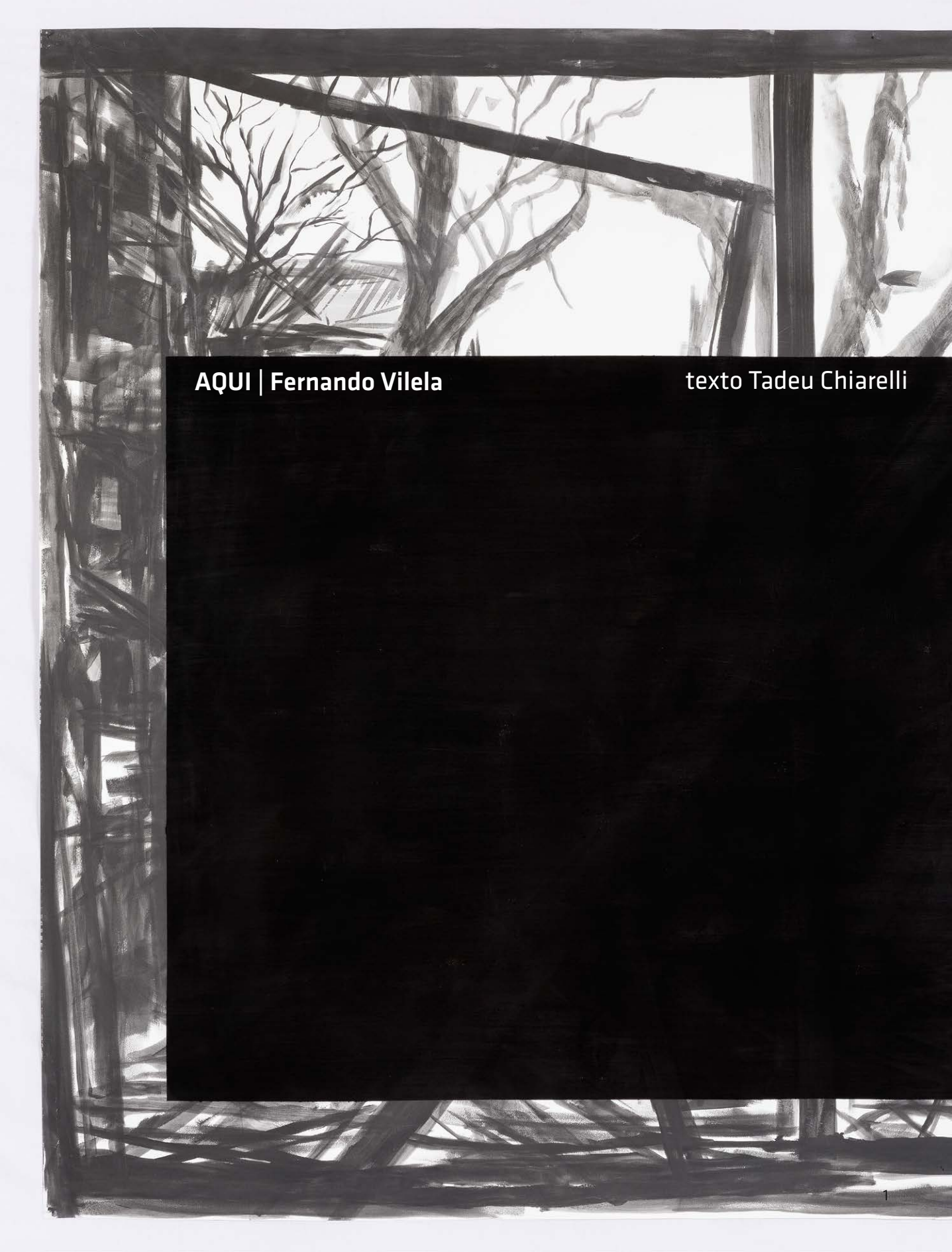




AQUI | Fernando Vilela

texto Tadeu Chiarelli

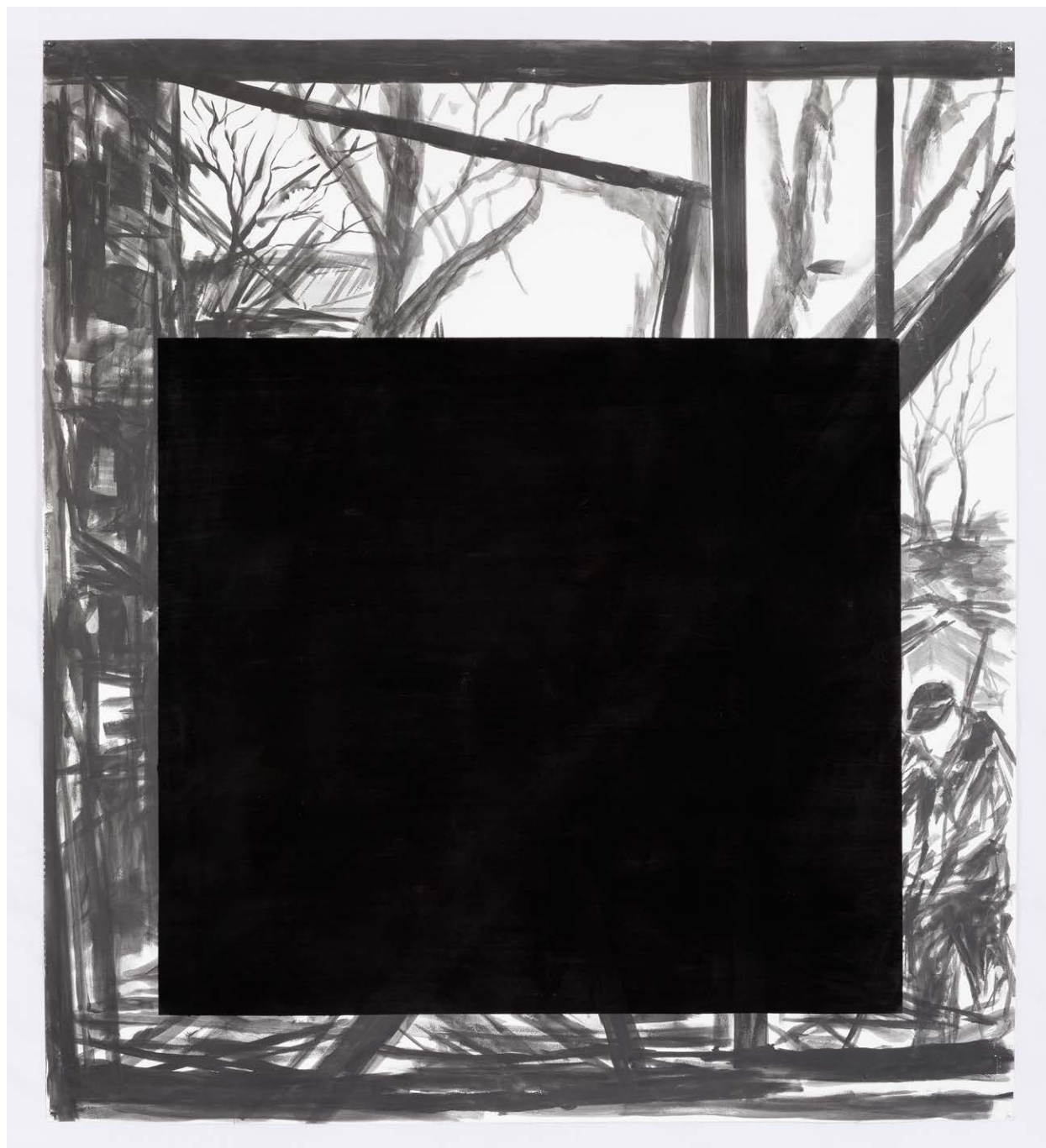


02 - 30 AGOSTO 2025

GALERIA Izabel Pinheiro

Nesta exposição, Fernando Vilela apresenta dois grupos de trabalhos, produzidos em 2024 e 2025. Desenhos em larga escala, realizados com grafite líquido, tinta acrílica e óleo sobre papel de algodão e pinturas em pequeno formato, feitas com impressão, fotografia e óleo, sobre tela de linho. AQUI resulta da investigação de universos narrativos que Vilela vem trabalhando recentemente, operando com a mistura das linguagens do desenho, da pintura, da gravura e da fotografia.

Fernando Vilela
vista 4 (detalhe), 2025 /
impressão e óleo sobre tela de
linho / 30 x 20 cm



A produção de Fernando Vilela. Aqui, do lado de cá da quarta parede

Tadeu Chiarelli

1

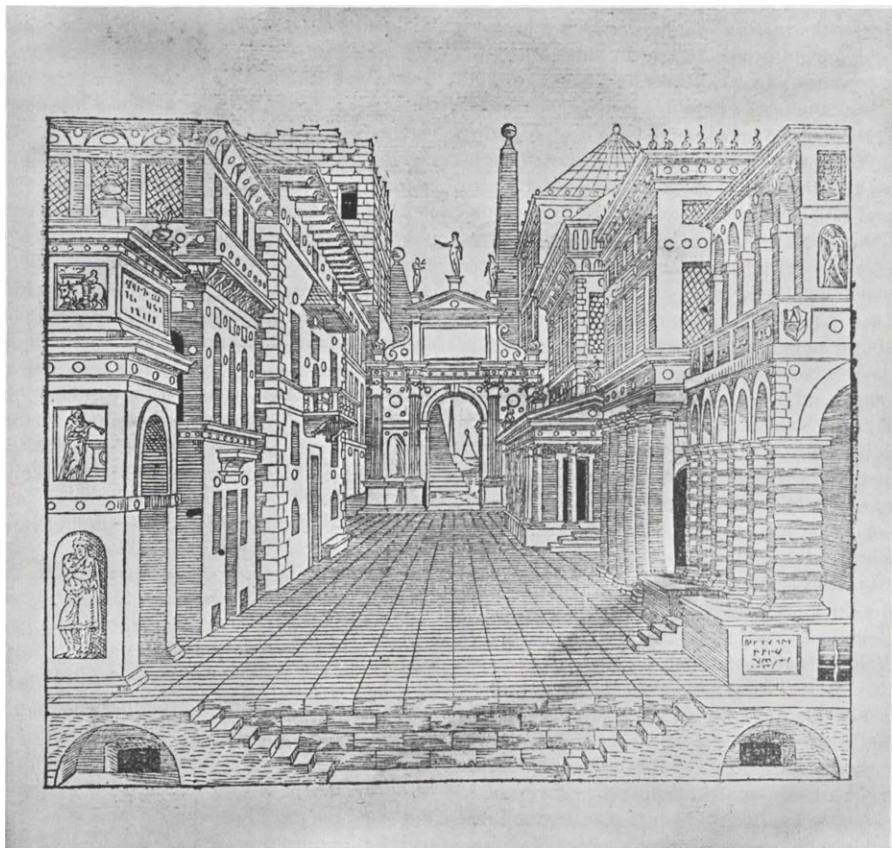
Em seu livro *From art to theatre*, o diretor e historiador do teatro, o norte-americano George R. Kernodle, realizou um estudo em que apresentou e discutiu as ligações entre teatro, pintura, *tableau vivant* e arquitetura¹. Focado no Primeiro Renascimento², Kernodle, a certa altura, discute como na Itália, o teatro se