

DOSSIÊ

Felipe Scovino
Marcelo Cidade

“O que me motiva é perseguir o que é ser livre hoje”: uma conversa com Marcelo Cidade

Resumo

Em entrevista a Felipe Scovino, o artista Marcelo Cidade revisita diferentes trabalhos que realizou ao longo das décadas de 2000 e 2010, apontando suas motivações e comentando as dimensões críticas dessa obra, comumente voltada ao espaço público, seja como campo de ação, seja como temática. Da conversação, emergem temas como as relações entre arte e crime, passando por questões ligadas ao medo, à vigilância social, à violência institucionalizada e ao exercício da liberdade. A entrevista aborda ainda o diálogo entre a produção artística contemporânea e a tradição histórica e historiográfica da arte.

Palavras-chave

Entrevista. Marcelo Cidade. Espaço público. Violência. Liberdade.

Como citar:

SCOVINO, Felipe; CIDADE, Marcelo. "O que me motiva é perseguir o que é ser livre hoje": uma conversa com Marcelo Cidade. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-16, jul.-dez. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80120>

Conversa entre o artista Marcelo Cidade e o crítico Felipe Scovino realizada em 24 de junho de 2015. Parte dessa entrevista foi publicada em setembro de 2015 na revista Jacaranda, edição 1. Pela primeira vez, será publicada a versão completa da entrevista.

A entrevista apresenta aspectos que são muito próprios da obra de Marcelo Cidade. Suas ações invariavelmente têm o espaço público como local de ação e tema, e é a partir dele que assuntos como violência, ilegalidade, sistemas de controle e vigilância, identidade, censura e ações ou sistemas marginais à Arte, foram colocados e debatidos. A obra de Cidade é transparente, não quer falsear ou maquiar a realidade pois revela e estuda fenômenos do contemporâneo com um olhar crítico, sem cair no terreno do desperdício ou dispêndio improdutivo. Sua obra pulsa uma vontade de entender e mudar um mundo repleto de idiossincrasias, violência e absurdos.

Figura 1. Marcelo Cidade. *Eu-Horizonte 2* (2000) Ampliação fotográfica. 70 x 100 cm.



FELIPE SCOVINO:

Uma situação que percorre o seu trabalho é trazer para o campo da arte discussões sobre temas que geralmente os artistas têm receio em entrar. Estou argumentando basicamente sobre duas situações: ideologias políticas e crime. No

caso do primeiro, *Esquerda e Direita* (2007) nos mostra que não há divisão entre esses dois sistemas ideológicos e, no caso do crime, são várias as obras que abordam esse tema, mas destaco *Eu-Horizonte 4* (2000). Gostaria que você comentasse esses pontos.

MARCELO CIDADE:

Pensando a relação com algum tipo de ideologia política, fico um pouco surpreso pelo uso da palavra ideologia. Não gosto dessa palavra, pois acho que ideologia talvez seja a significação de um estado político que poderíamos determinar antes da queda do Muro de Berlim, onde as situações eram determinadas entre uma ideia de esquerda e uma direita, ou capitalismo versus comunismo. Hoje em dia acho complicado indicar o que é ideologia política exatamente por estarmos em uma época na qual esquerda e direita se misturam em vários pontos. Trata-se de uma indeterminação, portanto, pois a economia de capital avança sobre as diferenças ideológicas e expõe as suas fraquezas, idiosincrasias, não permitindo mais uma definição clara sobre ideologias e posicionamentos políticos. Sobre *Esquerda e Direita*, uso um carrinho de supermercado siamês, onde os dois lados são praticamente iguais, mas que correspondem ainda ao símbolo de consumo. O espectador pode abrir e fechar optando pela diminuição ou pela total abertura desse mercado, onde a esquerda e a direita cabem dentro. O posicionamento político das obras veio através de uma relação na qual eu acreditava ser a-político. Nos anos 1990 e começo dos anos 2000 sempre tive uma vida muita relacionada a uma posição anárquica de vida – andando de skate, ouvindo rap, etc – negando motivações panfletárias políticas, como fizeram os “caras-pintadas” na minha geração, que eram adolescentes de Brasília, fazendo uma espécie de protesto hippie. Eu criei, então, uma aversão por ter um posicionamento partidário. Mas, ao longo do tempo, comecei a perceber que esse a-partidarismo, ou essa a-política, também poderia ser um posicionamento político, no contexto em que aparece o *Eu-Horizonte*, quando pela primeira vez consegui juntar o experimentalismo da performance e usar a ilegalidade, pois estar nu na cidade é um crime à moral

e aos bons costumes, para quebrar uma padronização, que seria a verticalidade da cidade, criando esse horizonte com meu próprio corpo. Horizonte como uma metáfora para esperança, aquele horizonte que nunca alcançamos com o



