
A Maneira Negra de Fernando Vilela por Luis Pérez-Oramas, 2012

Sempre me senti atraído pelo plano e denso oceano de tinta através do qual, entalhando as sombras, os grandes gravadores não cessam de inventar a luz: a luz como verdade mineral, como objeto escondido na noite do mundo, que temos de desenterrar, encontrar sob o escuro peso da vida, nos cantos vespertinos da matéria cavernosa que somos.

Refiro-me ao negrume da gravura, à “maneira negra”, essa forma absoluta dos cinzas. Consiste em um abrupto escurecimento do campo visual, sombra excessiva e impenetrável que tudo cega e através da qual, como por resplandecências ou rasgamentos, entre fissuras de claridade, o visível se destaca e se torna forma na incerteza de uma profundidade de campo que denuncia a vida como algoritmo de mistérios e trabalhosos claros-escuros.

É Rembrandt de Leyde diante de sua primeira Fuga para o Egito, escurecendo uma cena de Seghers, entalhando o já entalhado, transformando a figura de Tobias em exegese icônica do carpinteiro de Belém; é o nicho cego de algumas árvores frondosas nas cenas pastoris de Claude Lorrain; são as formas fantasmagóricas de Goya, uma nuvem escura que deforma o rosto das multidões em seus Caprichos e Tauromaquias; são as arcadas sombrias da noite parisiense nas gravuras de Meryon; o Éden maravilhoso de Rodolfo Bresdin com seus macacos, seu asno e seus veados; alguma dança noturna de Whistler; é a crônica escura da cidade que está por vir de Oswaldo Goeldi; o mar crispado como uma escrita ilegível de Vija Celmins; são algumas noites flutuantes com suas crianças suspensas e a fumaça que paira sobre o sonho nas gravuras de José Suárez Londoño.

Fernando Vilela também se dedica à “maneira negra” e pertence, assim, a essa ilustre família de artistas. Especialmente em suas últimas obras, em que a chicotada impecável da luz, na fotografia, vem se acrescentar à infatigável mordida da madeira, na xilogravura. O fato de que as nervuras da madeira suportem os rastros sombrios da cidade que já foi não deveria passar despercebido: a espessura noturna da tinta filtra aqui a caótica e diurna densidade da metrópole paulista.

Ocorre então um prodígio de condensações: a memória perdida de Josef Albers – de quem provavelmente Lygia Pape extraiu as lições básicas que lhe permitiram, um dia no fim dos anos 1950, ao conceber seus Tecelares, inventar a “maneira negra” para a geometria neoconcreta – ressurgem mais uma vez associada, inesperadamente, a outro moderno e a outro esquecido que se torna imagem viva na gravura de Vilela: Willys de Castro.

Ninguém deixará de ver, nas gravuras de Fernando Vilela, entre os veios da prancha e as secas correntes de tinta, ali onde a atmosfera de teia recebe suas cidades, os escarpados triângulos arquitetônicos, os angulosos volumes que mal se tocam em seus vértices, as sutis e afiadas diagonais de luz, os mudos alinhamentos de janelas como se fossem adormecidos Objetos Ativos.

Esse encontro, que ocorre também em outros territórios materiais, na espessura do óleo, na rústica tela crua de suas pinturas com gravuras, me fez pensar no destino construtivo das formas modernas e na possibilidade que ainda têm de continuar sendo, com a condição de saberem tomar certos caminhos de volta: a natureza construtiva desse trabalho se desvincula da abstração para reencontrar-se com a cidade, com o cenário que habitamos, com o presente que vivemos. Assim ecoa hoje, ainda, na múltipla genealogia da gravura e no inédito ressurgir dessa via noturna, ou seja, na “maneira negra” de Fernando Vilela, o esplendor sempre furtivo da luz que nos abriga.

Texto de Luis Pérez-Oramas para a exposição de Fernando Vilela na Galeria Virgílio em 2012.