viu impregnado pelos saberes pictóricos constituídos no século 15, relativos à ilusão tridimensional – a perspectiva linear –, e como tal conhecimento teria migrado da pintura para o teatro, influenciando na concepção arquitetônica dos palcos e na produção de cenários.

Naquele período, tanto a pintura quanto o teatro baseavam suas respectivas estruturas na figura geométrica do retângulo. No caso do segundo, o palco era delimitado por três planos físicos (o fundo e as duas laterais) e um plano virtual, à frente do espectador, plano esse que começaria a ser conhecido como a “quarta parede”. O cenógrafo – quase sempre um pintor e/ou arquiteto – fazia uso da perspectiva para ampliar a ilusão de profundidade do palco. Tudo ali ocorria para além da quarta parede: quando a pesada cortina se abria, um mundo ilusório se apresentava por meio de dispositivos arquitetônicos e pictóricos que auxiliariam na criação de espaços fechados ou abertos, dependendo das necessidades dos encenadores.

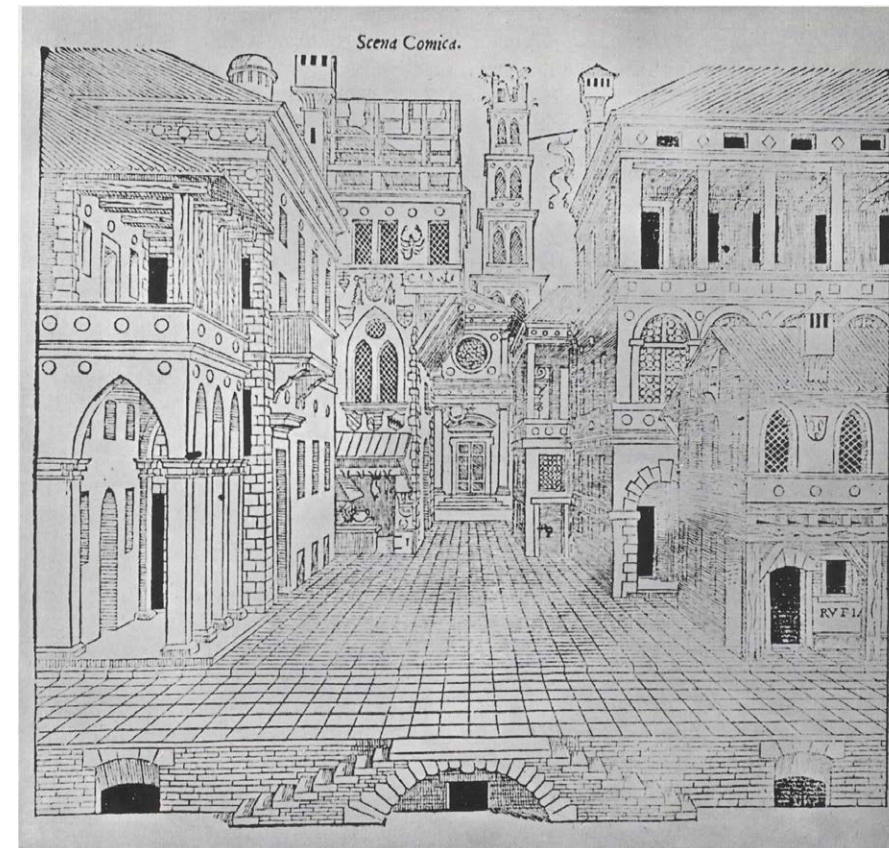
1 KERNODLE, George R. *From art to theatre. Form and Convention in the Renaissance*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1944. Fifth Impression, 1970.