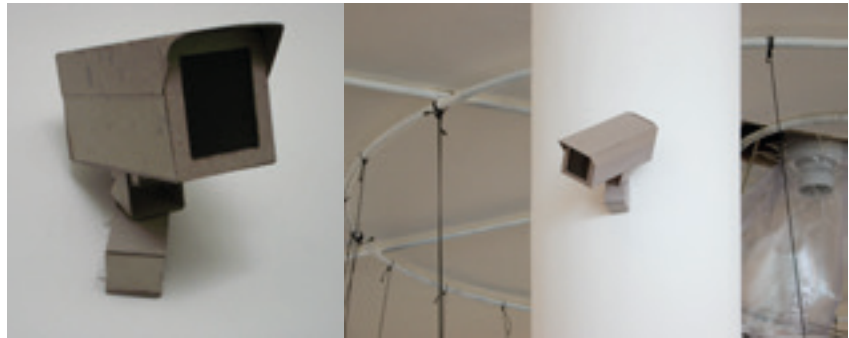
Figura 2. Marcelo Cidade. *Esquerda e Direita* (2007) Escultura com 4 carrinhos de supermercado modificados. Variáveis. Foto: Edouard Fraipont.

próprio corpo. Voltando à pergunta, a relação entre arte e crime foi sempre um motivo importante para mim pois me interessa usar o plano urbano ou o plano público de uma maneira anárquica.

FS:

Como um desdobramento da pergunta anterior, uma outra imagem que aparece em sua obra, falando mais especificamente da sua participação na 27ª Bienal de São Paulo, é a do museu, ou metaforicamente a sociedade, sob uma condição de estado de sítio. Quando você instala alegoricamente câmeras de vigilância (*Direitos de imagem*, 2006), pois são feitas de papel, e constrói uma linha de tijolos com vidro quebrado sobre ela (*Intramuros*, 2006), acaba por deslocar uma espécie de estado de espírito do mundo para dentro da instituição: estão lá os signos de violência, medo, crime, cerceamento do direito de ir e vir. O espaço público, do museu, reflete o privado de uma forma trágica mas acima de tudo real. A tão falada relação entre arte e vida no seu trabalho se dá de maneira mais visceral e cruel. O espaço é preenchido por uma suspeita em relação ao outro e por distanciamento. Gostaria que você comentasse como construiu a imagem de estado de sítio dentro da Bienal de São Paulo.

Figura 3 e 4. Marcelo Cidade. *Direito de Imagem* (2004) Escultura em papelão, cola e velcro. 27 x 27 x 23 cm. Foto Ding Musa. Vista da Obra na 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto. Pavilhão da Bienal, São Paulo, 2006. Foto: Ding Musa.



MC:

Essa desconfiança com o meio é algo que eu sempre trouxe, que sempre trago comigo, quase como uma falta de confiança não ao meio de arte, mas ao meio social brasileiro, onde tudo que é público é degradado. E, como venho de uma classe média influenciada pela cultura norte-americana, com um *way of life* totalmente baseado numa esperança capitalista, a desconfiança foi sempre maior. Fui criado dentro de condomínios e estudava em colégios particulares, usando um sistema de saúde privado assim como outros serviços privados, sempre tendo essa desconfiança e negatividade em relação ao que era público, ao espaço público, à educação pública, à saúde pública. Hoje em dia tenho um pouco mais de consciência do que é recuperar esses espaços e tentar perceber o