Caçada por Paulo Miyada, 2011

Gotham City é um dos principais personagens das histórias em quadrinhos do herói Batman, criada por Bob Kane e desenhada pelo talento gráfico e narrativo de Frank Miller. Ao lado de figuras carismáticas como Coringa e Mulher-Gato e outras nem tanto, como o Dr. Gelo, a cidade sombria e violenta de Gotham parece se moldar em torno do herói, servindo-lhe de plataforma, labirinto, arma, antagonista e aliada. Para alguns, Gotham não passa de uma versão mais sombria e violenta de Manhattan. Ela é na verdade o resultado do jogo psicológico, visual e dinâmico entre o vigilante noturno e os elementos que habitam a ilha nova-iorquina de ontem e de hoje. Do lado de cá do hemisfério, no trabalho de Fernando Vilela não perambula a figura do Batman. Até aparecem sinais de Nova York junto aos de tantas outras cidades do mundo, mas o que predomina é a figura de São Paulo, metrópole moderna latino-americana que o artista paulista sabe apresentar como personagem.

É o que vemos expressivamente na série de xilogravuras impressas sobre fotografias apresentada na Galeria Virgílio em 2010. Fernando pinça elementos da paisagem urbana selecionando aqueles que provocam maior atrito visual nos percursos pela cidade e os reordena com representações que misturam olhar fotográfico, corte e colagem. Sua grande esperteza é notar que nem é preciso adicionar narrativas às cenas da cidade, pois em sua mistura de ambição e descaso São Paulo já se povoou de peças monumentais e desproporcionadas como o Elevado Costa e Silva – o Minhocão – e nos apresenta com frequência o emaranhado de fios elétricos suspensos (mal) amarrados e tensos entre postes. Na sua excentricidade, São Paulo já é personagem, e tanto as colagens sobrepostas em papel vegetal como as gravuras sobre fotografias de Fernando nos ajudam a percebê-lo, caso estejamos demasiado distraídos pelas contas a pagar e os horários a cumprir.

Com certo brio de super-herói, no entanto, Fernando não se contenta em enfatizar esse feito maravilhosamente desajeitado, mas almeja interagir com esse personagem e responder à sua escala. Na vontade de levar a gravura para o espaço urbano, em 2003, ele aproveitou a oportunidade de utilizar uma prensa obsoleta do início do século XX, de tipos móveis de madeira – empregada para imprimir cartazes conhecidos com lambe-lambe – para multiplicar uma imagem ilimitadamente.

Trocou o espesso clichê tipográfico por uma chapa de compensado de mesma espessura, trapaceando a prensa mecânica para que imprimisse xilogravuras à velocidade da primeira era da máquina. Após uma hora, tinha mil cartazes que utilizaria nos muros da cidade, criando imagens modulares e ritmadas concebidas para serem vistas nas diversas velocidades com que percorremos a cidade – cinco, trinta, sessenta quilômetros por hora...

O que encontramos na instalação que ora somos dados a conhecer no espaço expositivo da Funarte, em São Paulo, Fernando atualiza e revoluciona essas experiências. Em Caçada, a cidade se apresenta como um personagem em crise, em esfacelamento no embate com, agora sim, um antagonista que assume a forma de um caça f-18. A escala dessa instalação também flerta com a escala arquitetônica, mas agora num jogo de relações invertido: em vez de pele que transforma em objeto o muro que cruza o espaço urbano, um revestimento das paredes internas do espaço expositivo o apresenta como uma paisagem, cujo céu provoca o colapso até mesmo das vigas e elementos estruturais que sustentam o teto da galeria.

Diante do vermelho vibrante dessas paredes, poderíamos lembrar das pinturas de Barnett Newman. Nelas, o artista faz do grande formato um campo privilegiado de criação e tensionamento do espaço expositivo. Mesmo que pudessem ter sua forma, cor e composição apreendidas desde longe, Newman pedia a seu público que se aproximasse da tela, que se deixasse ficar imerso na sua escala que revela nuances de brilho e cor, com os sentidos hiperestimulados e atentos.