2 Embora o interesse do livro seja justamente o Renascimento, o autor traça um grande panorama das contaminações entre arte e teatro, vindo desde a Grécia antiga, até o Barroco.

Fernando Vilela
fresta 1, 2025 / grafite e óleo
sobre papel de algodão/
170 x 152 cm



Serlio's Tragic Scene, 1545. In: KERNODLE, George R. From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1965, p. 182.



Serlio's Comic Scene, 1545. In: KERNODLE, George R. From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1965, p. 183.

Por sua vez, a pintura também iria operar como possuidora dessa quarta parede invisível, entre a realidade e a realidade da pintura.³

Seria interessante aprofundar o trânsito que, desde a Idade Média, existe entre a pintura e a cenografia, e vice-versa. E, dentro deste assunto, caberia mencionar a experiência do pintor francês, ativo durante o século 17, Nicolas Poussin. Em seu livro *Nicolas Poussin: Dialectics of painting*, o estudioso alemão Oskar Bätschmann, ao refletir sobre como o pintor pensava o desenho – tanto em sua dimensão autônoma, como em relação à pintura –, atenta para uma prática que merece ser descrita⁴: a certa altura

³ Paulatinamente, a pintura, assim como a cenografia, irá incorporar outras estruturas perspéticas, como a perspectiva aérea, entre outras. Por outro lado, uma curiosidade: muitas pinturas, ainda nos séculos 16, 17 e depois chamarão a atenção para a quarta parede ao localizarem seus personagens como que tentando ultrapassar aquele limite. Como exemplo, poderiam ser lembradas as seguintes pinturas: *Cristo abençoando*, 1500-1501, de Gerard David, (The Metropolitan Museum of Art, Nova York) e *Duas mulheres na janela*, 1660, de Bartholomé Murillo (National Gallery of Art, Washington D.C.). Na cena brasileira, *O garoto (estudo)*, 1886, de Almeida Jr. (Colção particular) também poderia ser arrolado como exemplo.

⁴ BÄTSCHMANN, Oskar. *Nicolas Poussin: Dialects of painting*. London: Reaktion Books, 1994.

de seu texto Bätschmann observará que era costume de Poussin iniciar seu processo de criação, moldando figurinhas em cera que ele, então, dispunha sobre um tablado, junto a outras miniaturas cenográficas, representando elementos paisagísticos e/ou ruínas de arquitetura. Terminada a montagem dessa espécie de teatro de brinquedo, o pintor, então, envolvia esse pequeno palco com uma caixa (provavelmente de madeira ou cartão) com cinco lados. A sexta lateral da caixa, aberta, era colocada para baixo. Feito isto, o pequeno teatro com figurinhas de cera ficava fechado. Poussin, então, criava alguma abertura lateral para a entrada de luz e, no plano dianteiro produzia um pequeno orifício de onde podia ver a cena do seu teatrinho, dentro da caixa. Somente aí o artista começava a fazer o desenho, que poderia ou não, mais tarde, transformar-se em uma pintura.⁵

Essa prática, também desenvolvida por artistas como Tiziano e El Greco,

⁵ Idem, pág. 27 e segs. Sobre as técnicas de Nicolas Poussin, consultar também BEENY, Emily/WHITLUM-COOPER, Francesca. *Poussin and the Dance*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum; London: National Gallery Company 2021.

entre outros, demonstra, a meu ver, como pintura e teatro estão visceralmente conectados, produzindo transações ainda muito potentes⁶.

2

Durante séculos, o desenho, a pintura e as várias modalidades de estampas (xilogravura, gravura em metal etc.), se utilizaram do esquema de representação do espaço, inicialmente pautado no uso da perspectiva linear para, com o tempo, absorver outros esquemas de representação. Passaram-se séculos e a “caixa de Poussin” – mantida ou adaptada às várias necessidades dos artistas – continuou a ser utilizada para a criação do espaço tridimensional ilusório.

Este processo continuaria a ocorrer durante o século 19, com a criação da fotografia. Não é por acaso que o dispositivo em que a imagem se processava tinha o nome de câmera (câmara): originalmente um recinto fisicamente delimitado, em que algumas das primeiras experiências de representação em perspectiva foram produzidas, mais tarde substituídas por caixas retangulares, assemelhadas àquelas usadas por Poussin e outros artistas.

Assim, a câmera fotográfica nada mais era do que a miniaturização de uma câmera escura, dedicada à captação de imagens e consequente impregnação da luz no material filmico. Esse trânsito entre o palco italiano e a pintura e, agora, também entre eles e a fotografia traria para essa última muito da sensação de que nela também existiria a quarta parede, separando a imagem ali reproduzida da realidade cotidiana (sobretudo aquela de paisagem urbana e rural).

3

No mesmo século em que se viu a fotografia surgir e se espalhar como “verdade”, (embora mantivesse o artifício da perspectiva linear lá do Renascimento), começa a ser percebida na produção de alguns pintores, certa insatisfação com a dimensão ilusória da pintura, uma espécie de esgotamento das artimanhas criadas e usadas pela própria pintura para esconder suas especificidades⁷.

6 Para uma prática contemporânea semelhante a essa desses antigos pintores, lembro das maquetes de instalações produzidas pelas artistas brasileiras Regina Silveira e Ana Maria Tavares.

7 Seria interessante aqui recuperar o texto “Pintura modernista”, de Clement Greenberg que, apesar do esquematismo, explicita como a pintura moderna vai se caracterizar por deixar de lado expedientes técnicos criados para disfarçar sua condição bidimensional, como a perspectiva aérea, o claro-escuro etc. GREENBERG, Clement. “Pintura Modernista”. In FERREIRA, Glória/Mello, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, 101 e segs.



