

ENTRE A RAREFAÇÃO DA MATÉRIA E O PODER DOS SENTIDOS

Moacir dos Anjos

Diante da obra que Eduardo Frota apresenta na XXV Bienal de São Paulo, o visitante descobre logo não ser possível apreendê-la a partir de um lugar somente (próximo ou longe) ou em um só instante. Aparentando constituir-se de cones ocos de madeira distribuídos ao longo de uma área extensa, não se trata, fica também evidente, de um conjunto de obras semelhantes, múltiplos de uma operação construtiva única. Sua complexa disposição espacial sugere uma arti-culação de sentidos que a adição de iguais não pode exprimir. Considerar cada um dos cones como partes singulares de uma obra 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 da obra 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.

O fato dos 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 o induzindo 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 a obra 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 antecedem 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 retitude construtiva que o processo de unir as arruelas embute, Eduardo Frotta 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 era julgado 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 avizinhamo entre a experiência alongada da obra e sua própria definição como objeto construído, não havia ainda nelas inscrita, entretanto, a necessidade intrínseca de estender o campo de sua percepção para dar-lhes sentido. É somente em trabalho recente que Eduardo Frotta 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

e a sala de exposições três pisos acima; condicionou, desse modo, a existência da obra à exploração corporal de um espaço que ela mesma demarcava e por um período tão variável quanto fosse o interesse que despertasse em cada visitante.

Inseridas numa 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, as obras recentes de Eduardo Frola ancoram sua existência na ocorrência passageira de situações específicas. Apesar da solidez e da escala das peças que as integram, são obras estranha-mente intimistas e efêmeras, promovendo o desmanche de um campo construtivo fechado e ativando o trânsito contínuo entre a rarefação da matéria e o poder dos sentidos.

25ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO – SÃO PAULO/SP - 2003