Nos aproximemos então das impressões de Fernando Vilela e descobriremos como elas se alimen-

tam de seu engajamento constante e inventivo da fatura de gravuras e impressões. Ao desenvolver diversas instalações utilizando xilogravuras de grande formato, Fernando percebeu que o material mais adequado para suas matrizes deveria ser o compensado – maçaroca de madeira processada – revestido de uma fina camada de cedro ou outra madeira nobre. Sua escolha torna o gesto que sulca a madeira durante a gravação algo mole e fácil, eliminando a tão valorizada resistência da madeira ao gesto do gravador. É evidente que deve ser assim. Fernando está trabalhando em outra escala, sua relação com a madeira é antes a do sequestrador, que se apropria de texturas para desenrolar uma superfície verdadeiramente gráfica.

Em Caçada, a facilidade do gesto que marca a superfície e o uso intrincados das técnicas de impressão mais contemporâneas se combinam. Textura de madeira, desenho a pincel, linhas vetoriais, cores escolhidas na tela do computador e marcas de impressão em máquina plotter se mesclam, não para se tornarem indiferenciadas, mas para criar um jogo de revelações e veladuras quando estamos no limite entre a percepção da imagem e o vislumbre de sua de fatura.

Por fim, o personagem da cidade em conflito com seu algoz, ao ganhar escala e espessura de uma paisagem, talvez sugira a emergência de uma representação pitoresca. Fernando está debruçado sobre São Paulo, cidade que provocou Lévi-Strauss a escrever sobre as cidades americanas como lugares em que as construções nem bem estão prontas e já se mostram como ruínas. Apresenta, sobre as camadas de terra, água, asfalto e concreto, ícones caricatos de uma modernidade que parece ter se imposto como maldição; e que desafia ainda, na sua vasta e ainda ilimitada expansão urbana, o modelo de uma cidade sem modelos, satisfeita em reproduzir-se. Sua obra sugere que talvez o lugar para o encontro com o acaso e o transitório seja essa grande cidade, mesmo que aqui não batam tsunamis, apenas caças norte-americanos embrenhados com os cabos, fios e tecidos suspensos diante do céu vermelho.

Texto de Paulo Miyada para a exposição de Fernando Vilela na Funarte, São Paulo em 2011.

Trombetas Tsunami
por **Guilherme Wisnik, 2010**

Fernando Vilela extrai a sua poética do trânsito entre as várias linguagens plásticas. Mas não encara esse trânsito de modo apenas temático ou metafórico. A evolução do seu trabalho tem mostrado, justamente, que a habilidade para trabalhar separadamente com a xilogravura, a foto-grafia, a escultura, a ilustração e a pintura pode cavar uma forma híbrida entre elas, desde que feitas as devidas traduções de meios e escalas. Fernando é um artista que desenvolve a sua sensibilidade a partir da gravura, um meio artesanal e delicado, mas tem, ao mesmo tempo, grande fascinação pela brutalidade impura da cena urbana. Nasce daí uma pesquisa plástica ambiciosa, decidida a construir, pedra por pedra, pontes entre o afeto artesanal e a impessoalidade da reprodução mecânica, entre a subjetividade artística e o anonimato da vida urbana, ou ainda, entre os delicados veios da madeira, sugerindo porosidade e profundidade, e o plano chapado e impenetrável da empena cega.

O artista já havia testado essa passagem construindo grandes gravuras escultóricas dobráveis, como se fossem “livros-bicho” (em referência ao famoso trabalho de Lygia Clark). Nota-se aí um esforço em retirar a gravura da escala doméstica, assimilando a vocação espacial da arte pós-minimalista ao incluir o espaço da galeria e o corpo do espectador no ciclo de significação da obra. Mas se ali a obra era objetual, aqui as grandes xilogravuras saltam surpreendentemente das paredes em vigas de madeira pintadas de preto que invadem o ambiente, nublando a distinção entre plano e espaço. Seu prolongamento tridimensional na sala, as vigas podem também ser vistas como as matrizes das gravuras, preexistindo a elas.