Nicolas Poussin. *STUDY FOR THE REALM OF FLORA*, ca. 1627. Pen and brown ink and brush and brown wash over red chalk on pale buff paper 21.1 x 29.1 cm

É naquele período que vários artistas começarão a enfatizar a bidimensionalidade do quadro, o fato dele se constituir de matéria sobreposta a um plano bidimensional. Impressionistas e pós-impressionistas, por exemplo, das mais diversas maneiras, sublinhavam a ação do pincel sobre a tela para reivindicar a dimensão plana da pintura, algo que ela não dividia com nenhuma outra das belas artes.

Se continuarmos a usar a metáfora da quarta parede para pensar também a pintura, seria possível afirmar que aquele “muro” começaria a ruir, em um processo, digamos, de desalienação, tanto do pintor quanto do espectador.

Já no universo do teatro, seria sobretudo com as proposições do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, na primeira metade do século passado, que a quarta parede começa a ruir. Em cena, atuando, de repente o ator ou a atriz dirige-se à plateia, rompendo a convenção que limitava a experiência teatral em dois universos distintos: de um lado a representação do real, com os atores e atrizes, cenários, dispositivos cênicos etc., do outro a realidade da plateia. Romper essa experiência dual era uma estratégia, uma forma de engajar o espectador e a espectadora no cerne do que vinha sendo discutido em cena, uma estratégia também de desalienação e de engajamento estético e político do público.

Por sua vez, se no caso do retrato fotográfico é possível, aqui e ali, perceber

uma implacável relação de consciência mútua entre o retratado e quem observa sua imagem, nos outros gêneros, a fotografia se manteve confinada para além da quarta parede durante os séculos 19 e 20, sendo raros os artistas que, mesmo produzindo fotografias aparentemente convencionais, driblavam os esquemas de veracidade que dominavam (e ainda dominam) a linguagem⁸.

4

Todas essas questões lembradas acima, voltaram a povoar minha mente a partir da visita que fiz ao ateliê do artista paulistano Fernando Vilela, com a intenção de conhecer melhor sua produção para escrever sobre ela.

Observando sua produção espalhada pelas paredes e mesas de seu ateliê, excitei-me ao visualizar aquela profusão de trabalhos, uma verdadeira hibridação de linguagens.

A meu ver, as obras de Vilela podem ser pensadas como pontos de confluência entre fotografia, gravura e pintura, conjunção que raras vezes surge resolvida de maneira pacífica, pelo contrário. Seus trabalhos poderiam ser entendidos como palco para contenciosos, disputas entre as linguagens e seus artifícios, disputas entre apresentação e representação do real.

Assim, foi impossível observar seus trabalhos e não deixar que pululassem na minha cabeça as considerações de Kernodle (lidas há tanto tempo), sobre os trânsitos entre pintura, arquitetura e cenografia, a prática de Nicolas Poussin, afeito a produzir teatrinhos como base para seus desenhos e pinturas, as considerações de Greenberg sobre as especificidades de linguagem, os ensinamentos de Brecht etc. Todas essas lembranças surgiam em minha mente enquanto trocava ideias com o artista e via o que ele tinha recentemente produzido: imagens construídas, em sua maioria (mas não apenas), a partir da sobreposição de formas gráficas expressivas, às vezes sobre imagens fotográficas quase submersas nos grafismos. E sobre todos esses embates entre desenho e imagem fotográfica, há, ainda, a sobreposição de retângulos monocromáticos produzidos com tinta acrílica ou a óleo.

São complexos os processos que Fernando Vilela utiliza até chegar aos resultados por ele apropriados. Com o objetivo de possibilitar ao visitante

⁸ Restringindo a questão à cena brasileira, chamaria a atenção para o uso subversivo que o fotógrafo Luiz Braga costuma fazer de todo o aparato fotográfico que utiliza, enfatizando, em suas fotos “humanistas”, a dimensão artificial do meio. Já no campo mais amplo do uso que determinados artistas visuais vêm fazendo com a apropriação da imagem fotográfica, atento para as produções de Anna Bella Geiger, Regina Silveira e Rosângela Rennó, entre outras e outros. Essas artistas também desafiam a “verdade” fotográfica, salientando, das mais diferentes maneiras, o caráter artificial do meio.



Fernando Vilela
soldado, 2025 / grafite e óleo
sobre papel de algodão /
30x 40 cm



Fernando Vilela
drone, 2025 / grafite, óleo e
acrílico sobre papel de algodão /
152 x 200 cm

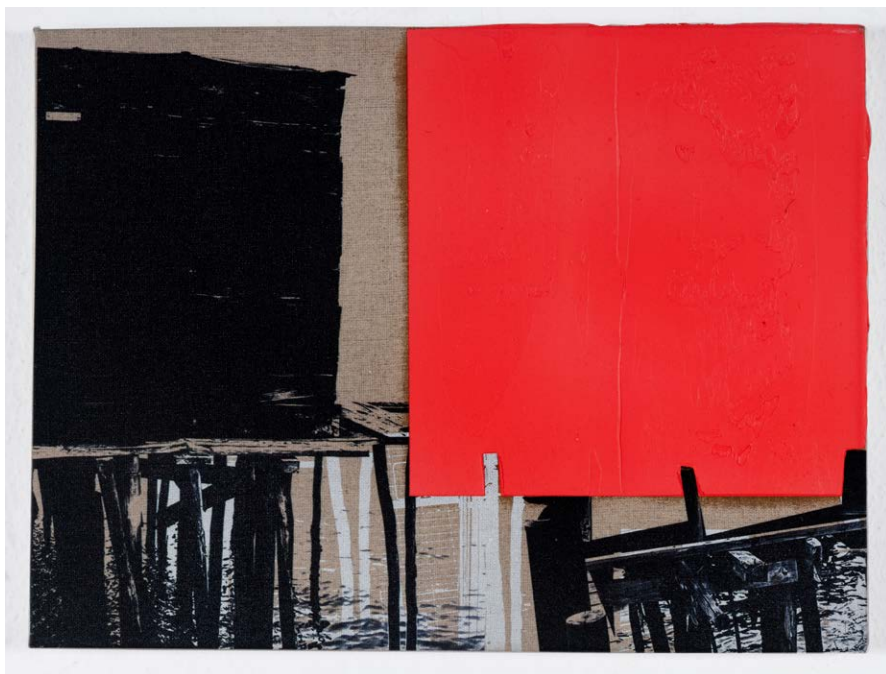
da mostra uma aproximação de pelo menos parte desses processos, seguem mais algumas considerações.

5

O que tem interessado a Fernando nos últimos tempos são imagens da guerra na Ucrânia, os disparates genocidas que vêm ocorrendo na Faixa de Gaza, ou seja, imagens de conflito, de disputa de territórios, onde vidas, sobretudo as de civis, tendem a valer muito pouco, ou praticamente nada. Ou seja, para Fernando, as imagens que o interessam são aquelas que registram locais conflagrados, palcos para embates entre forças antagônicas ou, ainda, cenas de absoluta destruição.