que eles são na/para sociedade brasileira. É uma posição, talvez, muito paulista, porque no Rio de Janeiro, por exemplo, a ideia de espaço público é um pouco mais abrangente do que em São Paulo. Acho que após a ditadura militar esses espaços foram encolhendo, dando lugar a uma privatização, em função de uma ideia de medo. Uma ideia midiática, que cultivou uma paranoia, um medo de usar o espaço público, as escolas públicas, etc. – como se nas escolas só houvessem “maloqueiros”, nos hospitais uma fila do INSS, e no espaço das ruas só tivesse ladrão. Então, voltando à primeira pergunta, sobre ideologia, e da relação com a noção de crime, foi um posicionamento meu, através do skate, ir para o espaço público e usá-lo para perceber que esse medo era muito pessoal e que não podemos generalizar. Voltando ao contexto da Bienal, quando eu fui convidado, o conceito da curadora Lisette Lagnado [“Como viver juntos?”] de propor um espaço de convivência em que a interação entre cada artista pudesse gerar um diálogo com o conceito do Hélio Oiticica. Mas, ao mesmo tempo, existe uma certa inocência, um certo romantismo, de imaginar esse campo num meio artístico como a Bienal, no qual é impossível não perceber que esse espaço ainda é de competição, de mercado, onde os artistas estão ali para mostrar seu melhor em função de uma aceitação, de uma aparição midiática. *Direitos de imagem* são esculturas de papelão representando câmeras de segurança e possuem um caráter efêmero pois as câmeras caíam e quebravam durante a exposição, além das pessoas as roubarem. A ideia era mostrar uma certa fragilidade dessa sociedade de controle, que tinha como intenção, também, forçar a percepção do espectador de olhar para a câmera, procurar aquele objeto que estava sendo determinado como arte, inverter a ideia de vigilância, na qual o público vigia a câmera e não só a câmera vigia o público. Uma das obras que mencionou, *Intramuros*, também parte desse deslocamento social do caráter público. Aborda sistemas de controle populares, criados por falta de condições econômicas melhores que são, por exemplo, a divisão de muros feitas para que o ladrão não possa passar, usando restos do consumo, que são as garrafas quebradas, gerando uma situação muito mais democrática dessa proteção, devido a uma falha do Estado. E, a obra que foi pensada mais especificamente para a Bienal, chamada *Fogo amigo*, foi a que gerou mais problemas, pois forçou a discussão da convivência. Consistia em relacionar os ataques do PCC numa semana em que São Paulo parou devido aos ataques controlados e esquematizados pelo Marcola, que mesmo preso na cadeia pública comandava esses ataques. Ao mesmo tempo tínhamos o Edemar Cid Ferreira, que também estava preso, e que presidia a Fundação Bienal. Mas essa associação de relacionar a instituição criminal com uma instituição artística, ou a Bienal, tem a ver com o conceito de heterotopia do Foucault. Pretendi associar dois espaços que apesar de suas



Figura 5. Marcelo Cidade. *Fogo Amigo* (2006). Bloqueador de celular. Variáveis. Vista da Obra na 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto. Pavilhão da Bienal, São Paulo, 2006. Foto: Ding Musa.

especificidades próprias são ritmados por formas de controle. O fato é que o espaço da arte tem um compromisso libertário, ao contrário da prisão. Mas naquele momento o Edemar frequentava ambos os espaços. E esta posição ou alteridade foi transferida para a ação dos bloqueadores pois eu limitava a ação de comunicação das pessoas que frequentavam a Bienal, assim como é o desejo do Estado bloquear qualquer vínculo do preso com o espaço de fora da prisão. Enfim, a obra se deu em implementar o bloqueador de celular que era usado nas prisões. Eu, muito curioso, pesquisei e achei o aparelho. Fiz um teste e ele funcionava em um raio de 15 metros. Meu projeto para a Bienal era instalar seis desses bloqueadores, criando uma espécie de *cold zone*, uma área gelada onde o sinal de celular não funcionaria. Porém, minha intenção não era romper a comunicação, era criar uma nova comunicação humana, na qual as pessoas se achassem através de movimentos corporais, e tivessem um tempo para perceber as obras no dito museu, rompendo com a facilidade não pessoal do celular. O projeto foi censurado. Recebi uma carta da instituição dizendo que eu estaria rompendo com o direito de comunicação das pessoas. Na negociação com a curadoria, reduzi o tamanho da obra a um bloqueador, limitando o raio para 15 metros. Com o passar do tempo, percebi que, na verdade, o que acontecia era que uma companhia de telefonia estava patrocinando a Bienal. Então havia um "jogo sujo", e não queria que meu projeto original fosse totalmente destruído, e formulei [por conta disso] um sistema no qual punha um bloqueador de celular dentro de mochilas, fazendo gambiarras com baterias de moto. No dia da abertura cinco amigos foram com mochilas, entraram no espaço e a ação bloqueou todo sistema de telefonia. Era perceptível as pessoas querendo se encontrar, naquela situação típica de uma Bienal de São Paulo, e ninguém sabia o que estava acontecendo, porque o sinal de celular estava cortado. Ninguém sabia, até que a Camila Molina, do jornal Estado de S. Paulo, fez uma matéria a respeito e isso tornou-se público. Mas, mesmo assim, durante a Bienal ocorreram casos de pessoas estarem próximas ao bloqueador de celular e perceberem que ele não estava funcionando. Depois descobri que o bombeiro da Bienal desligava o aparelho todos os dias, porque ele interferia na comunicação dos rádios da equipe. Acabou sendo uma obra e uma discussão sobre o boicote. Talvez a ideia de "Como viver junto" seja um grande problema, porque é pensar de uma maneira utópica a relação de juntar pessoas desconhecidas. E a Bienal propôs uma discussão que foi interrompida. Esta obra só poderia acontecer ali mesmo, dentro dessa situação, inclusive porque a

tecnologia da telefonia móvel já mudou e os meios de operação do próprio PCC e das instituições também mudaram, então foi uma intervenção quase situacionista naquela Bienal.

