parede, como num torvelinho de linhas, sem centro, sem qualquer sugestão de ortogonalidade, numa produção contínua do "exterior" pelo "interior".

O movimento, portanto, é construído, e construído com rigor e método, embora o processo se revele tentativo e dependa da superação pontual de desafios, de dificuldades operacionais e mudanças constantes no plano original do trabalho. Na verdade, não há propriamente um "plano" que possa antecipar o trabalho; há um pensamento visual que lentamente vai adquirindo consistência interna e ganhando presença física, e que é primeiro entrevisto em delicados estudos de ateliê, confeccionados em papelão ou papel ordinário, dobrados e recortados, trespassados por delgados filamentos de metal. Mas as decisões essenciais são tomadas sempre no embate empírico com cada contingência posta para o trabalho. Aparentando lepidéz e fluência, a instalação de Vila Velha condensa tentativas e erros, uma infinidade de marchas e contramarchas que permanecem soterradas na história de cada um de seus gestos, apagadas pelo brilho cinético dos tubos e pelo jogo de reflexos que turbilhona as superfícies de policarbonato.

A despeito da sugestão de velocidade, emana desses movimentos uma temporalidade espessa, sem desfecho, sem culminações, como que em camadas múltiplas e simultâneas de acontecimentos que não podem ser descritos nos termos de uma progressão única, contínua e seqüencial. Dai a impossibilidade de reter o trabalho num relance – ele se mostra diverso de cada posição que se o observa, e nenhuma é capaz de reintegrá-lo, de fechar-lhe os contornos. A memória refratada da pintura, que o tempo não erradicara da obra, curiosamente não o reporta a um plano ideal, mas o liberta mais decisivamente como puro movimento: um complexo de forças que multiplica o espaço, que o potencializa como lugar de passagem e transformação, mas sempre a partir de uma escala humana, da plasticidade de um corpo que se percebe além de si mesmo, comensurável com as energias monumentais concentradas naquele porto.

<sup>1</sup> Trata-se de uma instalação permanente realizada na piscina do Museu do Açude, no Rio de Janeiro, em 1999, inaugurando o projeto "A forma na floresta", organizado por Márcio Doctors. O projeto contou, posteriormente, com a participação de vários outros artistas, que produziram obras em diversos locais no amplo terreno ocupado pelo Museu.





instituto de arte

ntem



instituto de arte



plane





instituto de arte



Copyright Orăneea





REALIZAÇÃO  
Fundação Vale do Rio Doce

MUSEU VALE DO RIO DOCE

Ronaldo Barbosa  
*Diretor*

Ruth Guedes  
*Coordenadora do Programa  
Arte Educação*

Mônica Luz  
*Produtora*

EXPOSIÇÃO

*Projeto e direção de produção*  
Suzy Muniz

*Projeto da exposição*  
Iole de Freitas

*Textos*  
Sônia Salzstein

*Programação visual*  
Zot Design / Rara Dias

*Consultoria e Projeto de iluminação*  
Milton Giglio

*Assessoria de imprensa*  
Raquel Silva

*Fotografias*  
Vicente de Mello

*Padronização e revisão de textos*  
Rosalina Gouveia

*Assistente da artista*  
Anisvaldo Rodrigues

*Equipe de produção*  
Suely Weller (coord. administrativo-financeiro)  
Nazaré Lopes (assistente de produção)  
Leonardo Barra (auxiliar administrativo)

*Execução da escultura externa*  
Keepe Marine /  
Emilson Gomes  
Edvan Santos  
João Santos  
Rogério Melo  
Anisvaldo Rodrigues

*Assistente de produção local*  
Tuca

*Assistentes de montagem*  
Tuca  
Cabelo  
Gilberto

*Assistentes de iluminação*  
José Roberto dos Santos  
Adilson de Assis

REALIZAÇÃO



Fundação  
Vale do Rio Doce

PATROCÍNIO



Companhia  
Vale do Rio Doce



HISPAÑOBRAS  
COMPANHIA HISPANO-BRASILEIRA  
DE PELOTIZAÇÃO



Companhia  
Vale do Rio Doce

URUCUM | MINERAÇÃO S.A.

PRODUÇÃO

suzy muniz  
PRODUÇÕES



MINISTÉRIO  
DA CULTURA