

EDUARDO FROTA EXPLORA O ESPAÇO DO CCBB

Agnaldo Farias

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 qual ele desenvolverá sua obra -, nos últimos anos o ateliê de Eduardo Frota acontece parcialmente em espaços imprevistos e até mesmo durante as viagens ao encontro desses 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 idiossincrasias do belo exemplar “art – nouveaux” – 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 freqüência inusual escapa mesmo aos arquitetos, que por falha de formação são no geral mais atentos ao projeto do objeto do que do objeto mesmo, Frota inclui as viagens e as reiteradas visitas como parte decisiva do seu processo. Mas esse é um comentário lateral com a finalidade de ilustrar o quanto os arquitetos podiam aprender com os artistas. E está claro que 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, de formato em “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 há alguns poucos anos, numa carreira iniciada nos anos 80, suas peças encaixavam-se 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 dotava 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 galpão equipado com uma marcenaria completa. Uma oficina confortável, auto – suficiente, 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 dotava de um caráter portátil, o tornava 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 material como o modo de empregá-lo.

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, nas 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 idéia 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 construtivo pautado na noção de série e de repetição, indubitavelmente mais afeito ao pensamento euclidiano, campo ao qual pertencem a família de volumes com que o artista trabalha, levaria à conclusão imediata de que o artista faz uso de um processo mecânico, mais industrial e anônimo, um processo de linhagem 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 dismantelo, é a razão pela qual a geometria pode ser atacada e se desenvolver por vias imprevistas, 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, levado 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 foi o mote para uma intervenção de gênero "site-specific", a primeira de Eduardo Frota. Três anos do convite à 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 vinte e três 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 compreendida pelo artista como algo único, uma sorte de corredor ascensional, composto por uma seqüência 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, trucando 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 espessura variável, adquiria 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 – cinco metros de pé-direito -, foram os elementos ensejadores 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 vai – e – vem, da boca enorme de cada cone até o pequeno vazio circular em que ele se findava. Vistos de longe, os cones monumentais

como que apequenavam o pé-direito de cinco 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 suspendida 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, o serve 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 parques que sejam, colocando-os a serviço de suas idéias. 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 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 ela 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 tratamento 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 em 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 uma 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 que altera o lugar onde está, que, em última análise, todas as coisas são produtoras de espaço. E 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 trinta e cinco 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 secção quadrada, indecisa quanto o direção, respirando e ziguezagueando morosamente, como que indiferente ao trânsito das 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 quê, 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 estira-se, ondula-se, enovela-se e se emaranha livremente. Saltamos por suas partes, avançamos ao interior da área que ele ocupa desigualmente para avaliar sua contorções, espreitar pelos seus furos, avaliando o efeito da luz sob seu interior.

Do lado da sala, passando diante do 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. Chaga-se a um enorme cilindro que, semelhante a um brinco, atraca-se e pende preguiçosa e pesadamente de uma coluna de secção 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.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – SÃO PAULO/SP - 2003
AGNALDO FARIAS

Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo