

## O SENTIDO DA FORMA

Para falar da obra de Eduardo Frota é preciso conhecer seu processo de trabalho. Tive a oportunidade de ver pessoalmente três montagens suas: a intervenção feita no Torreão (2000), o trabalho feito para um dos *containers* da 3ª Bienal do Mercosul (2001) e suas peças desenvolvidas para a 25ª Bienal de São Paulo (2002). Os três trabalhos citados têm processos de execução semelhantes, mas a oportunidade de acompanhar de perto a montagem da intervenção feita no Torreão foi o que me motivou a escrever este texto.

Ao longo da construção do trabalho para o Torreão Eduardo foi se incorporando ao lugar tanto quanto o objeto que, ao ser construído, passava a serpentear o ambiente no qual convivíamos. A obra constitui-se de um tubo, de 35cm de diâmetro, feito com a colagem de anéis de madeira recortada que sobe pela escada de acesso aos ateliers e ao alto da torre ou *torreão* propriamente dito. Desenvolvido especificamente para esse lugar, sua execução exigiu que Eduardo tomasse, detalhadamente, as medidas da escada que conduz da rua até o *torreão*, onde são montadas intervenções de artistas. A tarefa de tomar medidas do lugar foi mais do que o simples levantamento de um espaço arquitetônico, foi uma espécie de trabalho de alfaiataria, pois os cuidados e detalhes que interessavam ao artista, faziam com que aquela grande casa se parecesse com um corpo, passando então a ter propriedades táteis.

Devido à distância entre Fortaleza —cidade onde o artista mantém seu atelier— e Porto Alegre, foi necessário alinhar o trabalho antes de montá-lo em seu local definitivo. Em posse das medidas detalhadas da casa onde fica o Torreão, o artista reconstruiu, em seu atelier, trechos da escada e do corredor de acesso ao alto da torre, ajustando as inflexões do tubo sobre um modelo do corpo ao qual ele seria colocado.

O tubo pronto percorre firme mas delicadamente as dobras, as elevações e as curvas do percurso que inicia na porta de entrada junto à calçada, e prossegue, subindo ao longo da escadaria, até o torreão. No torreão, o tubo encontra uma janela, e nela, finaliza. Ao longo do caminho, o objeto acompanha as paredes laterais da escada, estreitando-a. A escada, por sua vez, vence três pavimentos e, como em seu último lance ela é consideravelmente mais estreita, a colocação do tubo nesse trecho quase inviabiliza sua utilização. É, desse modo, o enfrentamento do espaço arquitetônico dessa casa, realizado tão bem por esse objeto sinuoso, que nos posiciona diante de uma nova situação: como subir a escada, quando esta, em seu estreitamento, fica quase obstruída? É inevitável tocar, raspar com nosso próprio corpo a estrutura arquitetônica e a estrutura do objeto que serpenteia e transforma o espaço da casa nos colocando próximos de uma situação de fazer que, embora anterior, não está perdida, mas incorporada à obra. É preciso se abaixar, tocar nas escadas e nas paredes, é preciso compreender as medidas, as inflexões dos degraus e olhar o piso de madeira que recebe o objeto.

No trabalho feito para a Bienal do Mercosul, Eduardo utiliza novamente um tubo montado com anéis de madeira. Já para a Bienal de São Paulo, a colagem de anéis com diâmetros decrescentes forma imensos cones. É ao reutilizar o procedimento de unir anéis de madeira que a complexidade de seus trabalhos se constrói, pois a colagem de centenas de anéis, um por um, é um processo de repetição obsessiva. Para direcionar o percurso de tais tubos são feitos sutis cortes, em ângulos precisos, em cada um dos anéis, nos pontos em que haverá uma inflexão. No caso das peças apresentadas na Bienal de São Paulo é a união dos anéis com diâmetros escalonados que perfaz a diagonal até a ponta aguda dos cones. Esta descrição, embora tente apontar a elegância do trabalho de Eduardo, procura também ressaltar que sua técnica é muito simples e, a princípio,