FS:

Aproveitando esse gancho, pergunto sobre o papel da Bienal e a censura. Na Bienal seguinte a essa que comentamos, a chamada Bienal do Vazio (a 28ª edição, em 2008), um grupo adentrou o espaço da Bienal, fez uma pichação na parede e Caroline Pivetta da Mota acabou sendo presa, tornando-se bode expiatório da história. Na edição seguinte da Bienal os pichadores foram convidados a participar da mostra. O que pensa a respeito?

MC:

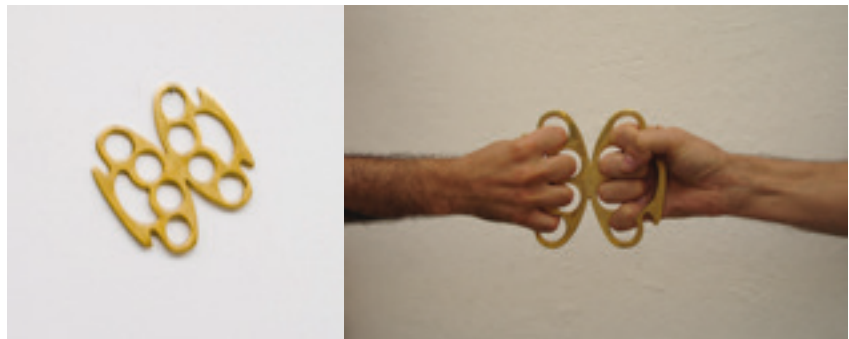
A meu ver, uma ação ilegal é uma ação ilegal, independente da forma estética que ela tenha, se ela é um desenho bem feito ou apenas uma tipografia. No Brasil, temos essa ideia de absorver o que é de fora sem entender, criando nomenclaturas que não existem. A nomenclatura "grafiteiro" é a pior coisa que existe, porque a denominação vem de "graffiti writer", que em português significa "escritor de grafite", então o *tag* vem da escrita, de uma escrita na qual você coloca seu nome e o apelo estético vem a partir de uma letra, e não de quadrinho, ou de pintura ou de *stencil*. Acho que tem um erro de linguagem na determinação do que é aceitável e do que não é. Para a sociedade, é fácil diferenciar o mal do bem, então, o pichador é aquela pessoa má, que não tem nada para fazer e durante a noite sai e picha os prédios, e o grafiteiro é o bonzinho que desenha nuvens bonitinhas durante o dia com o dinheiro da prefeitura. É a maior contradição que existe, porque para mim é tudo a mesma coisa se for ilegal. No caso específico dessa Bienal, esse não entendimento é o que parte para se dar visibilidade para pessoas marginalizadas. Se fosse dada a oportunidade para uma tribo de índio viver dentro do espaço da bienal, eles andarão pelados, cagarão no canto, farão tudo o que eles fazem normalmente, e nós, ocidentais brancos, vamos julgá-los como errados. O que aconteceu foi exatamente isso: deram oportunidade de se ocupar o vazio, essas pessoas o ocuparam legitimamente, e a curadoria, por não entender isso, subjugou como crime, como inaceitável, como absurdo. Depois, no outro ano, como uma espécie de desculpas, os convidaram como um coletivo, e esse foi o maior erro porque, primeiro, não existe coletivo, e eu acredito que pichador possui uma natureza individualista, pois só está interessado na fama e no sucesso de seu próprio nome, que só ele e um grupo pequeno de pessoas entendem. Acho que existe um não entendimento do que são essas pessoas, junto com um heroísmo, de se imaginar que são heróis políticos, pessoas engajadas que usam a pichação como bandeira para

serem anti-heróis. Na verdade, eles usam do vandalismo para subir o próprio nome, para ver quem é o melhor, numa escala bem primata de imposição frente à sociedade. Eu acredito nesse tipo de ação em um plano urbano, quando isso vai para um espaço interno vira uma decoração de interiores. Então, me interessa essa dúbia conotação do que é aceitável e do que não é aceitável. Existe uma idealização romântica do artista, e, não necessariamente porque a pessoa faz pichação ela é um artista.

FS:

Gostaria que você comentasse duas obras em particular que fazem menções mais ou menos explícitas com a história da arte brasileira. São elas: *Amor e ódio à Lygia Clark* (2006) e *Transeconomia real* (2007). Esta última é uma obra que faz uma alusão aos registros fotográficos de duas obras do Cildo Meireles: *Condensados 2 – Mutações geográficas: fronteiras Rio/São Paulo* (1970) e *Cruzeiro do Sul* (1969-70). No caso de *Amor e ódio à Lygia Clark*, você substitui o diálogo de mãos da artista por um símbolo da violência, do confronto, de instituição de um poder. Não há diálogo, a não ser o meu, isto é, de quem detém a autoridade. É uma estrutura de combate. E no caso do Cildo, parece-me que vocês possuem pontos de interesse comuns, como é o caso de se discutir os contornos da geopolítica mundial: suas crises, autoritarismos e poderes questionáveis.

Figura 6 e 7. Marcelo Cidade. *Amor e Ódio a Lygia Clark* (2006) Escultura em bronze. 14,5 x 13 x 0,5 cm. Foto: Ding Musa.



MC:

Acho legal a relação que você fez com o *Diálogo de mãos* (1966) da Lygia, pois acho que inconscientemente coloquei uma relação, mesmo não sendo direta. *O Amor e ódio à Lygia Clark* surgiu a partir da minha percepção em relação aos problemas da atuação dos *Bichos* (1960-64). A primeira vez que vi essas obras foi no MAM de São Paulo e havia redomas de vidro em cada um deles. Ninguém podia interagir com o objeto, que era a proposição dela quando a obra foi feita. Então, existia o meu amor pela obra dela e o ódio ao não entendimento dessa ideia. O soco inglês me veio porque quis usar um instrumento geralmente usado por grupos de ódio, é uma arma de caráter urbano e juvenil, existe uma fechitização sobre ele, por

ser um objeto que não é vendido em loja, então, existem coleções e pessoas como o Alexander McQueen, na moda, que usa o soco inglês para criar um ornamento fashion, etc. Mas minha proposta foi explodir com esse fetiche e criar a anulação da violência ao juntar dois socos ingleses, fazendo uma peça que é instrumento de aproximação entre duas pessoas, tentando forçar uma união através de um objeto de ódio. Anulando o ódio para criar um certo amor. Mas acho interessante você ter falado do *Transeconomia real* em relação ao Cildo, porque indiretamente é uma referência. Mas isso não acontece só nessas obras, porque tem várias em que começo a partir disso, quando amadureço um pouco a questão do uso das referências, sabendo deixar claro a quem estou me referindo. Então, tem essas duas obras que você falou, mas também tem a Lina Bo Bardi com o *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011), que é o cavalete do Masp com tiros, aludindo à violência institucional ao desprezo do próprio cavalete. Tem algumas obras em que abordo o construtivismo paulista, como o *Coca com cola* (2010), no qual uso a poesia *Coca-cola Coca-cola*, fazendo alusão à cocaína e à cola de sapateiro, usando um cobertor de mendigo. Acho que a razão da criminalidade, da violência, todas essas situações cotidianas de facadas nas ruas do Rio de Janeiro ou de policiais matando na favela, ou mesmo a redução da maioria penal para os 16 anos, é dar razão a toda essa estupidez e esquecer que a raiz do problema está na exterminação da educação e da memória. O que faço é reafirmar a importância dessas obras como conceitos de transformação social. Cada vez mais eu acho interessante esse deslocamento, e usar esses fatos históricos para questionar um pouco o que é nossa modernidade, a nossa história, indo cada vez mais a fundo.

FS:

O tom ácido que percorre, por exemplo, as duas obras citadas na pergunta anterior já tinham a sua gênese em *Fuzilamento* (2002) quando em pé, nu, você lia diante de uma plateia que atirava cimento uma lista de revoluções sociais que haviam acontecido. A acidez ainda fica mais evidente e precisa devido ao fato de que a sua leitura remeteu ao procedimento e tom usado pelos poetas concretos. Em uma só obra, várias referências (políticas, sociais, ideológicas e artísticas) fundiram-se e foram ironizadas. O tom sério de um discurso, de um



Figura 8, 9 e 10. Marcelo Cidade. *Transeconomia Real* (2007). Objeto em papel moeda. Foto: Ding Musa.

poeta ou estadista que declama ou dirige-se ao seu povo é perdido, vaiado, destruído. Não há hierarquia ou verticalidade. O poder é destituído.

MC:

Acho que as pessoas jogam o cimento e não percebem a agressividade, ou a violência por trás disso. Interessante, eu nunca tinha pensando nessa obra dessa maneira. Ando tentando fazer um mapeamento de como cada trabalho cria referências em relação ao outro para criar um marco de pontos de interesse do que permanece e do que se perdeu em uma pesquisa de 15 anos. Acho que essa posição de apropriar e deslocar temporalmente, sejam conceitos de história da arte, sejam questões de espaço público ou privado, é algo que se mantém e que me interessa muito ainda. Como resistir e intervir em certas situações que me são apresentadas sejam tanto quanto história ou quanto espaço? Gosto do que disse, pois sobre o *Fuzilamento* eu ainda não tinha clara essa relação de apropriação e referência.