E como se trata de encontrar uma forma híbrida, Vilela acerta ao fundir as técnicas sobre um suporte único. Captando fotograficamente a presença vertiginosa de enormes massas urbanas (viadutos, pontes, empenas), o artista imprime essas imagens em grande formato sobre papel japonês e grava superfícies negras sobre elas, criando regiões de sobreposição em que a relação entre opacidade e transparência se mostra, paradoxalmente, muito delicada. No conjunto, o olhar que mira a vertigem e a aceleração da cidade através de planos instáveis é abafado por massas escuras, porém transparentes, que dão lentidão e profundidade às cenas, espacializando-as no mesmo instante em que retardam o seu movimento. Na dobra simbólica entre gravura e fotografia, uma “terceira margem” da cidade se insinua.

Texto de Guilherme Wisnik para a exposição de Fernando Vilela na Galeria Virgilio em 2010.

O Livro do Tempo por Cauê Alves, 2007

De saída, a exposição de Fernando Vilela contradiz um chavão da gravura, o da reprodutibilidade. Seus enormes livros (200 x 200 cm) são peças únicas. Os volumes, realizados em chapas de PVC expandido, foram impressos a partir de apenas três matrizes. Elas funcionam como módulos e vão se combinando e recombinando de maneira lúdica e sem obedecer a qualquer geometria. O raciocínio modular proporciona uma diversidade enorme de configurações. A composição gráfica se estrutura por forças que variam de sentido e intensidade, sempre girando em todas as direções.

Se as imagens podem ser comparadas com a de um relógio, como se as tiras fossem ponteiros sobrepostos, o trabalho contraria completamente toda a regularidade e a repetição que o relógio implica. Ao folhearmos o livro, temos uma experiência temporal bastante singular. É como se esquecêssemos o mundo exterior e mergulhássemos no trabalho. Seu tempo é não contínuo, nem homogêneo ou retilíneo, e sim um tempo que dispensa a ordem cronológica. A primazia é dada ao aspecto gráfico, e não a uma suposta continuidade do movimento do tempo ou de uma narrativa qualquer. Mesmo porque há uma série de sobreposições que, mais do que espaciais, revelam simultaneidades de tempos. Estas são ainda mais evidentes ao contemplarmos os três livros abertos, que compõem um todo em que ordem e caos não podem ser compreendidos como opostos, mas como complementares, uma vez que estão integrados, assim como os vazios em relação às áreas impressas.

A escala dos livros é compatível com a de uma porta. Virar uma página é também entrar num outro espaço. A relação corriqueira com o livro, entretanto, é literalmente invertida – ele não está em nossas mãos; somos nós que estamos dentro dele, sugados em seu interior.

Mesmo que os livros obedeçam a um planejamento rigoroso, durante a realização do trabalho o artista incorporou alguns acasos. Isso também se deve a questões técnicas, como o ressecamento da tinta sobre a tela da serigrafia. Em geral, a irregularidade das manchas sobre a chapa foi mantida. Ainda mais por serem impressões artesanais e de grandes proporções como essas (que contou com uma equipe de seis pessoas), jamais seria possível cercar plenamente o imprevisível. Essa consciência dá mais vitalidade ao trabalho e evita que ele seja compreendido como se estivesse fora do próprio tempo de sua realização. Afinal, não se trata de um projeto que objetiva ser realizado sem surpresas e com exatidão – ao contrário, o imprevisto é parte constituinte do processo tanto quanto do fluxo temporal.

As chapas oscilam entre as mais silenciosas, com poucas áreas preenchidas, e as mais barulhentas, com várias sobreposições e excessos. Elas têm uma aparência ambígua: a impressão da imagem é feita em serigrafia, mas os veios da madeira – já que as telas foram realizadas a partir de xilogravuras – são tão visíveis quanto as ocasionais imperfeições. Há um aspecto precário no resultado final, como se fossem lambe-lambes, mas alguns brilhos logo desmentem essa sensação. O industrial e o artesanal se misturam, e a facilidade que a serigrafia denotaria é contrariada pelo processo trabalhoso que o tamanho exige.

Realizados no ateliê do artista na Barra Funda, em São Paulo, que fica diretamente voltado para a rua, os trabalhos se misturaram com o ritmo da cidade. Durante a impressão, as telas eram limpas na calçada, enquanto as provas secavam sobre os suportes para lixo e acabavam se mesclando com a sujeira urbana. Esse embaralhamento da imagem com o seu entorno também ocorre, de outro modo, nas gravuras em acrílico transparentes inclinadas em relação à parede. As imagens impressas, graças à iluminação, se projetam e se sobrepõem sobre outras a sua frente ou ao lado.