Porém, em paralelo, ao artista também interessam imagens de locais abandonados ou praticamente abandonados, presentes em cidades, as mais diversas, espécies de territórios remanescentes de outros tipos de conflitos.

Esses últimos trabalhos de Fernando foram produzidos mais ou menos da seguinte maneira: ele, sobre uma tela de linho bege acinzentado, aplica uma imagem fotográfica em que, antes, ele acentuou os aspectos gráficos. A imagem, com seu grafismo negro, é, assim, sobreposta à materialidade do suporte que – harmonizando-se ao negro das linhas da imagem – passa a funcionar como cor.



Fernando Vilela
palafitas 1, 2025 / impressão e
óleo sobre tela de linho /
30 x 40 cm

Para quebrar a ilusão de espaço tridimensional estabelecida pela imagem fotográfica transformada em desenho e impressa na tela, Fernando preenche uma ou mais áreas da peça com tinta a óleo de uma cor sempre em contraste com a harmonia entre o negro e o bege.

Ao tomar uma área da imagem que representava o fundo de uma determinada cena e pintá-la de vermelho, por exemplo, Fernando rompe com o tradicional esquema representacional ali contido, destrói a quarta parede da imagem, interferindo na percepção de quem a observa. Ele a desnaturaliza, tornando-a estranha a si mesma.

6

O mesmo – e de forma ainda mais contundente – ocorre nas cenas construídas por Fernando a partir de imagens fotográficas que representam ruínas causadas por ataques aéreos e outros tipos de agressões letais contra populações civis.

Interessante assinalar que, ao criar imagens gráficas, desenhos, a partir de fotografias, Fernando repete uma prática que vários artistas, desde o século 19, realizam: a imagem fotográfica usada como índice, esboço, pretexto



Fernando Vilela
cidade 2, 2025 / grafite e óleo
sobre papel de algodão /
152 x 200 cm

para a produção de novas imagens⁹. Um procedimento já naturalizado, convenhamos, mas pautado em uma oposição, em um conflito sobre o qual esquecemos de colocar reparo, pois, afinal, está implícita uma disputa no uso de imagens supostamente apenas mecânicas para a produção de outras marcadamente carregadas de subjetividade. Nota-se nitidamente que, na retomada dessa estratégia por Fernando, está presente o objetivo de reumanizar as imagens de guerra cuja frequência quase infinita nos tornou indiferentes a elas.

Portanto, desnaturalizando a imagem fotográfica, ao transformá-la em desenho, o artista traz a questão dos conflitos que deveria afligir a todos nós para o campo da luta entre a fotografia e o desenho. Ou seja, ele traz o palco da guerra entre opressores e oprimidos para o campo da guerra entre linguagens. É exatamente como todo artista pode e deve (ou deveria) proceder: traduzir para o campo da linguagem a temática (política ou não) que ele quer explorar.

Mas, como é possível verificar, Fernando não se contenta em apenas chamar

⁹ Na cena internacional, poderiam ser lembrados aqui artistas como Ingres, Delacroix, Degas e Picasso, entre outras e outros. Na cena brasileira, Victor Meirelles, Pedro Américo e Tarsila do Amaral, entre outros e outras.

a atenção para o conflito bélico transformado em conflito plástico – o que poderia ser uma manifestação de bom-mocismo. Para evitar que sua produção se restrinja à má consciência burguesa, Fernando, sempre que julga pertinente ao seu enfoque como artista, sobrepõe ao palco da guerra simbolizado pela guerra entre fotografia e desenho, um ou mais retângulos produzidos com tinta acrílica ou a óleo. Esses retângulos frios, impassíveis e tremendamente bidimensionais, não deixam que o espectador ou a espectadora se envolva com a imagem à sua frente a ponto de se esquecer de suas responsabilidades enquanto cidadãos e cidadãs.

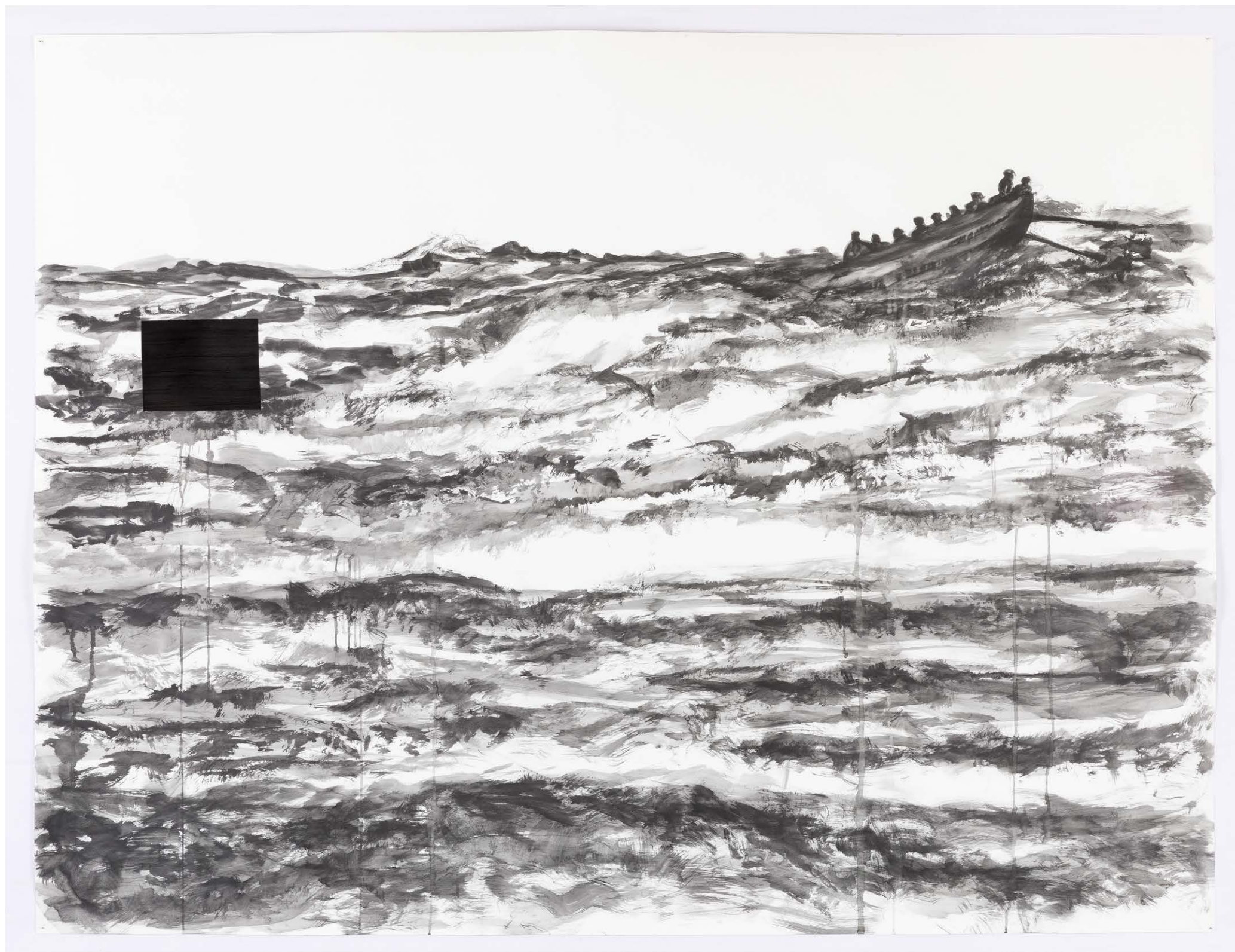
Impedidos de mergulharmos na ilusão propiciada pela imagem/palco, observando a produção de Fernando Vilela, somos jogados de volta para a realidade, passando a perceber aquilo que está à nossa frente e a nós mesmos. Somos partícipes de uma mesma realidade em que as indagações supostamente contidas nas imagens trabalhadas pelo artista não estão mais “lá”, do outro lado da superfície da imagem, mas “aqui”, onde todos devemos nos posicionar sobre o que estamos testemunhando.

