

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS**

**MARIANA RIBEIRO PEREIRA LUGON**

**ATELIÊ DE ARTISTA: processo e criação como documento nas  
artes visuais na arte pública no Espírito Santo a partir da obra de  
José Carlos Vilar**

VITÓRIA  
2014

**MARIANA RIBEIRO PEREIRA LUGON**

**ATELIÊ DE ARTISTA: processo e criação como documento nas artes visuais na arte pública no Espírito Santo a partir da obra de José Carlos Vilar**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Plásticas.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo.

VITÓRIA  
2014

**MARIANA RIBEIRO PEREIRA LUGON**

**ATELIÊ DE ARTISTA: processo e criação como documento nas artes visuais na arte pública no Espírito Santo a partir da obra de José Carlos Vilar**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Plásticas.

Aprovada em 18 de dezembro de 2014.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Ms. Marcela Belo Gonçalves  
Universidade Federal do Espírito Santo - NEAAD

---

Prof. Ms. Attilio Colnago  
Universidade Federal do Espírito Santo

À todos que direta ou indiretamente me ajudaram na conclusão desta monografia. Em especial, ao Vilar.  
Obrigada!

## **RESUMO**

O estudo em questão aqui trata de aspectos do processo de criação do artista capixaba José Carlos Vilar. Investiga-se não apenas a produção do artista, mas os bastidores da criação em seu espaço do ateliê do artista - índice de processo de criação nele desenvolvido, foca-se também no levantamento e inventário de seus outros documentos de processo (arquivos, rascunhos, matrizes, tintas, maquetes, etc.) que são reveladores de sua aproximação com o espaço da cidade e na produção de obras públicas.

José Carlos Vilar é um artista que não só produz muito, mas tem o hábito de registrar todo seu processo criativo em folhas avulsas, pastas, cadernos contendo desenhos, maquetes e protótipos (muitos dos quais se transformam em obras). Esses registros, dependendo do olhar, podem ser considerados como preparatórios, uma vez que há na obra do artista uma recorrência de alguns elementos-chave tais como o que o artista denomina de “espinhos”, sendo que um mesmo elemento pode ser localizado em várias obras diferentes que mantém, no entanto, uma coerência com as formas mestras que orientam muitos dos trabalhos do artista.

### **Palavras chave:**

Processo de criação; artista capixaba, arte pública;

## Lista de imagens

Figura 1: O artista José Carlos Vilar e sua obra .....	19
Figura 2: Desenho de uma futura obra .....	20
Figura 3: Obra finalizada conforme desenho .....	20
Figura 4: Esboços do cartaz do 9º Festival de Verão .....	20
Figura 5: Cartaz do 9º Festival de verão pronto .....	20
Figura 6: Maquete de uma futura obra .....	21
Figura 7: Obra finalizada .....	21
Figura 8: Seus documentos de criação (na primeira gaveta da mapoteca aberta) junto com seus objetos pessoais. A influência está por todos os lados .....	22
Figura 9: Suas obras estão por todas as partes de seu ateliê .....	23
Figura 10: Documento de sua fase mais figurativa .....	24
Figura 11: Documento que retrata sua fase abstrata .....	24
Figura 12: Obra sendo confeccionada com argila (encomenda de um busto) .....	25
Figura 13: Obra em aço carbono .....	25
Figura 14: Documentos espalhados na primeira gaveta da mapoteca ..	28
Figura 15: Croqui feito com caneta esferográfica .....	28
Figura 16: Folha de correspondência usada para criar. Para Vilar, qualquer suporte é válido .....	29
Figura 17: Desenho em folha avulsa .....	29
Figura 18: Desenho elaborado em folha avulsa para ser apresentado ao cliente .....	30
Figura 19: Folha avulsa já bem desgastada pelo tempo arquivada em sua mapoteca .....	30
Figura 20: Mais uma folha avulsa usada no seu processo criativo .....	31
Figura 21: Lembrança do amigo Raphael Samú para Vilar .....	31
Figura 22: Obra presenteada por Hilal Sami Hilal .....	31
Figura 23: Caderno .....	32
Figura 24: Desenhos no caderno de Vilar. Frente e verso da folha sendo usados .....	33

Figura 25: Mais desenhos no caderno .....	33
Figura 26: Mais uma página. Diferentes propostas na mesma folha .....	34
Figura 27: Esboços de um trabalho .....	34
Figura 28: Protótipos de uma obra arquivados em seu ateliê .....	35
Figura 29: Protótipos .....	36
Figura 30: Protótipos sendo trabalhados no dia da visita do pesquisador .....	36
Figura 31: Série em aço carbono .....	37
Figura 32: Obras de antecederam escultura localizada no Hotel Golden Tulip Vitória .....	37
Figura 33: Algumas obras dispostas em seu ateliê .....	38
Figura 34: Mais obras, desta vez também em madeira .....	38
Figura 35: Série de três obras inspiradas nos cristais .....	39
Figura 36: Bateia. Obra antecessora de uma escultura monumental de Vilar localizada na Enseada do Suá – Vitória .....	39
Figura 37: Estante no seu ateliê com suas obras .....	40
Figura 38: Obras dispostas na parede do ateliê .....	40
Figura 39: Mais uma obra em seu ateliê .....	41
Figura 40: Vista geral do ateliê do Vilar (fotografia tirada antes da construção de sua casa no ateliê) .....	42
Figura 41: Protótipo da escada – vista 1 .....	43
Figura 42: Vista 1 da escada que leva a sua casa no ateliê .....	43
Figura 43: Protótipo da escada – vista 2 .....	43
Figura 44: Vista 2 da escada que leva a sua casa no ateliê .....	43
Figura 45: Vista geral do ateliê do artista. Destaque para sua casa recém-construída dentro do seu ateliê .....	44
Figura 46: Porta do ateliê. A própria porta pode ser considerada uma obra do artista .....	45
Figura 47: A semelhança do ateliê com um galpão metalúrgico .....	46
Figura 48: Vilar trabalhando com solda .....	46
Figura 49: Vista do ateliê da rua .....	47

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2. A CRÍTICA DE PROCESSO: UMA METODOLOGIA OU ARQUEOLOGIA DA CRIAÇÃO</b> .....	<b>12</b>
2.1 O QUE PODE REVELAR OS ESTUDOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO? .....	12
2.2 DOCUMENTOS DE PROCESSO .....	13
2.3 CRÍTICAS DE PROCESSO .....	17
<b>3. A ESCOLHA DE JOSÉ CARLOS VILAR: UM OLHAR PARA A ESCULTURA CAPIXABA</b> .....	<b>18</b>
3.1. BIOGRAFIA .....	18
3.2. OBRAS .....	19
3.3. ESCULPINDO COM LÁPIS E PAPEL: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ARTISTA .....	22
<b>4. ANÁLISE DOS DOCUMENTOS</b> .....	<b>24</b>
<b>5. CLASSIFICAÇÃO DOS DOCUMENTOS</b> .....	<b>26</b>
5.1. DOCUMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO .....	27
5.2. CADERNO .....	32
5.3. PROTÓTIPOS E MAQUETES .....	35
5.4. OBRAS .....	37
5.5. ATELIÊ .....	42
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>48</b>
<b>7. REFERÊNCIAS</b> .....	<b>49</b>



## 1. Introdução

Estudar o processo de criação via os documentos e arquivos do processo criador produzidos pelos artistas plásticos contemporâneos, na Região Metropolitana de Vitória (ES), é uma tarefa que nos leva a discutir o conceito de documento da criação. Compartilhamos aqui da hipótese de que o lugar da criação, o espaço do ateliê, do artista pode ser pensado como *lócus* de vestígios da criação, o que nos leva a pensá-lo como um arquivo ou um documento do processo criador, pois permite perceber nuances da criação em ato (Cirillo e Grando 2009).

O objetivo deste estudo é investigar a arte pública no Espírito Santo a partir do estudo do processo de criação do artista José Carlos Vilar, pretende-se também aproximarmo-nos da investigação do ateliê do artista como índice do processo de criação nele desenvolvido, buscando identificar nesse espaço características que nos levem a classificá-los como documentos de processo; para tal e a partir do caso estudado, os documentos de Vilar são identificados, classificados de modo a e ampliar o Banco de imagens do processo criador do artista; esperamos assim contribuir para a compreensão e o estudo sobre a arte pública contemporânea no Espírito Santo;

O trabalho de arte pública, direcionado para os espaços coletivos da cidade, também tem sua interface com os espaços íntimos dos ateliês dos artistas. O atelier e a prática artística são a origem de um processo criativo que, muitas vezes, se torna difícil para traduzi-lo em palavras por ser constituído de uma narrativa íntima e, teoricamente, intransmissível do gesto criativo, ato esse, origem do objeto. Essa visão iluminista, entretanto, alimenta a imagem romântica do artista como gênio e esconde que por trás de uma obra, ou um conjunto delas, existem esforço e trabalho diários – como qualquer outro trabalho conhecido. Além disto, os espaços de ateliê revelam nuances e índices do processo de criação, revelando como elementos de próprio espaço de trabalho, ou mesmo de restos e registros de obras anteriores

contaminam os novos processos criativos: uma evidencia de que existe uma possibilidade de simbiose entre a obra e o espaço onde ela é gestada.