Enquanto nos livros a sobreposição se faz num plano, aqui elas se expandem e ocupam o espaço tridimensional.

Independentemente do aspecto simbólico do livro, que se mistura com a história da humanidade e acompanha o homem ao longo dos tempos, o trabalho de Fernando Vilela estabelece certas relações complexas com o sujeito, com o espaço em seu entorno e com a cidade que vão além da contemplação e do mero reflexo. Nós nos envolvemos em seu trabalho a ponto de entrarmos no tempo dele, que é o mesmo que o nosso, mas que também parece nos conter e superar.

Texto de Cauê Alves para a exposição de Fernando Vilela na Galeria Virgílio em 2007.

Gravuras
por Jorge Coli, 2004

Fernando Vilela primeiro observa. As formas de sua invenção partem de um olhar que prefere objetos de volumes definidos, presentes, afirmados, como um navio, um armário ou uma cadeira.

Depois, depura suas observações pelo desenho. Simplifica, tende a reduzir as formas às superfícies.

Essa ascese, porém, não significa afastamento da materialidade. Ela encontra uma substância nova na gravura. A linha torna-se corte na madeira, e o entalhe, que busca ser preciso, guarda as marcas da violência. São rupturas nítidas que se imprimem sobre o papel, garantindo ao contorno uma vibração concreta. A tinta negra conserva as irregularidades próprias à superfície das grandes pranchas, os pequenos veios, sinais ainda de uma vida efervescente na matéria. Certos artistas impõem uma visão mental ao concreto com que fazem suas obras, para anulá-lo. Fernando Vilela não. Seus procedimentos conduzem a um equilíbrio estrito entre cosa mentale e cosa manuale.

Texto de Jorge Coli para a exposição de Fernando Vilela no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em 2004.

Sanduíche
por Afonso Luz, 2003

O chumbo pesa. Mas se não for o peso, que virtude tem o chumbo? Se sofre o peso, sua maleabilidade se mostra. Surrada pelo martelo, ou submetida à massa de pedra, a superfície transformada se deixa vergar. O chumbo se deforma, se faz amassar num modelado informe, dobrado, enrolado.

Superfície gravada de pancadas, marcas de sua submissão. Matéria grave que sob o peso do mundo tende à planura, ao rebaixamento, avessa a estruturas mais bem resolvidas doutros metais. Matéria grosseira, opaca, de frouxa coe-são, sem caráter, algo imprópria ao esculpturar. Se não pesa, separa ou divide, isola sem que nada possa atravessá-la tranquilamente.

Mas também acolhe, deixa a coisa repousar em seu leito, sem deslizar, num forte atrito. O partido que as peças de Vilela tiram dessa incerta virtude metálica nos devolve ao campo escultório de forma vária.

Combinando experiências que surgem quando postos em relação, afinidades inusuais, os materiais se apresentam exteriores uns aos outros. Algo de estranho vem desses contatos e apartamentos, despertar de qualidades avessas. Há neles uma sedimentação inconclusa, repouso que se demora, lento assentar das coisas, vagar no descanso dos corpos uns sobre os outros. Essas novas peças tratam do peso e do contato de modo mais diverso, experimentando a pedra e o cimento sem as anteriores incrustações do metal, que os integrava forçosamente. Sua fixidez, bem mais geológica, surge num depositar de camadas, numa reciprocidade de escoramentos, solidariedade bruta das coisas abandonadas a elas mesmas.

Texto de Afonso Luz para a exposição de Fernando Vilela no Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo em 2003.

Fora do Expediente
por Tiago Mesquita, 2003

Os trabalhos de Fernando Vilela, na linguagem em que estiverem, trabalham suas formas com muita acuidade. Elas, mesmo que apareçam arranhadas ou esponjosas, são sempre inteiriças e bem contornadas. Devem mostrar distinção e nitidez de seu papel no conjunto. Aparecem, portanto, como um elemento forte, que atua na composição de maneira decidida e independente, como se pudessem ser separadas e, como coisas, pegadas com a mão.