Fernando Vilela
cidade 2 (detalhe), 2025 / grafite e
óleo sobre papel de algodão/
152 x 200 cm

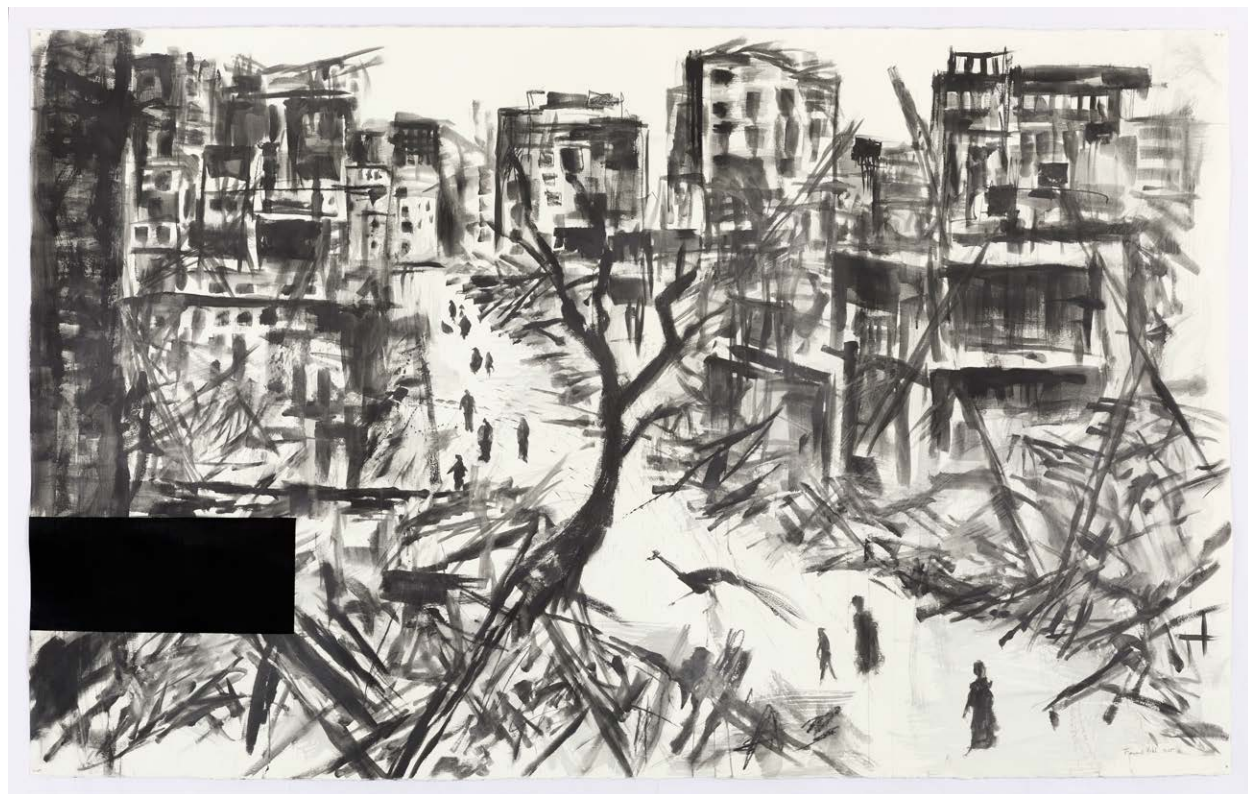




vista da exposição



Fernando Vilela
mar, 2025 / grafite e óleo sobre
papel de algodão / 152 x 200 cm



Fernando Vilela
cidade 1, 2025 / grafite e óleo sobre
 papel de algodão / 124 x 200 cm

Fernando Vilela
cidade 1 (detalhe), 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão / 124 x 200 cm





Fernando Vilela
vista 9, vista 10 e vista 4, 2025/
 impressão e óleo sobre tela de
 linho / 30 x 20 cm



Fernando Vilela
cidade 2, 2025 / grafite e óleo
sobre papel de algodão /
152 x 200 cm



vista da exposição

[na página seguinte]
Fernando Vilela
cidade 5, 2025 / grafite e óleo
sobre papel de algodão/
152 x 200 cm





Fernando Vilela
vista 3, 2025 / impressão e óleo
 sobre tela de linho / 30 x 20 cm



Fernando Vilela
vista 6, 2025 / impressão e óleo
 sobre tela de linho / 30 x 20 cm





Fernando Vilela
pássaro 3, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão/
 26 x 26 cm

Fernando Vilela
pássaro 7, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão/
 30 x 40 cm

