

“O VÔO DE ÍCARO” – UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ARTISTA JOSÉ CARLOS VILAR DE ARAÚJO PELAS SUAS PRÓPRIAS OBRAS

Ciliani Celante
cilianicelante@hotmail.com
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: tendo como objeto de análise as obras de esculturas do artista plástico, José Carlos Vilar de Araújo, situadas principalmente na cidade de Vitória/ES, este artigo pretende abordar questões do campo de estudos em processos de criação, considerando como documentos de processo o conjunto de obras já disponibilizadas ao público. Propõe-se aqui relacionar os nós de interação visíveis no projeto poético do artista e detectáveis em seus trabalhos já expostos. Didaticamente dividimos a trajetória do artista em dois momentos, os quais intitulamos como *fase figurativa*, no qual tratamos de sua formação e inserção no campo da escultura e, sequentemente o segundo momento, *projeto pessoal*, diz sobre sua autonomia de linguagem e também busca evidenciar conexões criativas que se refletem e se comunicam em sua trajetória.

Palavras-Chave: Processos de Criação. Arte pública. Escultura. Monumento

“O VÔO DE ÍCARO” – UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ARTISTA JOSÉ CARLOS VILAR DE ARAÚJO PELAS SUAS PRÓPRIAS OBRAS

Sabemos que o percurso criativo trafega em vias paradoxais entre a solidão e a aglomeração, onde se de um lado o artista envereda-se numa busca essencialmente solitária, por outro, as interconexões que se bifurcam nessa busca, fazem-se de forma constante e involuntária, numa heterogênea mostra de informações, as quais talvez já não a identificaríamos como *rede em processo* (SALLES, 2006 p.19), mas de “efeito esponja” por seu aspecto agregativo, interdirecional e intercomunicativo.

Entendendo uma obra como a materialização de um certo momento na perseverante busca de uma plenitude realizadora, um trabalho acabado é apenas o anúncio de um farol no oceano, que pode referenciar ou aliviar pelo direcionamento, mas nunca é o porto. Sendo o prazer estético dependente da sensibilidade, o que define o ponto final na elaboração de um trabalho seria então o prazer resultante da conformidade do artista com o que de mais próximo conseguiu obter daquilo que se buscava, convertendo assim a obra num marco de trajeto, no labutar incansável pelo fio de Ariadne dentro de seu próprio labirinto. O fio é busca e retorno, pois o artista sabe que quanto mais se distancia, mais perto encontra-se de si mesmo.

Na análise de um processo de criação, os documentos tornam-se as principais testemunhas da autonomia adquirida por uma obra, podendo esses, inevitavelmente falar, não só da obra em si, mas autenticar e referencializar o percurso de todo um conjunto, cuja *tendências* ou *princípios direcionadores* podem remeter ou refletir dados de outros momentos de reflexão ou vivência do artista e sua relação com o mundo. Desta forma, se os vestígios apresentam interconexões, ao conjunto de trabalho de um artista também pode ser atribuído uma interface documental, pois se a obra não se esgota em sua última forma, ela também se torna, numa visão macro, documento de processo. Assim, é possível entender “trabalhos acabados” como marcas do processo de

criação em seu devir considerando que “o que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação da obra com todas as possibilidades que a compõe, tanto com relação ao que vem antes quanto ao que vem depois” (SALLES, 2008 p. 50). Também Almuth Gresillon em *Artigos assinados - alguns pontos sobre a história da crítica genética*, p.8, diz:

(...) o que importa é tentar compreender processos de invenção intelectual e estéticas que através de tais atividades especiais, própria de uma obra ou de um grupo de obras podem caracterizar um gênero, um tempo, uma atividade cultural”. (Neefs apud Gresillon, 1991).

Esta forma de compreender o aspecto relacional da obra, não só com motivos ou fatores externos e/ou históricos, é característica da busca atual de uma maneira transdisciplinar de se pensar a obra de arte, possuidora já a algum tempo de uma liberdade de transitar que aponta para além dos diversos campos disciplinares por ela já visitados: o de transitar em seus próprios meios; e considerando que a arte é o único campo que permite apenas ser tateado, a possibilidade de ver os passos de uma construção pode a primeira vista induzir a ilusão de um véu rasgado onde finalmente toca-se o cristal escondido, porém, o caminho apresentado é inserido num tempo capaz de tornar intocáveis todos os objetos, tornando todos numa miragem daquilo que se espera ver, conduzindo os sentidos a uma dimensão experimental que transcende para além da percepção do tridimensional buscado (GULLAR, 1959).