Os ateliês são considerados um elemento importante nas obras da artista, na composição da obra, mas principalmente enquanto elemento processual, de forte importância metodológica e estética. É o lugar da criação. O ateliê de criação se coloca como um verdadeiro arquivo vivo, sendo mais que um fiel depositário dos rascunhos e restos de obras finalizadas: esse espaço é dinâmico, é memória em ação (Cirillo, 2004). Para Lima (2007, p. 18), o ateliê surge como metáfora: “*O atelier é [...] muito mais que o espaço de trabalho. Muito mais do que o espaço onde se tira as fotografias, onde se atende telefones, onde se organiza dossiers, onde se desenha, onde se pensa.*” Assim, estudar a arte pública capixaba, a partir desses espaços de criação, é colocar em cheque o mito da genialidade, além de evidenciar a rotina que envolve a criação artística e o movimento da mente criadora em busca do objeto da arte.

Neste projeto, procura-se encontrar algumas possibilidades de resposta para a reflexão sobre o processo de criação de obras para espaços públicos e intervenções urbanas no espaço do ateliê, esse entendido como documento de processo, como algo que trás em si as marcas indiciais do processo de criação dessas obras e revelando parte das decisões tomadas pelo artista.

Esta pesquisa se caracteriza como um estudo exploratório e como estudo de caso. Tem como base os pressupostos metodológicos da Crítica Genética, de base semiótica; empregará métodos de coleta de dados do artista. O estudo aqui proposto está embasado na Crítica Genética, movimento que surgiu na França, em meados do século XX – tendo chegado ao Brasil na década de 1980 - cuja principal característica, segundo Cirillo e Grandó (2009), consiste na investigação científica dos documentos e arquivos do processo de criação, marcas indiciais da mente criadora em ação.

O trabalho investigativo foi desenvolvido em duas etapas concomitantes: a investigação do espaço pessoal de criação (o ateliê) e a análise dos documentos gerados. Durante a primeira etapa, foi realizada a coleta de dados por meio dos procedimentos abaixo: Coleta de documentos de processo a serem classificados, catalogados, digitalizados e analisados; Depoimentos do artista (entrevistas informais), que subsidiará algumas das possíveis conclusões; Pesquisa de fontes bibliográficas.

A investigação do espaço pessoal de criação (ateliê) possibilitou uma aproximação no cotidiano do artista por meio das visitas ao ateliê, permitindo uma pesquisa mais legítima, observando como o processo acontece de fato. Durante as visitas ao ateliê, foram realizados acompanhamentos do pesquisador a todo o processo de criação de algumas obras, partindo do rascunho, maquete a localização no espaço público. Essas visitas evidenciam as possibilidades de compreensão do processo de criação como uma atividade dinâmica capaz de evidenciar as nuances da construção da obra. Os principais arquivos depositários da informação aqui buscada decorrerão, portanto, de como o espaço influencia o processo criativo do artista. Os procedimentos da coleta, análise e crítica do material têm como referência metodológica os procedimentos propostos por Hay, 1999 e 2007; Grèsillon, 1994, 2007; Salles, 2000, 1998, Cirillo 2002 e 2004.

A pesquisa centrou-se na investigação da produção do atelier de José Carlos Vilar. A escolha desse artista deu-se pela densidade do trabalho, sendo suas produções influenciadas pelo espaço de criação e que visa os espaços coletivos. Deste modo, este projeto teve como meta identificar as questões recorrentes no processo criativo do artista analisando os documentos e marcas que evidenciem as interações entre o espaço pessoal e o espaço urbano. Para tal, utilizou-se a crítica genética como ferramenta de estudo, pois ela da oportunidade de acesso a uma metodologia de investigação do material inédito sobre o percurso gerador das esculturas e intervenções produzidas pelo artista em seu espaço pessoal. Além disso, esta monografia objetiva o levantamento dos documentos do artista que serão integrados em um banco de dados digital sobre os procedimentos encontrados. Com esta iniciativa, a expectativa é a de impedir a perda desta documentação, promover e facilitar o acesso de pesquisadores ao acervo de documentos de processo de criação do artista e, incentivar o contato de outros alunos com fontes primárias, essenciais para sua formação como pesquisadores em artes.

Buscando compreender partes do processo de criação de José Carlos Vilar, esta monografia foi dividida em cinco capítulos, a iniciar no Capítulo de número 1 com a Introdução. No capítulo 2 intitulado de “*A crítica de processo: uma metodologia ou arqueologia da criação*”, será realizado um aprofundamento teórico do tema. No capítulo 3, apresentaremos a trajetória profissional e artística do artista José Carlos Vilar, apresentando e investigando os caminhos do seu processo criativo. Falaremos sobre a “Análise dos Documentos” obtidos no capítulo 5 e no

capítulo 6, será apresentado os resultados que foram coletadas e classificadas, bem como suas categorias. No Capítulo 6, serão feitas as considerações finais a guisa de conclusão, seguido pelas referencias do trabalho.

Vale destacar que a inclusão desses documentos e das obras em si, não são focos desta monografia e por isto não estão no corpo do trabalho, servindo, porém, como importante material de referência.

## **2. A crítica de processo: uma metodologia ou arqueologia da criação**

### **2.1 O que pode revelar os estudos do processo de criação?**

Os estudos dos documentos e rascunhos de artistas se tornaram objeto de investigação recentemente na história e na teoria da arte. No Brasil, este estudo, ou pelo menos a metodologia que o permite, ganha visibilidade a partir do final da década de 1990, especialmente com os estudos de Cecília Salles, após a publicação de *Gesto Inacabado* (1998), embora já fosse comum nos estudos da literatura.

Como base para o estudo do processo criativo, SALLES, tem como referencial teórico as ideias de Charles S. Peirce, “que concebe ciência como um empreendimento de busca interminável, feito por um grupo de pessoas motivado pelo desejo da descoberta ou pelo impulso de penetrar na razão das coisas.”

A crítica genética nasceu na França em 1968 com pesquisas de manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, e no Brasil em 1986, através de pesquisas do professor Philippe Willermart, em São Paulo.

Essas pesquisas visavam decifrar os rabiscos, anotações que mostravam a trajetória do pensamento do autor, para compreensão do processo de criação de uma obra literária. Assim, surgiu a possibilidade de estudar todas as manifestações artísticas e seus processos de criação em outros meios de expressão. Essas pesquisas relacionadas aos artistas e seu processo criativo visam, entender a singularidade de cada artista e seu processo de criação. Como ocorre, todo o seu desenvolvimento.

SALLES destaca em *Gesto Inacabado*, que há inicialmente uma busca de instrumentos de análise crítica, e ela denomina o objeto de estudo de *documentos de processo*, contendo a *ideia de registro*. O artista sente a necessidade de reter

alguns elementos que poderão fazer parte da concretização da obra ou que irão auxiliar na concretização.

Na verdade, o que ela diz é que não teremos o processo de criação em si nas mãos, mas os seus rastros, os rabiscos e anotações que foram testemunhas participativas do ato criador. E que para a autora esses documentos desempenham papéis importantes nesse processo.

## 2.2 Documentos de Processo

Os documentos de processo são registros materiais do processo criador que contêm, em si, a retêm alguns elementos auxiliares do processo de gestação da obra. Eles são: retrato temporal da gênese e Índices do percurso criativo. São os registros deixados pelo artista, devido a uma necessidade por parte dele em arquivar alguns dados e informações do seu processo de criação. Segundo Cecília Almeida Salles em *Crítica Genética* (2008, p. 38): “Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.” Pode-se dizer que são marcas, evidências da temporalidade contínua e não-linear da mente do artista em ação.

Ao abordar essa temática, Salles destaca que encontramos duas grandes constantes nesses documentos que se fazem presentes na produção de obras. São duas características comuns, que estão presentes nos processos de diferentes formas. Sendo assim, esses documentos podem ser caracterizados em: armazenamento e experimentação.