FS:

A arte brasileira possui razoavelmente uma trajetória que discute a violência como ponto de partida e meio de debate. Lembro-me de obras de Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Zilio e Carmela Gross realizadas durante a ditadura. As ações do 3Nós3 no início dos anos 1980 e mais recentemente, seus colegas de geração, como Alexandre Vogler, Guga Ferraz, Lourival Cuquinha, Ronald Duarte e uma série de coletivos, muitos baseados em São Paulo como o Frente 3 de Fevereiro e o Bijari, para citar alguns, que discutiram ou discutem a relação tênue que pode haver entre arte e crime. Gostaria de saber quais são os acontecimentos, que não necessariamente estão ligados à arte, que criam uma motivação para o seu trabalho?

MC:

Sempre quando me fazem esse tipo de pergunta minha memória vai a zero (risos). Mas o que posso dizer é que mudou muito a

maneira de discutir o assunto da violência, a forma como a violência se transfigurou em 40 anos, desde os anos 1970 até hoje. Falando de um período ditatorial, onde a liberdade de expressão era nula, as pessoas tinham que usar ferramentas para tratar a violência de maneira indireta, fazendo críticas de forma alegórica, usando outros meios como os poéticos. Muitos músicos usaram metáforas para falarem criticamente. Isso sempre me incomodou muito: como a metáfora da metáfora acaba virando um texto surrealista, e se a pessoa não tem uma base histórica ela não entende. Passei muito tempo sem gostar desse tipo de música, por não



Figura 11. Marcelo Cidade. *Tempo Suspenso de um Estado Provisório* (2011) Vidro com 20 mm de espessura composto por lâminas de cristal transparente intercaladas com PVB (polivinilbutiral) e EVA (etilvinilacetato), aplicação de spray de contenção de estilhaços, marcas de projéteis de 38 mm e base de concreto com madeira. 198 x 138 x 38 cm. Foto: Rafael Asséf.

entender essa preciosidade da metáfora. Hoje em dia entendo que não percebia as ligações e os pontos, e atualmente acho incrível. Mas penso que tem um problema, se eu não entendi, muita gente também não entendeu. Então, o que tento fazer com meu trabalho e o que percebo nos artistas da minha geração, é que essa crítica é cada vez mais direta, é cada vez mais uma atitude punk-rock de ir direto ao assunto ao invés de criar metáforas sobre uma possível mudança. Talvez por sermos de uma geração que sofreu com o Collor, com mudanças econômicas radicais, que viu a família sendo prejudicada por muitos motivos, e, assim, querer mudanças de forma imediata, indo para a rua, fazendo pichação, usando a criatividade para fazer mudanças. Fora isso, a violência também ficou mais violenta em outras instâncias. Acho que as necessidades são mais urgentes, por isso que a minha geração, com todos esses grupos, foi para a rua fazendo as intervenções e ações de maneira radical, como o 3Nós3, que talvez seja a herança mais próxima dessa radicalidade. Acabei me perdendo...

FS:

Perguntei o que o motiva. Podem ser referências das artes visuais, textos, filmes, músicas...

MC:

O que me motiva é perseguir o que é ser livre hoje. O que motiva uma pessoa a escalar um prédio, arriscando sua vida para escrever um nome ali. Ou como o trabalho do Artur Barrio em *4 dias 4 noites* (1970) em que fica na rua durante esse período, sem ganhar nada por acreditar em algo. Assim podemos recorrer a muitos artistas e pessoas que não necessariamente são artistas, mas que acreditam no que fazem. Gosto muito do conceito do Joseph Beuys de que todos são artistas, destruindo essa cadeia hierárquica, piramidal, na qual o artista seria a pessoa mais importante. Ele coloca tudo em uma mesma horizontalidade, em que todos são artistas e então ninguém é artista. A ideia de ética e liberdade no que está sendo produzido, independente se é arte ou não, é o que me deixa mais fascinado atualmente, as pessoas que se realizam pelo seu próprio trabalho, independente se é artista ou não. E cada vez descobrimos um artista novo, e cada vez aparece um artista novo, mesmo ele sendo mais velho de idade. E quando encontro com pessoas que acreditam no que fazem, acho a coisa mais linda que existe, independente do mercado de arte, do meio de arte, da própria arte.

FS:

Em parte por conta de uma historiografia da arte que precisa rever os seus próprios conceitos, as gerações seguintes ao concretismo e neoconcretismo em muitas oportunidades são consideradas herdeiras, em maior ou menor grau, de

uma tradição construtiva e de uma estética da fragilidade. Como você se situa nesse contexto? Em *Transestatal* (2006), o entulho é a matéria e além disso, há uma estratégia de incorporação de "elementos que não deveriam estar lá, sendo nomeados como arte". Como você opera essa transição da falha para a invenção? Do erro para o "erudito"?