Considerando como fonte documental obras já expostas ao público, propõe-se a seguir uma observação do processo de criação do artista José Carlos Vilar de Araújo, escultor capixaba, autor de diversos trabalhos situados em espaços públicos, na cidade de Vitória/Es e outras localidades. Apenas para melhor conduzir o entendimento da leitura, dividimos o estudo em dois momentos: fase figurativa e projeto pessoal.

Vilar, como é conhecido, nascido em Vila Velha, cresceu no bairro Aribiri, numa família grande, cujo os pais, apesar de profissionalmente seguirem outros caminhos, deixavam transparecer a admiração pelas artes. Atraído

principalmente pelo desenho, Vilar ingressou no curso de artes da Ufes na década de 1970 e também na mesma década, veio a se tornar professor na mesma instituição. O interesse pela escultura desenvolveu-se quando ainda muito jovem, percebeu na tridimensionalidade um campo mais vasto de possibilidades expressivas e desafios de materiais, além do aspecto de versatilidade da técnica de escultura. Sua carreira tem revelado fidelidade na tentativa de estabelecer um diálogo com o espaço que fica entre a vida pessoal e o mundo externo, dando formas a essa lacuna, situando-a finalmente no tempo.

Quando se fala em vida pessoal e mundo externo ou social, pode parecer lugar comum, mas a negação ou aceitação desses dois pilares não conduzem aos mesmos resultados. A resistência apática a um deles significa buscas diversas para a qual o preço cobrado pode ser o estancamento do fluxo produtor cultural, gerando um produtor cultural passivo, passivo no sentido de que todo homem pode produzir cultura de forma involuntária, apenas consumindo. Já o produtor cultural ativo disponibiliza para o mundo a realização dos desejos antes somente tateados pela intuição social ou memória coletiva. E para que isso seja possível, é necessária a ação de um fenômeno de equilíbrio na ambigüidade, pois o artista, ao mesmo tempo em que não pode anular-se em função do social é por outro lado constituído ao alimentar a sociedade, no sentido de que a completude da obra é a sua visibilidade. Vilar não produz alheio as questões domésticas e sociais, mas toma a cruz, a põe entre esses dois mundos e a transforma em ponte, ponte que ganha várias formas. Alguns artistas tiveram um papel de grande influência em sua trajetória, como Carlo Crepas de quem herdou a técnica apurada do retrato, Moa (Moacir Figueiredo), professor de escultura, através de quem fez os primeiros contatos com a linguagem contemporânea e finalmente Frans Weissmann, Amilcar de Castro e Brancusi. Vilar prefere não se auto-vincular a nenhum estilo, também não segue tendências. O envolvimento com o material é para ele um ponto propulsor e suas obras situam-se na contemporaneidade

simplesmente por serem frutos de um sorvimento atual, de uma vivencia com a atualidade. Em entrevista para a exposição no espaço cultural sala Egydio Antonio Coser, em 2004, Vilar afirma:

Eu procuro fazer aquilo que eu sei. Eu não me preocupo em ficar criando... moda ou nome, nem tendência... Ah! Tá indo por aqui, eu vou seguir essa tendência. Eu sou muito sincero, muito franco com meu trabalho. Eu faço primeiramente para me agradar, é um trabalho que me dá prazer, mas tenho auto-crítica. Não sei viver meu trabalho sem esse pensamento. Se as pessoas quiserem situar o meu trabalho, fica por conta delas. O artista tem que provocar essa situação. Acredito no meu trabalho, não tenho intenção de ser um artista intelectual. Eu acho que o apelo da minha obra tem que ser visual, eu não pretendo fazer uma escultura e junto dela colocar um calhamaço de texto para que possa ser entendida. Ou é literatura ou é escultura. Meu trabalho não tem uma resposta fechada, o espectador faz a leitura dele. Tanto é que eu não costumo dar títulos às minhas obras, pra não direcionar. Quando direciona, acho que esgota, por isso meu trabalho é aberto à críticas e contemplações, enfim, qualquer tipo de manifestação. (Entrevista para a exposição no espaço cultural sala Egydio Antonio Coser, 2004).