- *Armazenamento*: é a forma que o artista encontra através de diversos meios de armazenar o maior número de informações, que auxiliam na execução da obra. Essas informações nutrem o artista e a própria obra de referências e informações no seu processo criador. Ressalta-se que o ato de armazenar em geral, está presente nos documentos de processo, porém, aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para outro, até de um mesmo artista.

- *Experimentação*: o registro de experimentação é aquele documento que deixa transparecer a origem indutiva da criação. No momento em que o artista executa a obra, muitas hipóteses diferentes vão sendo testadas, assim, esses são documentos privados que são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. Esses registros de experimentação são considerados possibilidades de obras. “Sob essa perspectiva, são registros da experimentação, sempre presentes no ato criador, encontrados em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, story-boards. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções.”(SALLES, 2008, p39).

Embora ocorra essa caracterização explicada por Salles, ela adverte que não se pode, de forma alguma, generalizar os documentos de processo quanto à existência e conseqüente uso desses diferentes suportes materiais nos diversos processos criativos feitos por um determinado artista. Os documentos variam de um para o outro, de processo para outro e principalmente de um artista para outro. Essas linhas são apresentadas de caráter geral, partir da qual as peculiaridades ou a individualidade de cada artista devem ser trabalhadas caso a caso.

“Cada um desses documentos privados deixados pelo artista, portanto, fornece ao crítico informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes da criação. Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador; têm, no entanto, caráter retrospectivo, que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras”. (SALLES, 2008, p41).

Segundo Cirillo (2010), são cinco esses tipos de experimentação evidenciados nos documentos do processo nas artes visuais. São eles:

- a. *Eidético ou formal*: A preocupação com a construção da forma é uma das primeiras experimentações que o artista faz ao iniciar o processo

de uma determinada obra (tempo da gênese). É quando começa a tomar existência, mediada pelo desenho, uma forma que até então existia como possibilidade, como esquema de imagens mentais a serem trabalhadas. É o momento da tomada de consciência das coisas que se vê ou se imagina e de sua tradução em configurações que prefiguram uma perspectiva de visibilidade (FUSCO, 1983). Entra em campo um jogo de linhas e formas, na maioria das vezes, representações bidimensionais (enquanto na fase de rascunhos gráficos), por meio das quais o artista testa a forma ou as possibilidades formais do objeto em construção. Outro instrumento ou meio de experimentação formal é a maquete – uma espécie de miniatura da obra que permite investigar sua constituição geral.

- b. *Experimentação matéria ou material*: A obra a ser exibida carece de materialidade para constituir-se como um objeto sinestésico que se colocará ao percebido. Essa investigação da mente criadora visa a dar corpo à obra. A fisicalidade da obra pode ser dada tanto por meio de matérias tradicionais (materiais modeláveis ou fundíveis, orgânicos, minerais ou sintéticos, fotossensíveis, pigmentos e tintas em suportes diversos, matérias perecíveis ou perenes, etc.), como por uma existência ligada à virtualidade das matérias digitais, ou, ainda, ter sua presença associada à relação espaço-temporal das artes performáticas. Cada uma dessas três manifestações apresenta-se como categorias matéricas, cada uma delas carregada de conteúdo, pois a matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo (PAREYSON, 1989). A *experimentação matéria* vai revelar, assim, partes da relação do artista com a matéria. Se a matéria preexiste à obra, muitas vezes, porém, se confunde com ela; é o processo de criação que vai resgatar e esclarecer essa relação, permitindo perceber em que momento o artista, condicionado pelas exigências da matéria, toma para si a identidade da matéria e a transforma em obra.



c. *Experimentação cromática*: Outro aspecto da experimentação que pode ser observado no processo de criação é a investigação das relações da forma com a cor e a luminosidade, características da materialidade presencial da obra. Considerando-se que a cor é resultante de uma característica física dos materiais, sendo percebida pelo modo como uma determinada matéria absorve ou reflete a luz, conclui-se que toda matéria estabelece uma relação de luminosidade e, conseqüentemente, de cor.

Assim, a cromaticidade e a luminosidade da matéria construtiva e da obra são partes integrantes da experimentação cromática. Esse momento é praticamente simultâneo com as decisões materiais, pois a escolha de determinadas matérias já define padrões e variações cromáticas, já que isso é também uma característica física da matéria escolhida.

d. *Experimentação topológica ou espacial*: As possibilidades espaciais da obra são testadas desde o início da sua gênese. As relações internas do objeto, bem como sua interação com o espaço circundante podem se simuladas por meio dos mais diversos recursos: grafismos, desenhos elaborados, fotomontagens ou maquetes e modelos virtuais, que se constituem como documentos do processo que revelam alguns momentos dessas reflexões topológicas da mente criadora em ação. Tanto nos documentos dos artistas de mídias tradicionais, como nas contemporâneas e digitais, essas observações podem ser notadas.

e. *Experimentação conceitual*: Os documentos são um campo profuso de reflexões em torno da gênese da obra. É também nesse campo dos documentos de processo que se pode ter acesso às questões estéticas e conceituais que envolvem um projeto poético: é possível verificar as molas propulsoras que nortearam a tendência e intencionalidade daquela obra ou daquele artista. Junto aos demais tipos de experimentação, a experimentação conceitual é responsável pela coerência interna da obra e do seu projeto existencial. Essa experimentação conceitual pode se dar tanto no que se refere ao

conceito geral do projeto poético do artista para um conjunto de obras e até mesmo para toda a sua produção, quanto no específico de uma obra, pois estão evidentes as articulações que o artista faz entre seu projeto, sua obra e toda a sua constituição buscando a inserção conceitual de suas escolhas.

O autor salienta que, dependendo da particularidade do projeto poético de cada artista, algumas dessas experimentações podem não aparecer, ou estarem menos evidentes, ou mesmo sobrepostas.

### **2.3 Crítica de Processo**

A crítica de processo pode ser entendida como o acompanhando (pelo crítico) do artista no decorrer da produção de uma obra (*in loco*). E para isso, o crítico precisa de instrumentos teóricos que sejam capazes de discutir as obras em sua dinamicidade. A obra não é vista mais como um “*insight*” do artista, e sim como um processo até sua conclusão. Salles (2006) exemplifica bem quando diz:

A obra se dá no estabelecimento de relações, ou seja, na rede em permanente construção que fala de um processo, não mais particular e íntimo. Cada versão da obra pode ser vista de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige. São obras que nos colocam, de algum modo, diante da estética do inacabado; nos incitam a seu melhor conhecimento e conseqüentemente acompanhamento crítico dessas mutações.

Desta maneira, a crítica de processo proporciona um conhecimento sobre o processo criativo em um sentido mais abrangente, possibilitando examinar com mais detalhes todo o processo de criação do artista. Conseqüentemente, os documentos de processo passam a não ser mais as únicas matérias-primas do crítico; a execução da obra torna-se seu principal meio de estudo. Pode-se dizer que a crítica de processo vai além dessa discussão dos documentos.

### **3. A Escolha de José Carlos Vilar: um olhar para a escultura capixaba**

Retornando ao objetivo geral deste trabalho, investigar a arte pública no Espírito Santo a partir do estudo do processo de criação do artista José Carlos Vilar, somos levados à necessidade, não de uma biografia completa, mas de dados biográficos que permitam entender o contexto em que o artista está inserido, bem como o ambiente que envolve o seu processo criativo.

Muito do seu trabalho de arte pública pode ser percebido em estado embrionário no espaço íntimo do ateliê do artista. O atelier e a prática artística, como dito anteriormente, são a origem de um processo criativo e de uma narrativa íntima que revela a origem do objeto.

#### **3.1 Biografia**

Natural do Espírito Santo, o artista José Carlos Vilar (Figura 1) nasceu em Aribiri, Vila Velha, onde morou boa parte de sua vida. Interessou-se inicialmente pela escultura através do convívio com um artista popular de nome “professor Crepas”, que atuava nas obras pavonianas no bairro de Santo Antônio.

Dado o interesse pela arte, graduou-se em Artes Plásticas em 1974, pela Universidade Federal do Espírito Santo. Já formado, ingressou na carreira didática e tornou-se professor da Universidade no ano de 1976, onde permaneceu até 2012.



Figura 2: O artista José Carlos Vilar e sua obra

Ao longo de toda sua vida artística, realizou diversas exposições individuais e coletivas, participou de cursos e seminários, coordenou semanas de arte, restaurou obras artísticas e executou diversas esculturas (seja por encomenda, ou não). Nos últimos anos, concentrou sua produção artística em obras monumentais destinadas aos espaços públicos. Hoje é um dos principais artistas capixabas na produção deste tipo de obra.

Vilar segue um estilo próprio onde, prefere não se auto-intitular a nenhum estilo pré definido. Suas obras, inclusive, não são nomeadas para que o expectador não seja direcionado a uma direção e sim, que faça sua própria interpretação das obras.