MC:

Acho que tem alguns problemas aí. O que vejo como problema é o estigma do que seria a arte brasileira. Isso acaba se colocando como um peso nas costas do artista, por tentar entender e repetir uma certa fórmula que já foi aceita, digo, de uma maneira que não se critica ou não se questiona essa herança. Falando de fragilidade, por exemplo, o que seria usar um conceito de trinta anos atrás hoje em dia, sem contextualizar em um parâmetro social? A grande importância do ordinário é pensar que a sociedade capitalista ainda gera um consumo, e que o não aceitável seria esse lixo, esse resíduo social. E o artista tenta questionar o que é aceitável ou não, talvez se apropriar de formas que já foram desgastadas seja uma posição política, mas ativar esse lixo através de uma reconstrução seria provocar o que é aceito e o que não é aceito como arte hoje em dia. O meu interesse pelo não aceitável talvez venha por viver uma vida que não foi aceita, você ser livre e ter uma relação trabalhista que não é padronizada socialmente, pois todo brasileiro acorda às 6 horas da manhã, vai para o trabalho, é casado, tem dois filhos e é cristão. Quando você fala que é artista, ateu e solteiro, as pessoas já desconfiam e falam: "É um vagabundo, um maloqueiro, não trabalha." Isso ainda acontece! Então, quando perguntam o que você faz e você responde: "Coleciono pedrinhas e escavo o lixo para fazer uma ponte." Isso é totalmente inaceitável, é o absurdo social de você viver vendendo essas coisas. Ainda hoje as pessoas ficam indignadas: "Você vendeu aquele lixo para o MAM-SP?" Ainda vivemos em uma sociedade conservadora, talvez ela seja muito maquiada, muito hype e moderninha, mas quando você chega com algum tipo de obra que usa cobertor de mendigo, as pessoas não entendem e ficam com um pé atrás, mas mesmo assim compram, mesmo sem saber direito o que é. Para mim é muito importante lidar com materiais que partiram de uma vida social de exclusão, de fazer o rico consumir o pobre, tentar inverter essa escala econômica. Afinal, como dizia o Beuys: "*kunst* é igual a capital", e nunca poderemos inverter isso. Então, como subverter um sistema capitalista? Talvez dando valor para aquilo que não tem valor. Nesse sentido me interessa usar o ordinário, tentando subverter a ideia de capitalismo.

FS:

O seu trabalho gira em torno de uma atmosfera distópica, isto é, envolvido em um

contexto urbano, capitalista e excludente, o signo que mais se torna evidente é o da violência. Entretanto, a obra não se coloca como vítima desse contexto. Pelo contrário, há um sentido tanto de criar embate e fricção com esse meio/contexto quanto possibilitar a construção de uma imagem de uma suspensão do sonho e da utopia de “um mundo melhor” que é vendido pelo meio publicitário. Na nona de suas teses “Sobre o conceito de história”, Benjamin refere-se a pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee, em que “está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.” Seu trabalho, me parece, possui diálogos com essa passagem. Como lidar com o impacto devastador do “progresso”?

MC:

A minha preocupação é que aquilo que cerca a obra, o contexto, as situações do cotidiano, as suas divergências ou o que quisermos nomear como circunstâncias do mundo traga uma carga de realismo aos trabalhos, de realismo vigente, de um problema real. Não tenho a necessidade de resolver nada, mas apenas de mostrar o problema de uma outra maneira. É uma questão que tenho me questionado através de meus trabalhos. Hoje em dia há cada vez menos esse desejo de - talvez como houve nos anos 2000 com os coletivos - assegurar uma prática artística mais ativista, de desejar o estabelecimento de mudanças radicais e especular uma revolta, mesmo que seja estática, através da obra de arte. Hoje em dia achei meu espaço que é o de encarar os fatos políticos como eles são, e não achar que um aspecto romântico da arte pode mudar alguma coisa de forma instantânea e ágil.



FS:

Em que contexto *Eles não sabem o que fazem, mas, ainda assim, o fazem* (2012) e *Anulação por adição* (2012) foram criados?

Figura 12. Marcelo Cidade. *Intramuros* (2005). Tijolos e cacos de vidro. Variáveis. Foto Ding Musa. Vista da Obra na 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto. Pavilhão da Bienal, São Paulo. 2006.