Fase figurativa

Começando por um trabalho em homenagem ao estudante universitário, datado de 1987, localizado no campus da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), temos um bom exemplo de composição com preferência de soluções pela geometrização, algo que pode ser observado desde os primeiros estudos na década de 1970, como em “Ícaro”, figurativo, mas cujo mosaico em retalhos geometrizados de aço e a cabeça em concha se repete no monumento ao padre José de Anchieta, também em aço situado na sede da secretaria estadual da educação (SEDU). A imagem (de aproximadamente 1.80m) do vigário que se contrasta em dimensão ao monumento ao universitário, apesar da cor cinza aplicada recentemente, com pouco contraste em relação a fachada do edifício, não passa despercebida pelos transeuntes, se impondo por uma solitária submissão.



Ícaro – Década de 1970

Na cidade de Castelo/Es, o monumento ao centenário da imigração italiana, de 1990, foi recebido com estranhamento, antes de se integrar a paisagem local.

Usei a cor vermelha na escultura, representando a cor do café maduro, pois o desenvolvimento econômico da cidade se deu com desenvolvimento do café. Fiz a maquete e fui até lá e expliquei o meu pensamento, pois até então, eles estavam esperando uma escultura tradicional de uma família de italianos, mas foi tudo entendido. Mas quando ela foi instalada na praça em frente a catedral, a comunidade dizia que era um ralador de queijo. E quer coisa mais ligada a cultura italiana que um ralador de queijo? Esses apelidos são interessantes, porque a obra está aberta à outras interpretações. (Entrevista para a exposição no espaço cultural sala Egidio Antonio Coser, 2004)



Monumento ao centenário da imigração italiana na cidade de castelo/Es e maquete para estudo, vista por outro ângulo (ramo de café).

Em relação a sua postura com as encomendas de esculturas com destino a fixação em vias públicas, Vilar se diz bastante convicto em não anular o projeto idealizado em função do público ali presente, ou da parte encomendadora, cedendo no máximo em relação as dimensões da obra. Porém, uma visita ao seu ateliê coloca-nos frente a alguns exemplares de bustos que não acompanham sua linha gestual contemporânea. No entanto, essas obras não se tratam de nenhum devaneio ou mudança de linguagem mas simplesmente o atendimento a famílias em consideração ao valor sentimental que as fazem querer eternizar um ente de alguma forma. A execução de bustos, Vilar conhece bem, dado seu contato com o realismo figurativo de Carlo Crepas, o qual foi seu primeiro professor de escultura.

Eu encontro prazer na produção de retratos, mas um prazer que está ligado ao desafio, porque às vezes é difícil pegar a fotografia bidimensional, pois a maioria são de pessoas que já morreram e transformá-la em tridimensional. E ainda, dentro da expectativa que as pessoas esperam que atenda ao real, Ah! ele era assim mesmo!

Então você vai descobrindo, vai garimpando... o prazer está aí. É muito interessante, é uma terapia. Mas, eu queria me abstrair mais nesse tipo de trabalho, fazer quase uma caricatura... mas as pessoas tem muita restrição. *(Entrevista para a exposição no espaço cultural sala Egydio Antonio Coser, 2004)*

Projeto Pessoal

Até meados da década de 1990, Vilar não tinha ainda desenvolvido um projeto de cunho pessoal, o que foi ter início a partir de 1996. Desgastado por anos de atividades acadêmicas paralelas a função de professor e também envolvido por diversos problemas de cunho familiar, também veio o desejo de voltar-se para um projeto pessoal. A partir daí, teve início uma produção contínua que de forma consciente começou por externar toda tensão vivida pelo artista naquele momento.

No ano de 1996 decidi mostrar todos meus espinhos, todas as pontas que me perfuravam , voltei-me ao espiritual e compartilhei em angustia um pouco do sofrimento de Cristo. As pontas e os espinhos que o público passou a ver, não eram de cunho ofensivo ou violento, mas eram a pura expressão do meu momento, das minhas angustias (entrevista a autora, agosto 2011).

Nesse período, uma serie de pontas passou a caracterizar as obras. Até então a matéria prima utilizada com maior freqüência, no caso concreto e aço, que estavam coadjuvamente a serviço da forma, nitidamente transpõem essa função e se impõem sobre a mesma num lance de tomar por direito a posição que o momento lhe outorga: o sobrepujo da dor (realidade) sobre a poesia.