### **3.2 Obras**

José Carlos Vilar é um artista que produz muito, e ao depararmos em seu ateliê podemos vivenciar sua criação através de inúmeras obras que inundam o seu local de trabalho (Figuras 2 a 7). O artista possui um fascínio por obras monumentais (que são encontradas de norte a sul do Espírito Santo), mas não se prende a só este formato, produzindo também esculturas menores para espaços internos além de encomendas (geralmente bustos).



Figura 2: Desenho de uma futura obra



Figura 3: Obra finalizada conforme desenho



Figura 4: Esboços do cartaz do 9º Festival de Verão

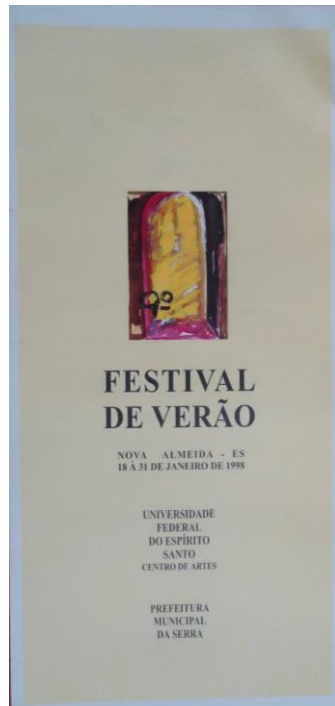


Figura 5: Cartaz do 9º Festival de verão pronto



Figura 6: Maquete de uma futura obra



Figura 7: Obra finalizada

Produzidas em sua maioria em aço carbono, ou outro metal, raramente as obras de Vilar são limpas ou pintadas. O objetivo do artista é deixá-las sofrendo a ação inevitável do tempo, o que imprime uma característica única em cada peça, que mesmo possuindo formas iguais, nunca são realmente iguais.

Bem como os seus documentos de processo, suas obras revelam uma tendência para o diálogo com a materialidade. Em momento algum o artista faz algum tipo de preparação da matéria prima peça para que ela resista ao tempo; há uma concessão para que a matéria siga seu caminho natural, se corroendo naturalmente ao longo do tempo. Este fato evidencia essa tendência de diálogo do artista com a matéria da obra, incorporando suas próprias características materiais no projeto poético.

### 3.3 Esculpindo com lápis e papel: o processo de criação do artista

Os ateliês são considerados por artistas e mesmo por teóricos da arte como um elemento importante nas obras dos artistas, na composição das obras, mas principalmente enquanto elemento processual, de forte importância metodológica e estética. É, como dito anteriormente, o lugar da criação. O ateliê de criação se coloca como um verdadeiro arquivo vivo, sendo mais que um fiel depositário dos rascunhos e restos de obras finalizadas. Assim, estudar o processo de criação de José Carlos Vilar prescinde de um olhar para o espaço de sua criação, pois o mesmo é determinante em sua obra.

Carlos Vilar mantém em seu ateliê uma grande quantidade de material de processo de criação (arquivos e documentos de criação) e ao observar esse material e numa rápida conversa com ele logo notamos que a imagem geradora em sua obra parte de sua memória pessoal, de suas lembranças afetivas e das influências de fatores sociais, além de tudo que o cerca (Figuras 8 e 9). Vilar possui o hábito de fazer todo registro de seu trabalho no processo de criação da obra, e os registros são feitos em cadernos, maquetes e protótipos, folhas avulsas, pastas e tudo que possa servir naquele momento.



Figura 8: Seus documentos de criação (na primeira gaveta da mapoteca aberta) junto com seus objetos pessoais. A influência está por todos os lados.



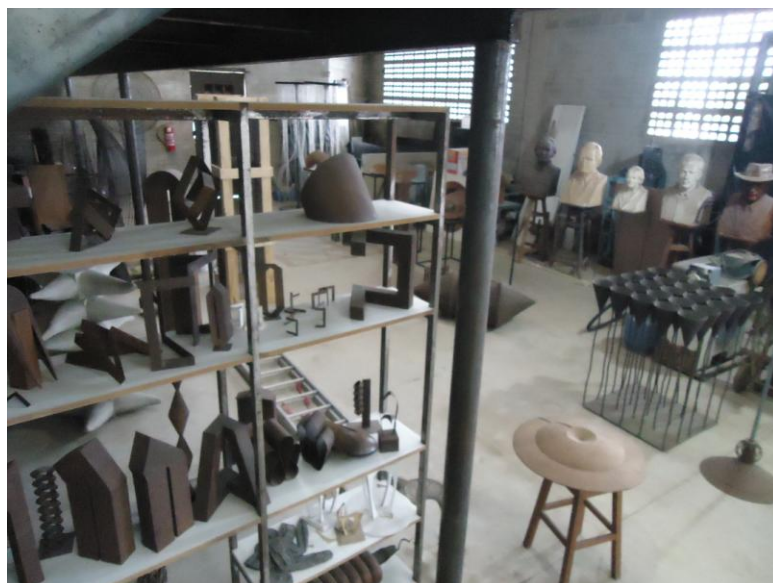


Figura 9: Suas obras estão por todas as partes de seu ateliê.

Esses cadernos de registros do artista ampliam em muito os territórios da memória para além de sua capacidade de armazenamento de lembranças. Assim, ao recorrer a registros passados, um desenho leva a outro, que leva a uma nova inspiração, a uma antiga lembrança. São documentos em movimento que guiam o gesto criador para produzir o material atual.

A compreensão do processo de criação do Vilar é observando nesses registros, e logo identificamos uma característica pessoal de formas que se repetem em sua obra, do esboço a maquete, tornando-as assim a sua identidade pessoal. Formas recorrentes que dão vida a obras tão diferentes e únicas.



## 4. Análises dos Documentos

Os levantamentos dos documentos de processo de criação do artista capixaba José Carlos Vilar gerou um montante de registros: desenhos (disponíveis em cadernos, cadernetas, folhas avulsas), protótipos de papel, maquetes de esculturas desenvolvidas para espaço público; esculturas para espaços internos.

Através da análise dos documentos de processo de criação do Vilar, foi possível verificar que o artista apresenta ao longo de sua jornada uma mudança de experimentações no traço de seus desenhos e conseqüentemente de suas obras. Inicialmente e junto com seus estudos acadêmicos, verificamos uma maior participação de formas figurativas, que mesmo sendo em uma perspectiva mais modernista, aparecia com referências diretas à figura humana (Figura 10). Com o passar do tempo (junto a uma maior maturidade artística), o artista vai desconstruindo a forma e deixando a figuração no passado, passando assim a aproximar-se de formas abstratas e/ou orgânicas (Figura 11).



Figura 10: Documento de sua fase mais figurativa

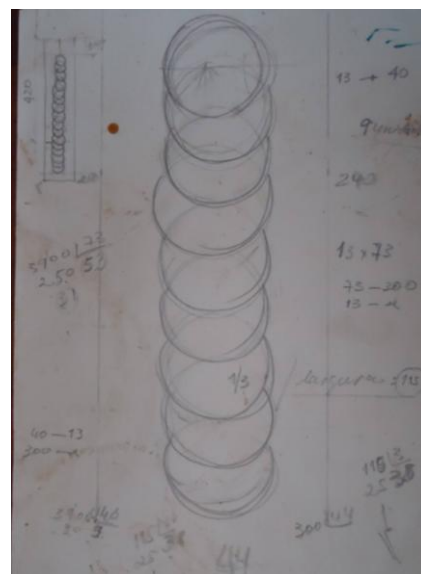


Figura 11: Documento que retrata sua fase abstrata

Outro ponto observado através das análises de documentos é o fato de o artista fazer ao longo dos anos experimentações quanto à matéria prima do seu trabalho. No início, Vilar trabalhava com materiais tradicionais para escultura, como o cimento, mármore, bronze, além de gesso e argila (utilizados para modelagem para a fundição – Figura 12). Atualmente, o material dominante em suas obras é o ferro em seu estado mais bruto (aço carbono). Este não recebe nenhum tratamento que assegure a conservação do material. O uso do ferro inclusive pode ser considerado uma marca registrada do artista, um tendência de seu projeto poético (Figura 13).