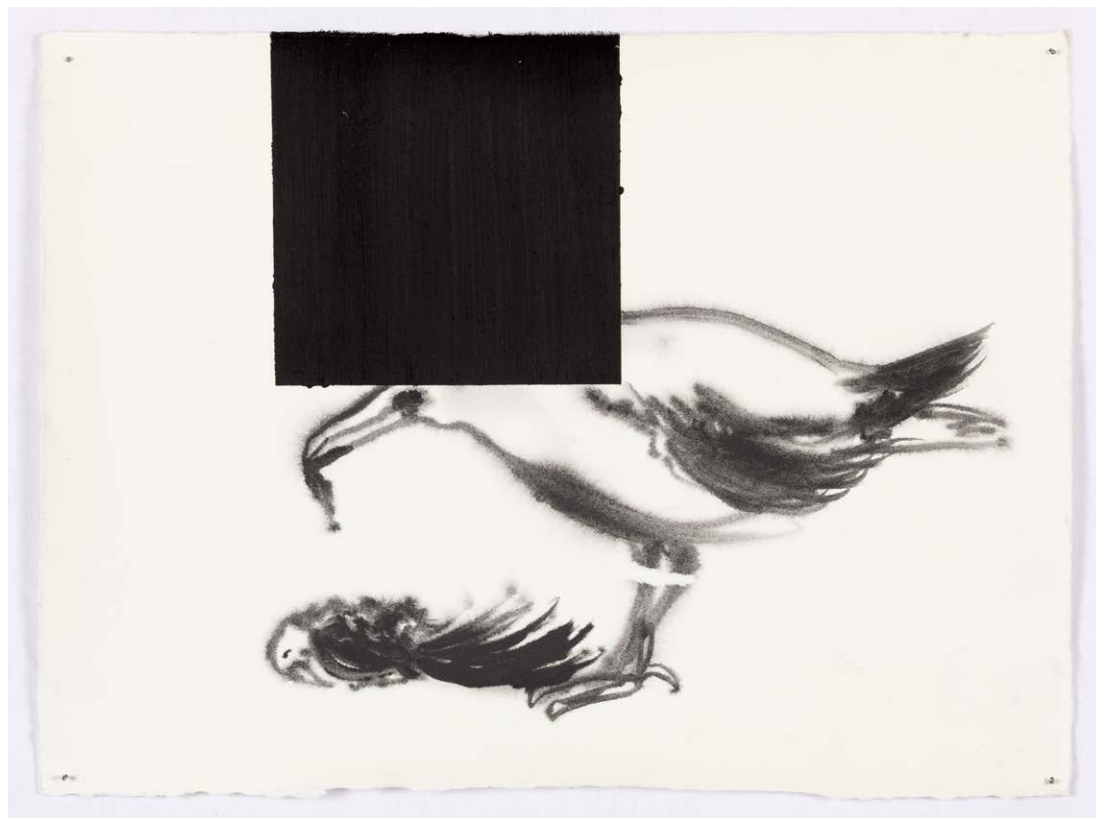




Fernando Vilela
pássaros, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão/
 30 x 40 cm

Fernando Vilela
pássaro 4, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão/
 40 x 60 cm





Fernando Vilela
pássaro 1, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão/
 30 x 40 cm

Fernando Vilela
pássaro 5, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão/
 60 x 40 cm





vista da exposição

Fernando Vilela
fresta 1, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão/
 170 x 152 cm

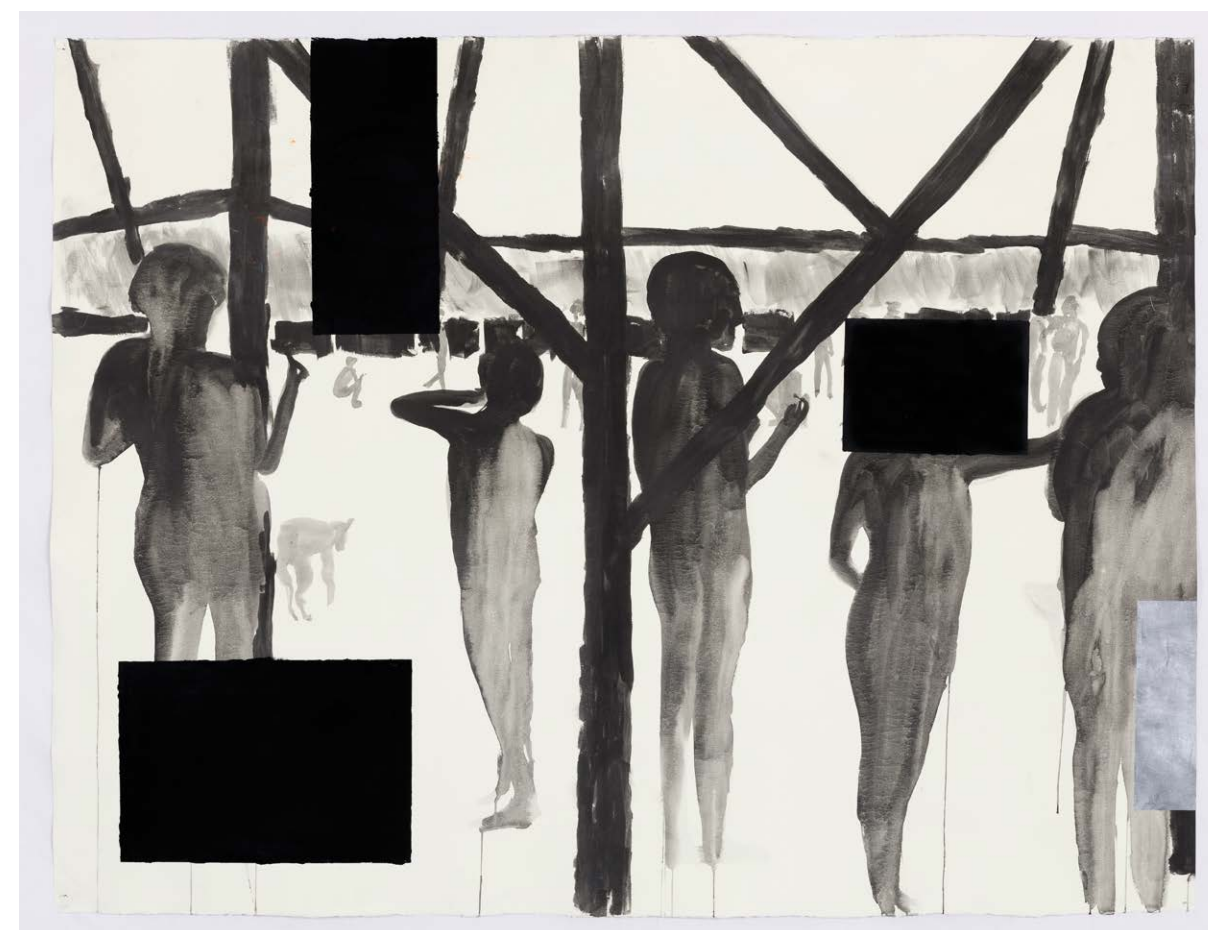




Fernando Vilela
vista 8, 2025 / impressão e óleo
 sobre tela de linho / 30 x 20 cm

Fernando Vilela
comunidade, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão/
 124 x 160 cm

[na página seguinte]
 Fernando Vilela
comunidade (detalhe), 2025 /
 grafite e óleo sobre papel de
 algodão/ 124 x 160 cm







Fernando Vilela
vista 11, 2025 / impressão e óleo
 sobre tela de linho / 30 x 20 cm

Fernando Vilela
vista 13, 2025 / impressão e óleo
 sobre tela de linho / 30 x 20 cm

Fernando Vilela
cheia 2 (detalhe), 2025 / grafite e
 óleo sobre papel de algodão/
 152 x 91 cm





Fernando Vilela
palafita 7, palafita 2, palafita 1,
palafita 4, 2025 / impressão e óleo
 sobre tela de linho / 30 x 40 cm