MC:

Anulação por adição talvez seja uma reapropriação de uma obra minha, o *Intramuros*, no qual trago para dentro do cubo branco o caco de vidro e determino um território com ele, que seria a área da pintura. É a ideia romântica do renascimento de se idealizar a pintura como a própria extensão da janela, e que essa janela precisa ser protegida com uma moldura. Então, tento desconstruir essa ideia de proteção do espaço, da janela, para uma agressividade, para o espectador que está vendo essa janela. Tem uma demarcação de território que seria o enquadramento, que é um retângulo, e o caco de vidro remete essa violência da proteção numa agressividade ao espectador. Tem uma inversão de pontos, entre o plano urbano ou público e o plano privado. *Eles não sabem o que fazem, mas, ainda assim, o fazem* remete ao desenho da janela do Niemeyer quebrado. Este fato partiu de uma notícia que li no jornal, quando dois caças deram um voo rasante sobre Brasília e destruíram todos os vidros de um dos prédios do congresso, que



Figura 13 e 14. Marcelo Cidade. *Adição por Subtração* (2012) Cacos de vidro. Foto: Rafael Cañas.

tinham exatamente o desenho padrão do Niemeyer, que por sua vez é exatamente o mesmo da Bienal de São Paulo. E este acaso ou erro gerou essa situação em que os vidros quebraram e trincaram, demonstrando a fragilidade do sistema moderno e utópico. Minha intenção foi exatamente reproduzir ou transmitir uma forma atemporal a esta situação temporal, questionando essa visibilidade e transparência de poder. Me interessa demonstrar essa fragilidade, sabe?

FS:

Penso que seu trabalho não deixa muita margem para acharmos que o futuro trará algo bom. O presente e o futuro, esses dois modos de tempo, conservam uma relação muito forte de confronto entre sujeito e instituição, ou entre sujeito e ideologia, ou ainda entre sujeito e Estado. Nesse sentido não são trabalhos delicados e suaves, não se relacionam de uma maneira muito presencial com aspectos formalistas da história da arte, pois você não está inventando um novo lugar para a pintura ou para a escultura... Eles são

frutos do espaço público, de um pensamento que está sendo contaminado, por exemplo, pelas manifestações de 2013. Eles são também reflexo disso. Quando falo em distopia estou remetendo diretamente ao aspecto de ruína que tem seu trabalho, e de uma falência, em seus mais distintos níveis: falência do Estado, falência do sujeito, do que entendemos como contemporaneidade, falência da arte, falência das instituições de arte e do espectador, e finalmente, falência do artista.

MC:

Sim, existe esse aspecto da falência. Meu trabalho aparece a partir da percepção de um problema, que pode ser social, museográfico, cultural. A partir desse problema, me interesso em potencializá-lo de uma maneira questionadora, como sendo um problema de todos e que, portanto, seja percebido na sua forma mais geral. As ideias de ruína e falência não partem de uma visão idealizada ou romântica mas de que estamos destruindo a natureza. E a ruína, do ponto de vista das circunstâncias brasileiras, tem uma proximidade maior com o conceito de anti-ruína, do não acabado, de uma sociedade em desenvolvimento que parou no meio da construção – dos estádios da Copa, da limpeza da Baía de Guanabara – e de um processo progressista que nunca alcançamos... Acho que nossa sociedade está em construção e permanece num limbo entre finalizar essa continuidade e olhar para o passado. Então, ficamos patinando nesse terreno, nesse canteiro de obras, tentando construir nossa identidade a partir de uma gambiarra. Nossa sociedade é completamente falida. Vivemos na expectativa de progresso ou de que vamos melhorar. Temos que viver essa realidade assumindo que a pobreza e a miséria existem. Assumindo que um Estado corrupto é regido pelo poder vigente, e que vivemos em um Estado falido. Acho que o meu trabalho tem um choque de realidade e me interessa perceber isso e deixar essas circunstâncias cada vez claras.

Marcelo Cidade

Formado em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, cidade onde vive e trabalha. Cidade cria obras que expressam conflitos sociais complexos e trazem sinais e situações da rua para espaços dedicados à arte. Um de seus interesses particulares é o espaço público de áreas urbanas e o fluxo tecnológico da nossa sociedade de vigilância. Dentre as exposições individuais recentes, estão *Nulo ou em Branco*, Galeria Vermelho, São Paulo (2016), *(Un) Monument for V. Tatlin*, Galleria Continua, San Gimignano (2015), e *Somewhere, Elsewhere, Anywhere, Nowhere*, Kadist Art Foundation, San Francisco (2014).

Felipe Scovino

Professor da Escola de Belas Artes (UFRJ) e atualmente coordena o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais dessa mesma instituição. Atua também como crítico de arte e curador. Dentre as suas curadorias destacam-se *O lugar da linha* (Paço das Artes, São Paulo; MAC, Niterói, 2010) e, em parceria com Paulo Sérgio Duarte, *Lygia Clark: uma retrospectiva* (Itaú Cultural, São Paulo, 2012).

(*) Texto enviado em outubro de 2017.