Figura 12: Obra sendo confeccionada com argila (encomenda de um busto)

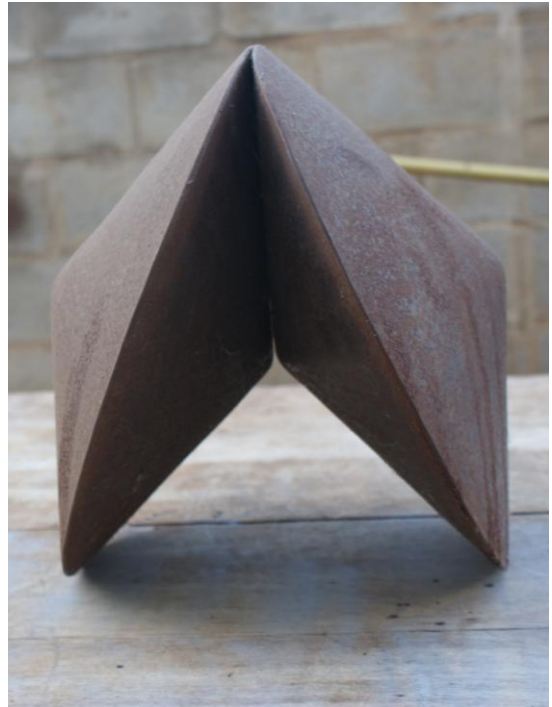


Figura 13: Obra em aço carbono

## 5. Classificação dos Documentos

Em face de grande quantidade de material disponível e visando objetivar o estudo, viu-se a necessidade de classificar e quantificar os documentos em grupos distintos. Para isso, usamos a metodologia descrita por Hay (1999), que diz:

O que dá contornos à nomenclatura dos documentos, ou do seu conjunto, é a articulação dos objetos e suas funções. Assim, foi a análise dos diferentes tipos de objetos utilizados para as anotações que o levou a uma taxonomia dos documentos do processo – na qual, embora tenha sido originalmente estabelecida a partir dos objetos que continham documentos do processo de escritores, não se verifica grande alteração quanto ao seu uso nas artes visuais: eles guardam marcas deixadas pelos artistas durante o seu processo de criação. Desse modo, são, conceitualmente, semelhantes. (Cirillo, 2009).

Esse autor classificou os suportes do seguinte modo:

a) *cadernetas*: classe de objetos que compreende cadernos e diários; materialmente é formada por páginas fixas “solidariamente” por algum procedimento de agrupamento – costura, brochura, grampo, etc.;

b) *suportes móveis*: que compreendem fichas, folhas avulsas, páginas arrancadas, conjuntos que garantem a disponibilidade de todos os seus elementos permitindo sua visualização simultânea. Vale a pena salientar aqui que as *maquetes* e estudos tridimensionais poderiam ser vistos em analogia aos suportes avulsos apontados por Hay (1999), porém optou-se por considerá-los como um terceiro tipo de suporte, especificamente por se tratar de uma investigação ligada às artes visuais.

Nessa função articulada com o tempo, reside, pois, a distinção entre *diários*, os *cadernos e as cadernetas* – que são de fato para ele os instrumentos da mente

criadora. As diferenças entre os dois últimos sintetizam-se numa questão simples: as suas possibilidades de transporte vinculadas ao seu tamanho físico – daí origina-se diferenças conceituais. A *caderneta*, um pequeno caderno de bolso, pode acompanhar mais facilmente o corpo do artista nos mais distintos lugares e presta-se mais comumente a anotações rápidas, breves registros da ideia para evitar sua fuga: ela é armazenada para ser posteriormente trabalhada. Hay (1999) ainda as divide em dois tipos: *cadernetas de esboço*: das anotações mais diversas e rápidas, o suficiente para que não escapem à memória; e as *cadernetas de pesquisa*, destinadas às notações de uma obra em andamento. (Cirillo, 2009).

Assim, foi realizado o levantamento dos documentos de processo de criação do artista, no qual foram classificados e agrupados de acordo com características comuns encontradas entre eles, gerando um total de 05 categorias distintas. São elas:

- Documentos do processo criativos (que compreende principalmente folhas avulsas);
- Cadernos;
- Protótipos
- Maquetes (estudos que antecedem a obra);
- Obras (obras em tamanho pequeno, que apesar de ser o objeto final, servem como antecessoras de obras monumentais);
- Ateliê (o próprio espaço do ateliê que é entendido aqui como parte do processo criativo do artista).

A seguir, o detalhamento dessas categorias, incluindo as imagens referentes a cada uma delas.

## 5.1 Documentos do processo criativo

Foi encontrado em seus arquivos um total de 471 folhas avulsas de papeis variados. Brancos, vegetal, Kraft, folhas soltas do bloco, além de folhas de propaganda (por exemplo). Os desenhos são encontrados em sua maioria em grafite, mas também pode-se observar com caneta esferográfica.

Observa-se aqui a clara preferência de Vilar por umas as folhas avulsas, evidenciando a sua liberdade de criação (Figuras de 14 a 20). Dispostas em duas gavetas de uma mapoteca, elas encontram-se soltas sem nenhum critério de organização, mas estão lá guardadas para futuras “análises”. Nessas gavetas, as folhas avulsas, disputam lugar com alguns trabalhos de serigrafia do artista, folhas novas, presentes de amigos (Figuras 21 e 22) e desenhos de seus filhos.



Figura 14: Documentos espalhados na primeira gaveta da mapoteca



Figura 15: Croqui feito com caneta esferográfica

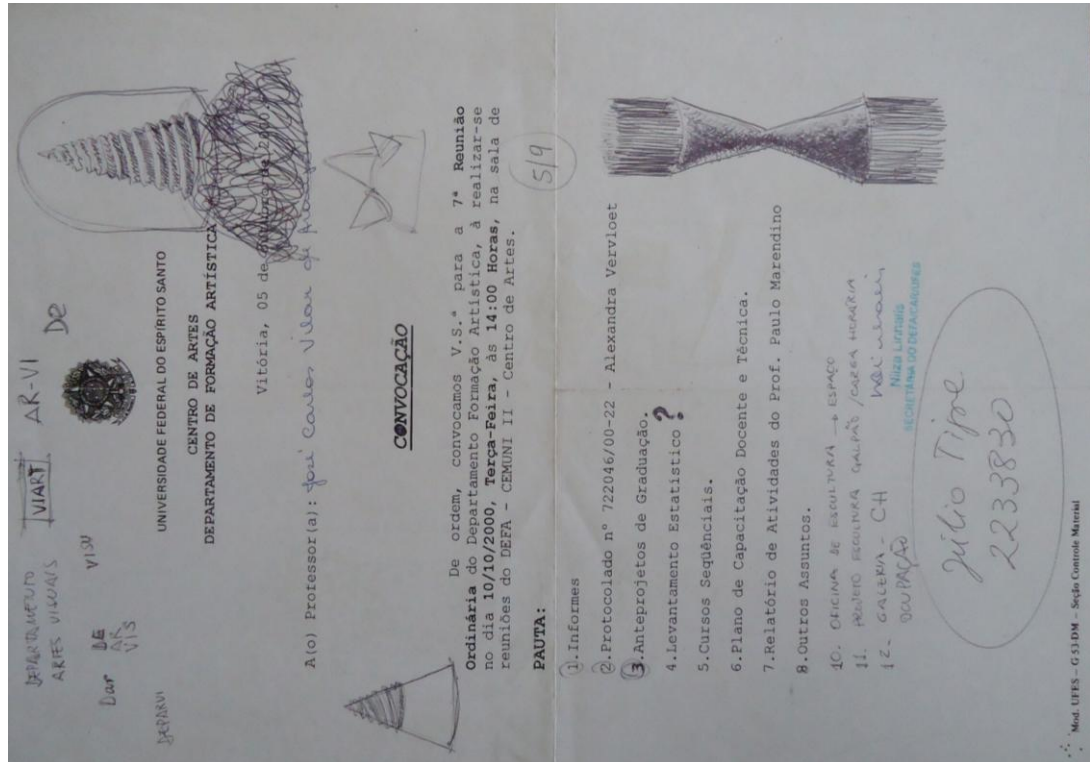


Figura 16: Folha de correspondência usada para criar. Para Vilar, qualquer suporte é válido