Vilar, que prefere não entitular as obras, para não conduzir ou limitar interpretações, continua nesse período atendendo a pedidos de trabalhos de fins memorialísticos ou não para locais públicos, e a exemplo de Frans Weissmann e Brancusi, vê na repetição e simplificação das formas uma resposta favorável a intuição criadora. Um detalhe chama a atenção: todos os trabalhos destinados a espaços públicos ou semi-públicos na década de 2000, como a obra localizada na atual sede da Petrobras, na Avenida Fernando Ferrari, o monumento ao empresário do ramo de transportes Claudio Moura, na cidade de Ipatinga MG, a obra localizada no banco Banestes - civit em Laranjeiras, município de Serra/ES e a obra vista no pátio da antiga Companhia Siderúrgica de Tubarão, atual Arcelor Mittal, todas realizadas em anos diferentes possuem em comum a elipse como peça fundamental do projeto poético das composições e todas se repetem. Segundo Vilar, na sede da Petrobras as formas se repetem e originalmente se repetiam também num espelho d'água remetendo justamente a duplicação, pois fora idealizada inicialmente para a Xerox do Brasil, empresa copiadora que ocupava o local anteriormente. Em Ipatinga os círculos colocados dentro de uma ampuleta estilizada simbolizando o tempo são as peças que sustentam rodas, no Banco Banestes, são dutos de passagem e na Arcelor tais círculos são bobinas.

O fato dos círculos ocuparem tanto os objetos aos quais possuem motivo e elementos de representatividade como no caso do monumento em Ipatinga e da obra da Arcelor, quando aqueles que a escolha coube simplesmente ao artista, dada a situação psicológica do mesmo, talvez permita-os auto-remeterem-se não em círculos, mas em elos, dentro de seu significado de ligação, como numa tentativa de domínio. Vale lembrar, porém, que apesar de o estudo em processos de criação visar explicações sobre o percurso criativo não podemos reduzir a intenção do artista sob as formas que se apresentam ao público, pois os documentos existentes não são suficientes para denunciar todo complexo mental, além disso a tudo que for considerado documento de processo, de ser levado em conta sua característica de intemporalidade: o

presente mostrado pode significar passado, presente ou futuro. Desta forma, embora não se deve descartar interpretações, deve-se ter cuidado ao considerar causas e conseqüências.



Obra na localizada na sede da Petrobras, av.fernando Ferrari.



Estudo para monumento em Ipatinga/MG e obra para o banestes ainda no atelie do artista



Estudo para obra da Arcelor Mitall

E natural procurar materiais expressivos dentre os eventos ou objetos que geraram tais paixões, isto é, usar imagens associadas com eles e, sob a tensão da emoção real, eventos e objetos percebidos tendem a aparecer em uma *gestalt* congruente com a emoção que provocaram. (Langer, 1980, p.262).

Segundo Vilar, suas idéias têm origem na observação do próprio mundo, a sua volta, lugares de vivencia e até nas próprias obras e a obra já é pensada simultaneamente para um certo material. Sabemos que o olhar é apreendido ludicamente por motivos intrínsecos a realidade a qual pertence, e/ou valores pessoais, mas a atenção dada e decisão de aproveitamento desse insight é consciente e essa escolha já faz parte do prazer do artista antes mesmo de serem concebidas as imagens que virão a ser por ela originadas.

Em certo momento, junto as pontas e espinhos, nas obras de Vilar vieram somar os cones e em muitas peças, a própria sugestão de espinhos se faz com pequenos cones, ou estes aparecem de certa forma ligados a pontas.



Trabalhos no Ateliê do artista

Na obra para o Apart Hospital (Serra), os espinhos (popularmente interpretados assim), são também cones. Em 2004, a exposição realizada na sala Egidio Antonio Coser reuniu diversos trabalhos posteriores a época da impulsão pelos espinhos. As pontas agora mostram-se como que “dominadas”, dando lugar a cones e diamantes. A negação em mostrar agulhas de ferro descarnado sinalizavam que o motivo gerador daquelas formas estaria prestes a se esvanecer no tempo.