pode ser executada por qualquer pessoa. Mas é nesse ponto que seu trabalho se torna singular, pois o resultado surpreende ao percebermos que cada anel de madeira só se justifica a partir de uma seqüência de anéis a seu lado. E por trás de longas seqüências está o tempo que o artista leva em seu fazer: meses e meses. Como um artesão. Resignado. Esse tempo potencializa sua obra e mostra que, para levar seus trabalhos a termo, Eduardo trabalha ao lado de marceneiros e artesãos e, embora o envolvimento do artista com sua equipe não esteja evidenciado nos trabalhos, o tipo de acabamento e a precisão de suas peças indicam uma participação efetiva do artista em todo o processo, algo como o fazer com as próprias mãos, o que atesta um posicionamento ético válido no caso desse artista.

Já que essas obras são produzidas em outros locais e transportadas para os lugares em que as vemos, o enfrentamento de Eduardo diante dos deslocamentos dessas imensas peças ou desses trechos de tubos que serão montados em outro lugar já é por si uma espécie de domínio do espaço. Assim como há um *tempo condensado* ao vermos uma obra sua, há um *espaço dilatado*.

Assim, Eduardo desloca palavras como *tempo, espaço e fazer* de uma seqüência lógica conhecida para uma situação na qual elas se edificam.

Paul Valéry, em *Poesia e pensamento abstrato* (Valléry, Paul. *Variedades*. SP, Ed. Iluminuras. P 195), relata uma conversa entre Degas e Mallarmé na qual Degas, tentando fazer poesia, diz a Mallarmé: "Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de idéias..." e Mallarmé responde: "Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*". Os versos, para Valéry, não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos. Há uma transformação, uma linguagem dentro da linguagem, na criação de uma situação poética ou de um "estado de poesia" similar à transformação que se dá

quando uma palavra é dita cotidianamente e, ao tentarmos compreender o que ela realmente significa, percebemos que ela passa a ter mais sentidos do que sua função inicial. Valéry usa a palavra *tempo* para exemplificar esse raciocínio. E é também a palavra *tempo* que readquire sentido quando vemos o trabalho de Eduardo. O *tempo condensado* em seu trabalho é revelado em sua extensão ao nos depararmos com as obras; obras nas quais o todo é mais do que o somatório das partes. Assim, anéis de madeira passam a ter sentido poético, e é ao compreendermos essa linguagem dentro da linguagem que o trabalho de Eduardo passa a fazer sentido.

Sem concessões, o trabalho de Eduardo propõe sutis críticas que vão naturalmente se adequando aos lugares nos quais seu trabalho é montado. Ao instalar o trabalho com que participou da 3ª Bienal do Mercosul, as linhas sinuosas de seus tubos, dentro de um *container* muito quente, parecem estar sob grande tensão, quase explodindo esse recipiente. Na Bienal de São Paulo, um grande evento, seus cones habitavam parte de uma lateral ao longo do vão central do edifício da Bienal, lascivamente, mantendo uma altivez quase de resistência: fragmentar para manter o todo. Lá, seus objetos pareciam, pertinentemente, uma população estrangeira com forte identidade em um campo estranho. Não afrontavam, mas ocupavam seu espaço completamente.

O que procuro apontar aqui, é que a obra de Eduardo tem peculiaridades que a tornam ímpar diante do panorama geral da arte contemporânea. Em um primeiro momento Eduardo talvez possa parecer um artista nos moldes modernistas: dentro do atelier, produzindo seus trabalhos ele mesmo. Mas a produção de um novo sentido, abandonando o belo do formalismo tradicional, é o que traz Eduardo para a contemporaneidade. Perturbadoramente, seus trabalhos elevam a forma simplificada ao estatuto de arte por meio de um

certo heroísmo do fazer que inclui a grande escala, o que nos faz atingir uma experiência espacial maior.

Eduardo faz o belo restabelecendo seu sentido.

**MARIA PAULA RECENA**  
**Arquiteta e Artista Plástica**  
**2004 / 2008**