Figura 17: Desenho em folha avulsa



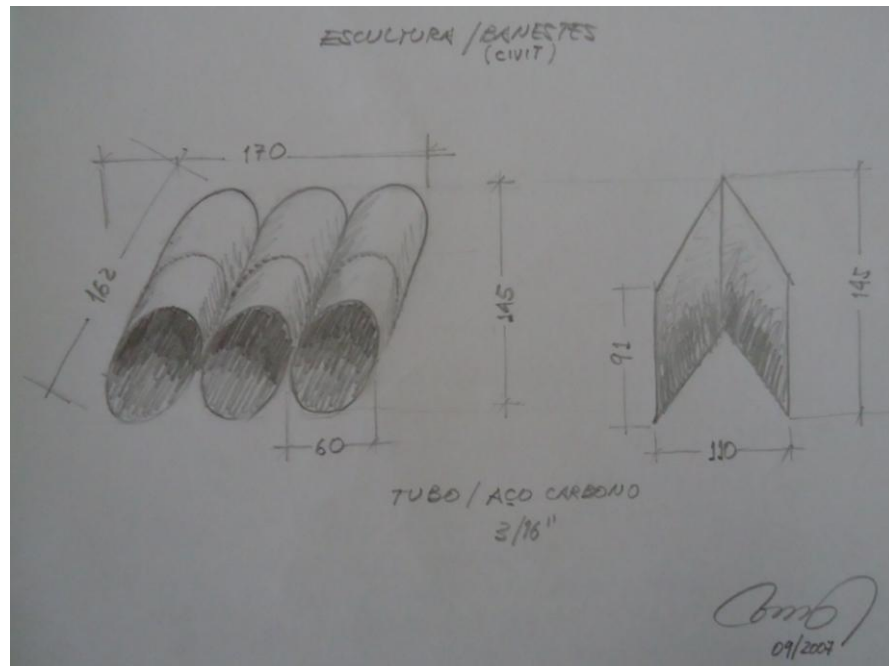


Figura 18: Desenho elaborado em folha avulsa para ser apresentado ao cliente



Figura 19: Folha avulsa já bem desgastada pelo tempo arquivada em sua mapoteca

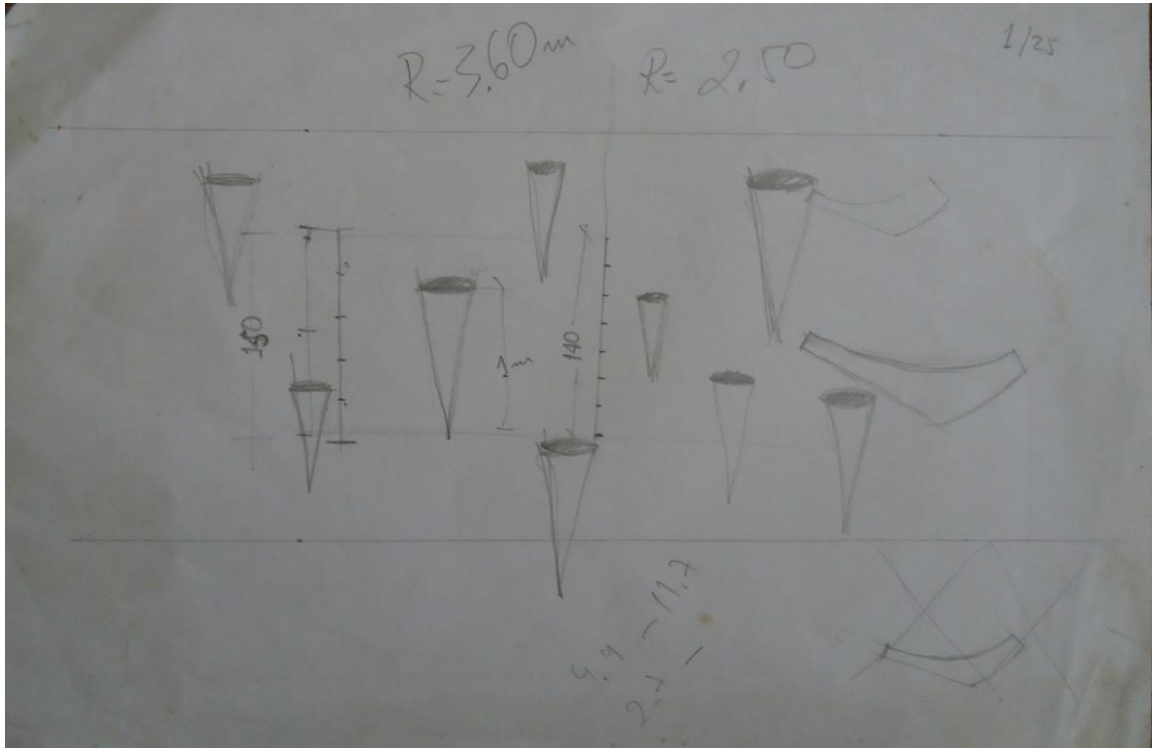


Figura 20: Mais uma folha avulsa usada no seu processo criativo



Figura 21: Lembrança do amigo Raphael Samú para Vilar

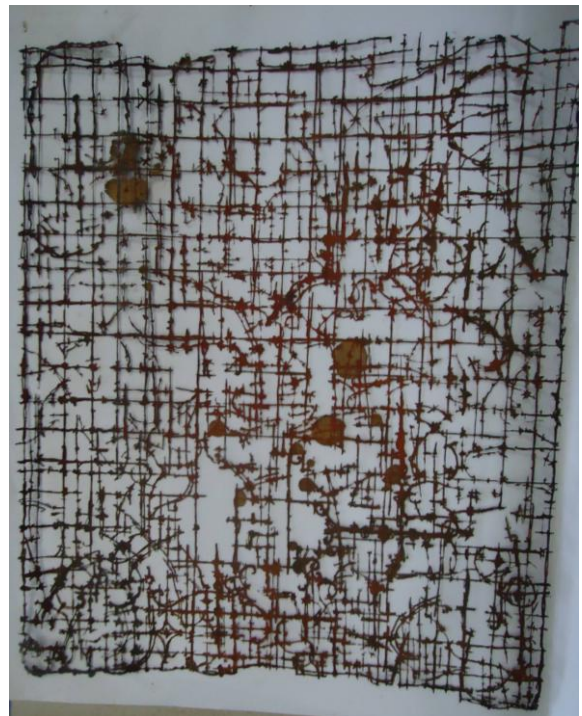


Figura 22: Obra presenteada por Hilal Sami Hilal



## 5.2 Caderno

Foi encontrado o total de 01 caderno, com tamanho de 41 x 52,5 x 4 cm (L x C x A) (Figura 23). O caderno de Vilar, não apresenta também nenhum tipo de organização de criação. As folhas são preenchidas conforme sua vontade (Figuras de 24 a 27), sem obedecer a uma ordem de paginas (podendo passar uma folha em branco), ou espaços. Às vezes ele também usa o lado avesso da folha, às vezes não. O caderno não está totalmente preenchido.