Obras na exposição de 2004

É a ação mediada pelo pensamento e pelas sensações que faz a obra se desenvolver. O corpo físico da obra modifica-se lentamente e seu sentido cresce incorporando novos elementos e descartando antigos (...) o momento sensível é uma promessa de vida poética – um devaneio que se quer exprimir – que só nascerá para a vida e assim se expressará se for modelado pela mão criadora (Salles,2008,p.116).

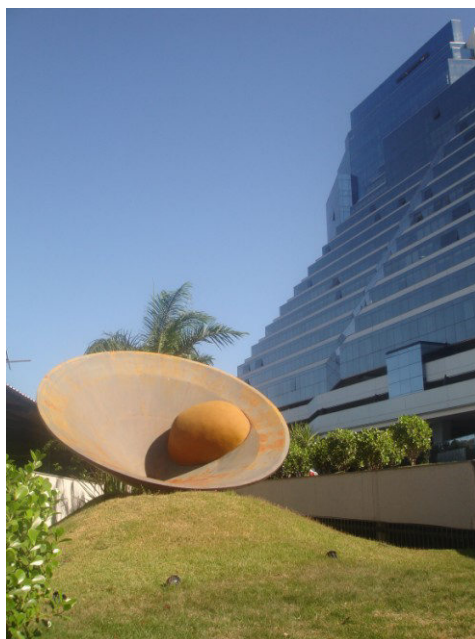
Observando os atuais trabalhos de José Carlos Vilar de Araújo, temos o que o artista chama de bateias, referindo-se aquele tipo de bacia com fundo afunilado usada na mineração em pequena escala, pelos garimpeiros, para separar o ouro que vem misturado a outros sedimentos; esse material colocado na bateia é misturado a água, e, fazendo-se um movimento circular é possível separar os metais (inclusive o ouro) de outros materiais.

O *Nó*, ou as questões que conduziram o pensamento do artista a encontrar abrigo nessa forma é demais pessoal para ser especulado. O fato é que uma batéia nada mais é do que um cone expandido ou aberto e podemos

considerar os espinhos como início do aprimoramento visual dessa forma que vem se abrindo cada vez mais, porém, essa ação de abertura , contraria ao que normalmente ocorre com figuras que se abrem, pois ao invés de divergir e expandir direcionalmente para fora, ela converge o olhar para o ponto interior. Isso afirma certos princípios direcionadores que vêm gerando objetos que revelam uma tendência a um discreto e equilibrado interioramento gestual visto em todo percurso, basta observar que as obras, a grande maioria (quase classificando todas) estão em movimentos que convergem, contraem, fecham, convidam o olhar pra dentro. As atuais batéias que se tocam, localizadas na calçada do Edifício Greenwich Tower, na Praia do Suá, conduzem o olhar para o interior da obra mesmo se postas em posição contrárias.



Tomando a liberdade que o artista concede na interpretação das obras, e colocando em plano secundário as questões formais é possível remeter as atuais batéias ao refúgio espiritual buscado no passado, pois um objeto também em cone era utilizado no refinamento artesanal do ouro e espiritualmente a angústia e a dor são também comparadas a um refinamento. Afinal, existem tantos outros objetos que se utilizam da mesma forma! Em entrevista, próprio artista informa que são batéias e conscientemente ou não a obra localizada no edifício Petro Tower parece tomar providência para que não seja confundida com um chapel mexicano, ou qualquer outra forma.



Bateias na recepção do Tulip hotel- Praia do Suá

Talvez seja por uma constante visita e refinamento interior que este “Ícaro” tem mantido suas asas e voador cada vez mais alto: dentro de si mesmo!



Obra no ateliê do artista

Referências Bibliográficas

Entrevista a autora no mês de agosto de 2011.

GRESILLON, Almut. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. Artigos assinados. Disponível em www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a02.pdf

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: *Experiência Neoconcreta: momento - limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LANGER, Susanne K. *Estética, sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.

_____. *Redes de criação construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte. 2006
www.cccv.org.br

Currículo resumido:

Ciliani Celante é mestranda do curso em história e Crítica de Artes na Universidade Federal do Espírito Santo, tendo como orientador o Professor Dr. Aparecido José Cirillo. Graduada em Artes Plásticas e licenciada em Artes Visuais, desenvolve estudos na área de processos de criação e arte pública.