Fernando Vilela
vista 7, (detalhe) 2025 / impressão
 e óleo sobre tela de linho /
 30 x 20 cm

Fernando Vilela
vista 7, 2025 / impressão e óleo
 sobre tela de linho /
 30 x 20 cm





Fernando Vilela
vista 6, 2025 / impressão e óleo
 sobre tela de linho / 30 x 40 cm

Fernando Vilela
cidade 2, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão/
 152 x 200 cm





vista da exposição

[na página seguinte]
Fernando Vilela
bicicleta 1, 2025 / grafite e óleo
sobre papel de algodão /
124 x 200 cm





Fernando Vilela
fumaça 1, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão /
 53 x 32 cm

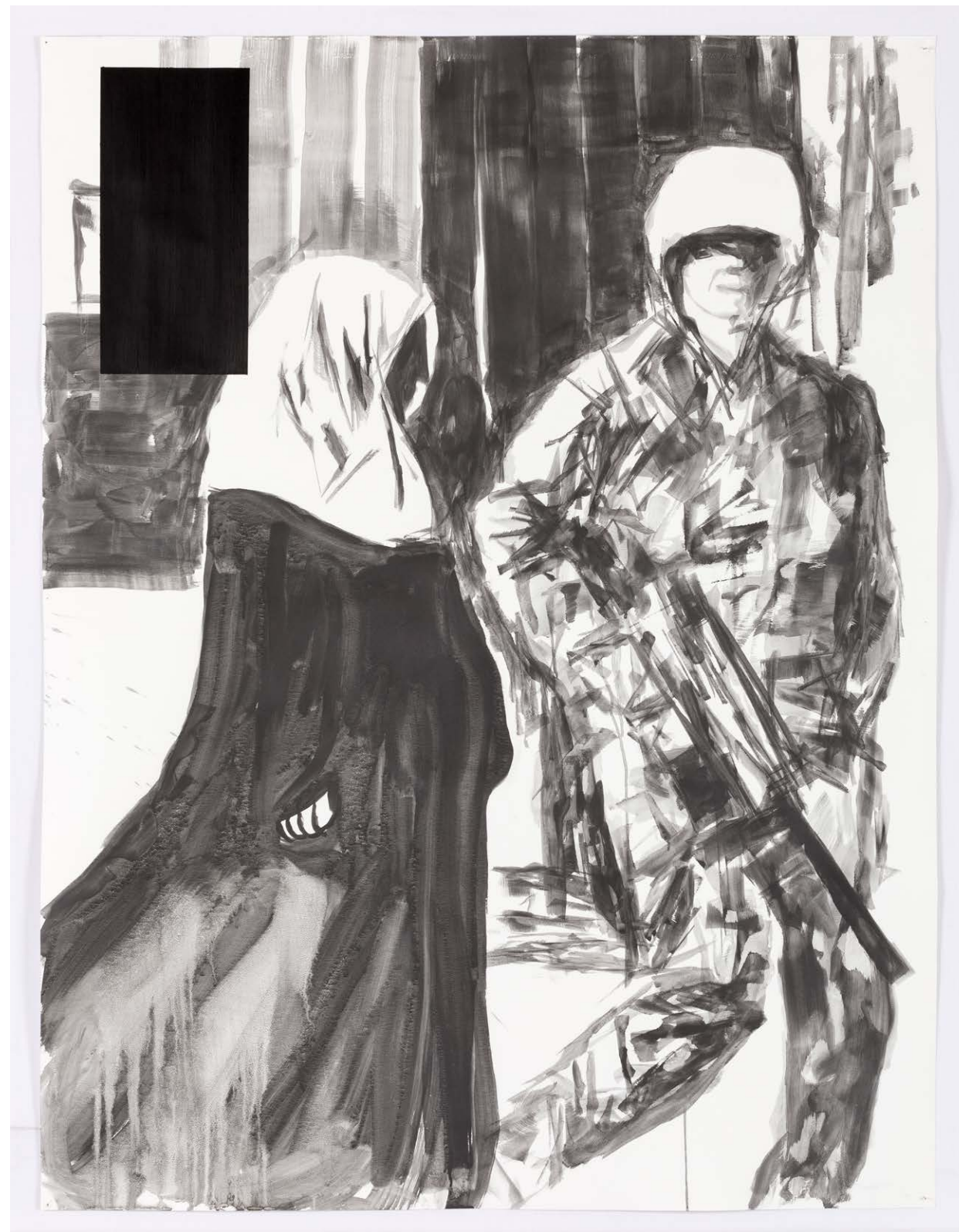


Fernando Vilela
fumaça 2, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão /
 53 x 32 cm



Fernando Vilela
soldado, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão /
 30 x 40 cm

Fernando Vilela
parada 1, 2025 / grafite e óleo
 sobre papel de algodão /
 152 x 118 cm





Fernando Vilela
vista 1, 2025 / grafite e óleo sobre
papel de algodão / 81 x 120 cm

AQUI

É aqui
Onde estamos
Onde eles estão
Onde estamos todos
Neste momento

Nos rastros do grafite
Nas manchas carregadas pela água que espalham fumaças líquidas
A realidade fugidia escorre por nossos dedos
Aqui é São Paulo, é Porto Alegre, é Amazônia
Aqui é Gaza, é Ucrânia, é Irã
Aqui é lar, é um lugar ermo, uma ilha que afunda no mar
Uma rocha se deslocando no espaço

O rosto sempre iluminado pela pequena tela de luz
Escorregamos nossas digitais sedentas por imagens
Dezenas de vídeos com misseis explodindo
Nos habituamos ao horror

Retângulos pretos sobre os desenhos nos lembram
Que eles são imagens
São fotografias, fragmentos frágeis de uma realidade sempre incompleta
Mas o retângulo não é ilusão
É bloco físico de tinta sobre o corpo do papel
O retângulo sólido na mão é o momento presente
Nele, o aqui-agora são imagens distantes
A atenção flutua

Desenho na busca de reencontrar
A carne de algo que aconteceu

Fernando Vilela



Fernando Vilela em seu ateliê em São Paulo.

Fernando Vilela é artista, escritor e educador. Possui trabalhos no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea (MAC USP-SP), na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque.
@fe.vilela | www.fernandovilela.com.br

Tadeu Chiarelli é Professor Sênior Pós-Graduação da ECA USP. Dirigi as seguintes instituições: Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea (MAC USP-SP), Pinacoteca do Estado de São Paulo. Atua como crítico e curador.
@tadeu_chiarelli

Galeria Izabel Pinheiro

Izabel Pinheiro
Gabriel Pinheiro
@galeria_izabelpinheiro

Texto

Tadeu Chiarelli

Montagem

Pedro Cruz
Andrea Paganinni

Assistente de produção

Elô Salve

Fotografias

Edson Kumasaka

Divulgação

Denise Andrade

Catálogo

Fernando Vilela

GALERIA **Izabel Pinheiro**