Figura 23: Caderno



Figura 24: Desenhos no caderno de Vilar. Frente e verso da folha sendo usados

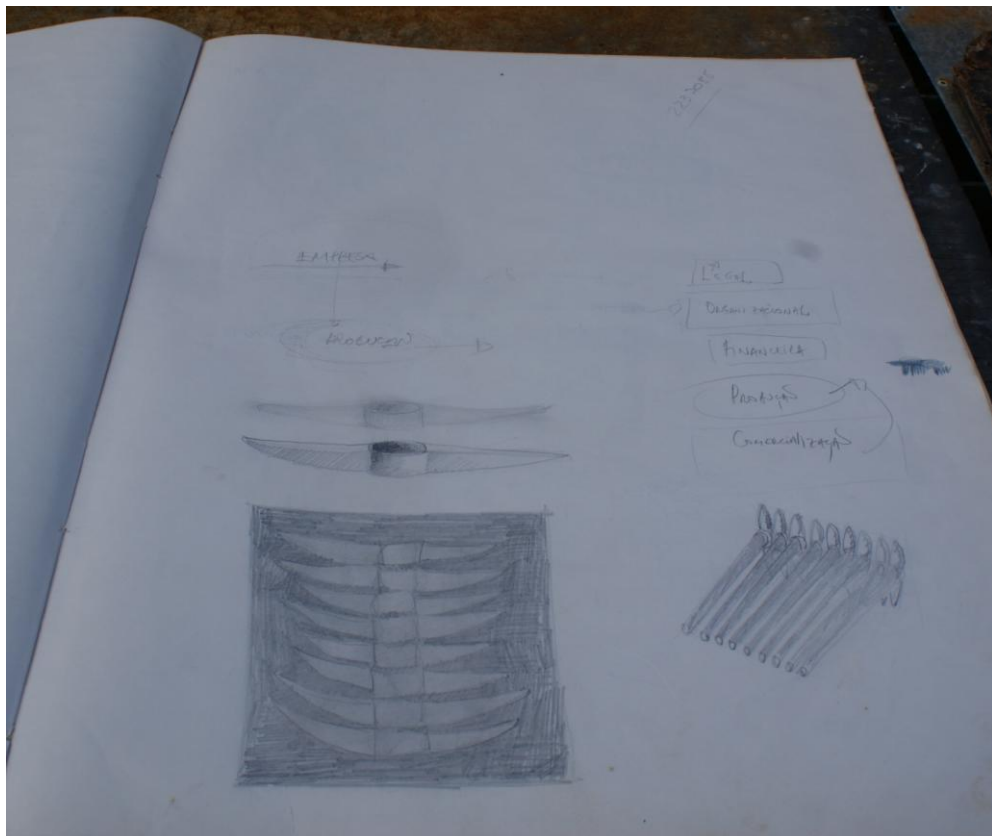


Figura 25: Mais desenhos no caderno

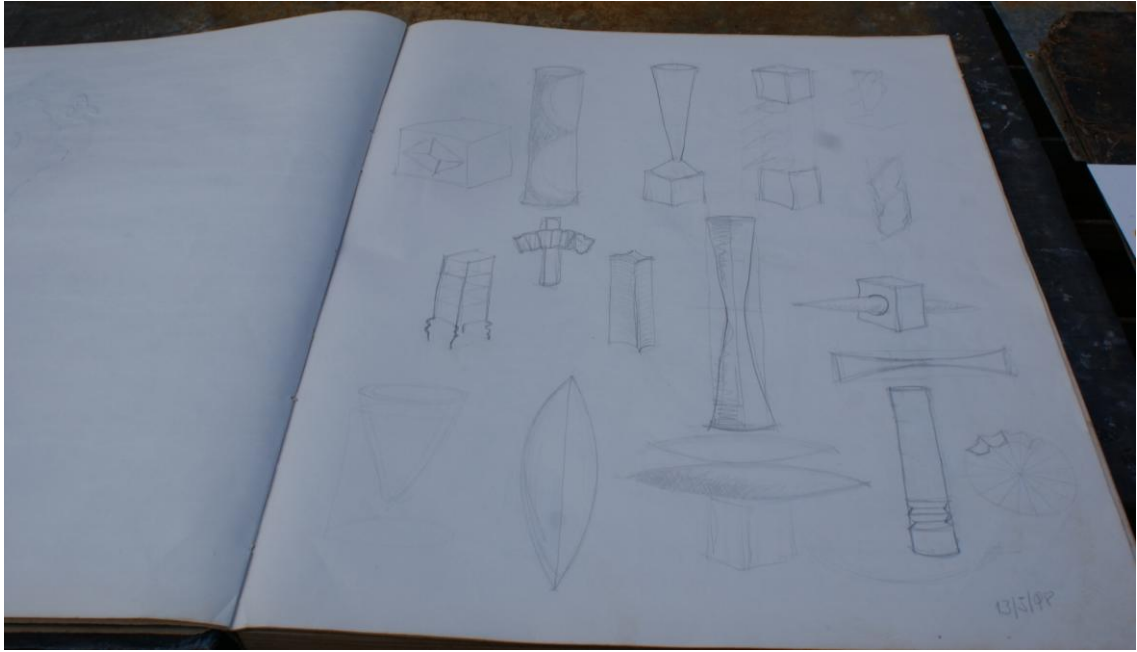


Figura 26: Mais uma página. Diferentes propostas na mesma folha

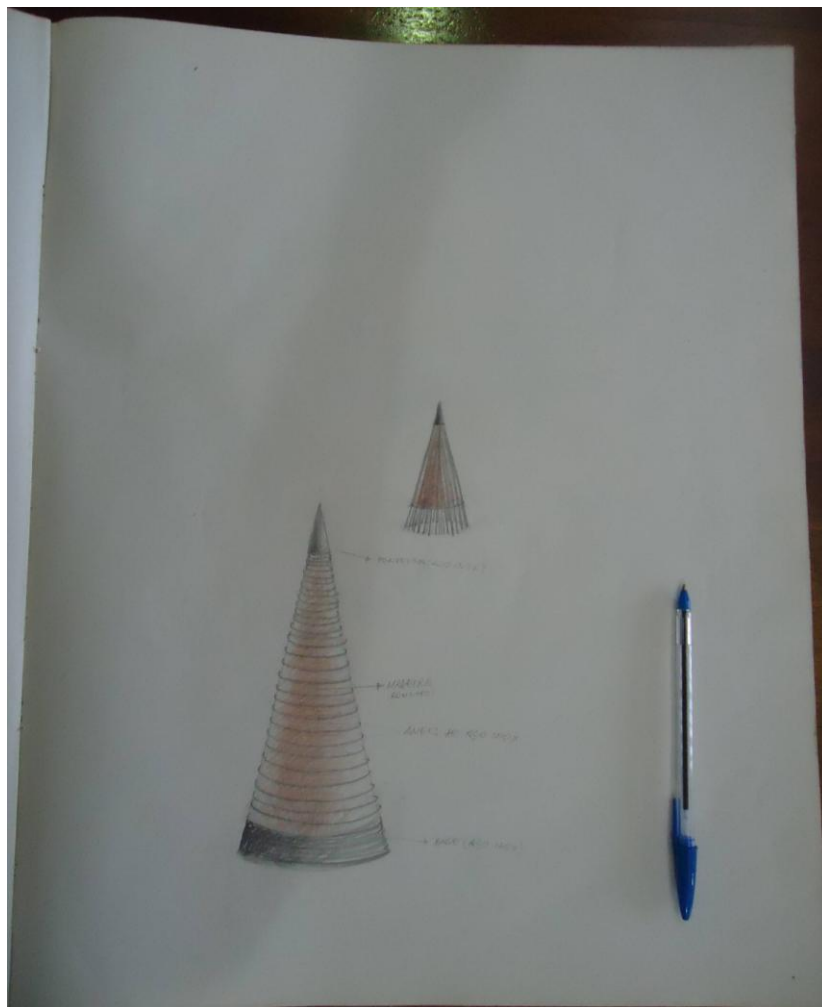


Figura 27: Esboços de um trabalho

### 5.3 Protótipos e maquetes

Os protótipos tratam-se de experimentações que o artista faz da obra final, como um teste em menor escala. Esses protótipos aparecem geralmente são confeccionados em papel (cartão, Paraná ou papelão). No total foram encontrados 34 protótipos, como mostra a figura 28, 29 e 30.

Aqui, destacamos que a cada visita ao ateliê um protótipo que estava ali, pode não estar mais. Diferentemente das folhas avulsas que ele guarda, os protótipos vão se perdendo no caminho à medida que a criação da obra esta em andamento. Vilar afirma que não costuma guarda-los, mas que eles são parte fundamental de seu processo criativo.



Figura 28: Protótipos de uma obra arquivados em seu ateliê



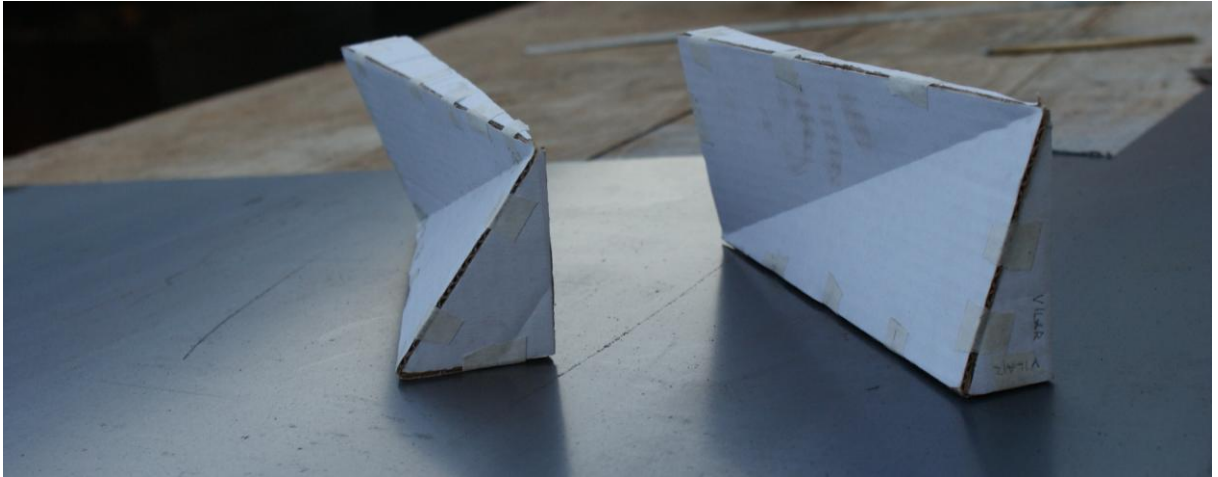


Figura 29: Protótipos



Figura 30: Protótipos sendo trabalhados no dia da visita do pesquisador

## 5.4 Obras

Como já explicado, essas obras aqui descritas são obras pequenas (em relação a suas obras monumentais), geralmente feitas para espaços internos e que apesar de ser o objeto final, podem servir como antecessoras de obras monumentais do artista. Sendo assim, foi encontrado um total de 273 obras.