O curioso é que isso apareça em trabalhos tão interessados por objetos sólidos, maciços, feitos com engenho. Em suas gravuras, por exemplo, o artista se dedicou muitas vezes a retratar cascos de navio, pedaços de edifício e guias da rua. Valia-se desses temas para relacionar faces planas e pouco sólidas, como se criasse castelos de cartas.

Outros temas da produção gráfica de Vilela são os biombos, palafitas e tapumes de construção. Aí o artista encontra, de maneira mais transparente, objetos que colocam superfícies planas se relacionando e criando uma unidade coesa, que nos permitiria chamar aquela série de faces de uma coisa só. No entanto, o artista não trabalha com esses planos em busca de um ponto de convergência. Pelo contrário, nessas gravuras, as formas chapadas parecem fugir de sua função figurativa mais elementar e procuram relações autônomas umas com as outras, extrapolando uma configuração prévia.

Nas suas esculturas, embora o artista lide com os volumes de maneira mais evidente, essa relação parece se radicalizar. Nelas, Vilela incrusta chapas de metal e massas compactas de cimento. As cores diferentes de cada um sugerem contraste. Um material se mostra estranho ao outro; no entanto, tal distinção, paradoxalmente, aproxima, transformando tudo em planos inter-relacionados.

A ação do metal no concreto converte tudo em superfície. As faces do cubo de cimento são postas para atuar fora de expediente. Agora não são paredes de uma forma, mas planos autônomos que, livres de sua função original, buscam novas relações com as outras partes da escultura.

As peças que o artista mostra agora no ccsp tentam ampliar essa relação. Aí, esse fracionamento das faces da escultura contamina o prédio, que passa a ser visto como uma série de partes fracionadas que também se afastam de sua função primordial e aparecem com novo sentido, ganhando versatilidade.

Desse modo, o cimento atua como uma continuidade mais saliente do espaço. Assim como as chapas de metal, acompanham o desenho dos ferros da galeria do ccsp. Os materiais da escultura, bem como os elementos do prédio, se esquecem de sua função. Nas esculturas eles se portam como se estivessem de folga. Em busca de qualidades que não aparecem durante a labuta.

Texto de Tiago Mesquita para a exposição de Fernando Vilela no Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo em 2003.

O que não tem medida
por Guilherme Wisnik, 2002

Massas negras bem recortadas sobre o fundo branco, fissuradas por pequenos cortes e deslizando em suave desequilíbrio. Não se sabe se os volumes são instáveis, tombando em movimento lento, ou se suas fissuras indicam apenas descontinuidades, que sugerem outros planos por detrás. O que se adivinha, de maneira mais imediata, é a referência urbana: blocos compactos, empenas cegas; espaços densos e fraturados, vistos sempre como um inescapável primeiro plano. Mas há outros elementos nas gravuras de Fernando Vilela que contrariam a ideia de uma poética citadina pura e simplesmente. Delicados veios de madeira definindo a superfície chapada emprestam uma urdidura artesanal ao que nas cidades é opacidade matéria. Além disso, algo como frágeis palafitas ou cercados de ripas – marcos do exílio urbano – parecem suportar esses imensos blocos, numa associação de contrários insólitos que se potencializam. Essa transferência simbólica resulta no amolecimento dos contornos, que faz com que surja de repente uma vela negra inflada, feita de cimento, de madeira, de pedra ou de nada. Ou talvez, o fragmento do casco de um navio muito próximo. É disso que trata o seu trabalho: um ir e vir entre o plano e o espaço que traduz, na leitura das linguagens, o caráter irrepresentável das escalas. Uma presença descomunal e oculta, levitando nas paisagens desoladas, ou o que se avista nas cidades para além das superfícies de seus edifícios e que permite perguntar: o que é que os separa e o que é que os sustêm?

Texto de Guilherme Wisnik para a exposição de Fernando Vilela na Galeria Gravura Brasileira, São Paulo em 2002.