As obras do artista espalhadas por seu ateliê (Figuras de 31 a 39), também não apresentam uma organização, a não ser a sua mesma. À medida que o ateliê vai se modificando, as obras vão ocupando novos espaços, mas em completa harmonia uma com as outras.



Figura 31: Série em aço carbono



Figura 32: Obras de antecederam escultura localizada no Hotel Golden Tulip Vitória



Figura 33: Algumas obras dispostas em seu ateliê



Figura 34: Mais obras, desta vez também em madeira





Figura 35: Série de três obras inspiradas nos cristais.



Figura 36: Bateia. Obra antecessora de uma escultura monumental de Vilar localizada na Enseada do Suá - Vitória





Figura 37: Estante no seu ateliê com suas obras



Figura 38: Obras dispostas na parede do ateliê



Figura 39: Mais uma obra em seu ateliê.



## 5.5 Ateliê

Neste estudo, o próprio ateliê é entendido também como um tipo de documento ampliado de processo. O registro do ateliê do artista evidencia que se divide o espaço igualmente com os documentos de processo e sua concretização em metal e madeira, com os quais estabeleceu uma relação pautada por uma atitude de pesquisa e de diálogo constantes (Figura 40).



Figura 40: Vista geral do ateliê do Vilar (fotografia tirada antes da construção de sua casa no ateliê).

Cecília Almeida Sales (2004) destaca sobre essa relação do artista com seu ateliê:

O espaço de criação abriga trabalho físico e mental e resguarda assim, o tempo de operação poética, de investigação ou de experimentação, onde os objetos artísticos tomam forma. Por outro lado, guarda um potencial de criação, à medida que oferece a possibilidade de armazenamento de objetos e instrumentos, que tem possível poder de gerar outras obras.

No ateliê do Vilar, esse dialogo obra-artista é quase palpável, pois tudo que esta lá é ou obra, ou foi criado por ele o que de uma certa forma lembra os seus

traços, o seu estilo. Um exemplo é a escada que sobe para sua nova casa (Figuras 41 a 44). O formato, o material, a espacialidade são marcas do próprio artista.



Figura 41: Protótipo da escada – vista 1



Figura 42: Vista 1 da escada que leva a sua casa no ateliê



Figura 43: Protótipo da escada – vista 2



Figura 44: Vista 2 da escada que leva a sua casa no ateliê

Uma particularidade do ateliê do Vilar, é que ele é mais que um local de trabalho, como já mencionado, é a sua casa, é onde ele passa 90% do seu dia a dia e assim, assume diferentes papéis. É o seu ateliê, mas também, é o seu galpão e seu escritório e seu quarto (Figura 45). Ali está sua cozinha, seu computador portátil, sua sala de reuniões, é onde ocorre todo seu processo de criação. Dentro desse contexto, faz-se necessário uma postura investigativa desse espaço do artista, para que haja uma desconstrução da visão idealizadora do espaço, como aponta Marisa Flório César na revista Arte e Ensaio:

Se aguardamos o momento excepcional da aparição de uma obra, ela também se mostra ali em processo, inacabada, misturada na percepção cotidiana, entre os objetos do dia-a-dia, desprotegida das molduras que a fazem, confundida ao senso comum. E logo percebemos que o ateliê também encerra as exterioridades mundanas, a trivialidade da vida e dos dias comuns, o ordinário das horas, a rotina do artista. (...) A natureza do ateliê é ambígua: ele pertence ao universo artístico, mas é extrínseco à obra de arte. Como a moldura, insere-se nos domínios da margem, dos apênsos à obra de arte



Figura 45: Vista geral do ateliê do artista. Destaque para sua casa recém-construída dentro do seu ateliê

Essa relação do artista com o seu ateliê nos leva ao questionamento do quanto isso influencia no seu processo de criação, uma vez que ele cria, no mesmo



local em que vive. As memórias e lembranças estão por toda parte, independente de em qual dimensão for e isso deixa o artista imerso nessa atmosfera de criação.



Figura 46: Porta do ateliê. A própria porta pode ser considerada uma obra do artista.

Outra característica do ateliê do Vilar é a sua relação com um galpão metalúrgico (Figura 47). Devido ao metal que é recorrente em suas obras, o ateliê também assume esta função operaria. E essa relação íntima do artista com seu local de trabalho, faz com que ele assuma também uma relação íntima com o galpão metalúrgico que executa a sua obra final (Figura 48). Passa a ser um local familiar para o Vilar, o galpão metalúrgico – externo ao seu ateliê. Coloca-se como uma espécie de prótese topológica – uma extensão metafórica de seu espaço íntimo de criação -, torna-se uma extensão do seu próprio ateliê.



Figura 47: A semelhança do ateliê com um galpão metalúrgico



Figura 48: Vilar trabalhando com solda

Essa relação umbilical *ateliê – galpão metalúrgico* é percebida no próprio formato do espaço do ateliê do artista (projetado pelo próprio Vilar – figura 49), no seu material, no maquinário existente dentro do ateliê, as ferramentas utilizadas, etc.



Figura 49: Vista do ateliê da rua



## **6. Considerações Finais**

O estudo apresentado nesta monografia, sobre os documentos de processo de criação do artista José Carlos Vilar, comprova o quanto Crítica Genética tem a contribuir para as artes plásticas através do desvendamento dos seus processos, com a riqueza e variedade de materiais produzidos. O resgate deste percurso trouxe o acesso a estes documentos, testemunhos materiais de processo de criação, abrindo perspectivas para um aprofundado estudo sobre os procedimentos de produção objetivando compreender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra e dos caminhos que fomentaram a concepção de obras de arte do artista em questão.

A investigação de um processo, já nos remete ao inacabado e com isso, a pesquisa constante de registros que nos leva a novas situações, novos questionamentos e novas descobertas de um artista que tanto tem a oferecer a arte capixaba. A elaboração do dossiê dos documentos de processo permite a investigação científica dos mesmos, abrindo campo aos estudiosos, sejam eles alunos ou pesquisadores do Brasil e do exterior, facilitando a continuidade deste trabalho, ou mesmo o investimento de novos pesquisadores interessados em uma futura análise genética processo criativo de José Carlos Vilar.

O objetivo principal desta monografia foi o de evidenciar por meio dos documentos de processo as nuances do pensamento criador de Vilar, nos isentando da análise dos mesmos na presente circunstância, mas propiciando ao leitor, uma breve reflexão do seu processo criativo, além de possibilitar vislumbrar as imagens geradoras que permearam a construção do processo criador e a obra finalizada.

## 7. Referencias

CESAR, Marisa Flório. (2007). **O Ateliê do artista**. In: Arte & Ensaio. Revista do Programa de Pós graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XIV, nº 15;

CIRILLO, Aparecido José. **Pela Fresta**: memória como matéria no processo de criação de Shirley Paes Leme. Farol. Vitória: Ufes, n.3, ano 3, p. 61-73, 2002

\_\_\_\_\_. **Imagem – Lembrança**: Comunicação e Memória no Processo de Criação. 2004. 160f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Geografia íntima**: um estudo dos documentos e arquivos nas Artes Visuais. Letras de Hoje: Estudos e debates de assuntos de lingüística, literatura e língua portuguesa, Rio Grande do Sul, vol. 45, n 4, págs. 11-19, 2010.

GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Org.). **Arqueologias da Criação**. Estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: C/Arte. 2009.

GRÉSILLON, Almuth, **Elementos de crítica genética**, Porto Alegre, UFRGS, tradução de Cristina de Campos Velho Birk. 2008

HAY, Louis. **Pour une sémiotique du mouvement**. Gênesis, n. 10, 1996

\_\_\_\_\_. **A montante da escrita**. Tradução de José Renato Câmara. Papéis Avulsos, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, n. 33, p. 5 -19. 1999.

\_\_\_\_\_. **O texto não existe: reflexões sobre crítica genética.** In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo:** ensaios sobre crítica genética. São Paulo: Iluminuras, p. 29-44. 2002.

LIMA, Francisco Cardoso. **O Atelier Enquanto Lugar de Processo de Criação Artística.** 2007. 110f. Dissertação ( Mestrado em Criação Artística Contemporânea) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Aveiro, 2007.

SALLES, Cecília Almeida . **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Fapesp/ Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. **Crítica Genética: uma (nova) introdução.** São Paulo: Educ, 2000.

\_\_\_\_\_. **Redes de Criação.** Construção da Obra de Arte. 2ª ed. São Paulo: Horizonte. 2006.

\_\_\_\_\_. **Crítica genética.** Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ. 2008.