

ats

**MARCELO
SILVEIRA**

MICHAEL ASBURY

ATA

Ata, anotação, registro de ações que marcam o tempo, aquele momento. A cada nova ata, outras discussões se acrescentam.

O termo que dá título a este livro partiu de cadernos feitos para guardar atas, mas que não continham anotações. Já aquilo que chamei de anotar consiste em trabalhar com Letraset, sobrepondo anotações que, por sua vez, perdem o caráter informativo das palavras anotadas e formam massas visuais, volumes por vezes preenchidos, por vezes vazados. Anota-se tanto que o volume propõe algo que vai além da informação. É quando a letra deixa de ser letra e conclui o processo da ATA.

RELATA

As conversas iniciais para produzir este livro começaram ainda em 2013. Em seguida, vem a costura das visitas que Michael Asbury fez a Pernambuco entre 2017 e 2019, e que lhe deram material para desenvolver sua própria ata, seu relato ao redor da minha prática artística. Depois, vem Belo Jardim, a residência artística cujas imagens fecham esta publicação; vêm entrevistas e vivências – como os acontecimentos em que pude cozinhar o arroz vermelho – também aqui presentes. Um tempo estendido, onde pudemos vivenciar e colecionar histórias, imagens, palavras. Tudo isso se acumulando, como a Letraset, e culminando na criação desta ATA.

DESATA

Ata, não se sabe onde começa nem onde termina. Começo pelo fim, fim pelo começo. Ata, relata, desata.

Marcelo Silveira, Recife, agosto, 2022.

CAMINHO

05

MODO DE USAR

25

Casa do Cruzeiro

ENTRE A SURPRESA
E O QUE SE ESPERA, 29
COMPACTO / COM PACTO, 52
ATESTADO DE SANIDADE, 58
CAIXA DE RETRATOS, 75
REVISTA, 78
PAISAGENS, 79
A GRANDE TELA, 80

85

Engenho Amora Grande

TUDO CERTO, 96
ARMAZÉM DO MALAQUIAS, 98
COLEÇÃO I, 99
LIVROS DE ESCRITA I, 120
LIVRO DO ARMAZÉM, 120

145

ATA

ESTÓRIAS CABELUDAS E
OUTRAS HISTÓRIAS DA ARTE, 155
O LIVRO DAS EXPLICAÇÕES, 158
MANUAL DE LIÊDO, 167
TUDO OU NADA, 168
ARMAZÉM DE TUDO, 169

177

Apolo 94

A ILHA DO RECIFE, 183
IRENE DA ALEGRIA À GLÓRIA, 184
APOLO 94, 197

MODO DE USAR

LOCALIZAÇÃO

1. [lokaliza'sẽõ] O LOCAL OU POSIÇÃO ONDE ALGUÉM OU ALGUMA COISA SE ENCONTRA OU ONDE ALGO ACONTECE

Com seus títulos apresentados em forma de verbetes de dicionário, os capítulos deste livro “localizam” ou “catalogam” os lugares relativos ao trabalho entre a fala e a vivência do artista. Se ATA pode parecer uma exceção a essa regra, ao definir tal local como conceito – um livro de tabelião, um acordo registrado em cartório –, pode-se argumentar que a prática de Marcelo Silveira existe dentro da coleção de coisas. Essas outras localizações, portanto, estão sujeitas à primazia desse impulso arquivista, tornando-se depósitos, espaços de rearranjo, disseminação, pensamento e lugares de encontro.

LISTA DE OBRAS

Como o livro não segue uma ordem cronológica, as obras discutidas em cada capítulo são anunciadas com antecedência, servindo de guia para o leitor. As obras numeradas nessas listas são ordenadas de forma arbitrária, dependendo da vontade do escritor, do tom da narrativa ou da poética do acaso: sistemas baseados nas lições aprendidas com o artista, quem sabe?

INGREDIENTES

Respondendo à abordagem lúdica de Marcelo Silveira de ordenar as coisas e de seu hábito de promover encontros em torno da mesa, a materialidade das obras discutidas é apresentada no formato de lista de ingredientes.

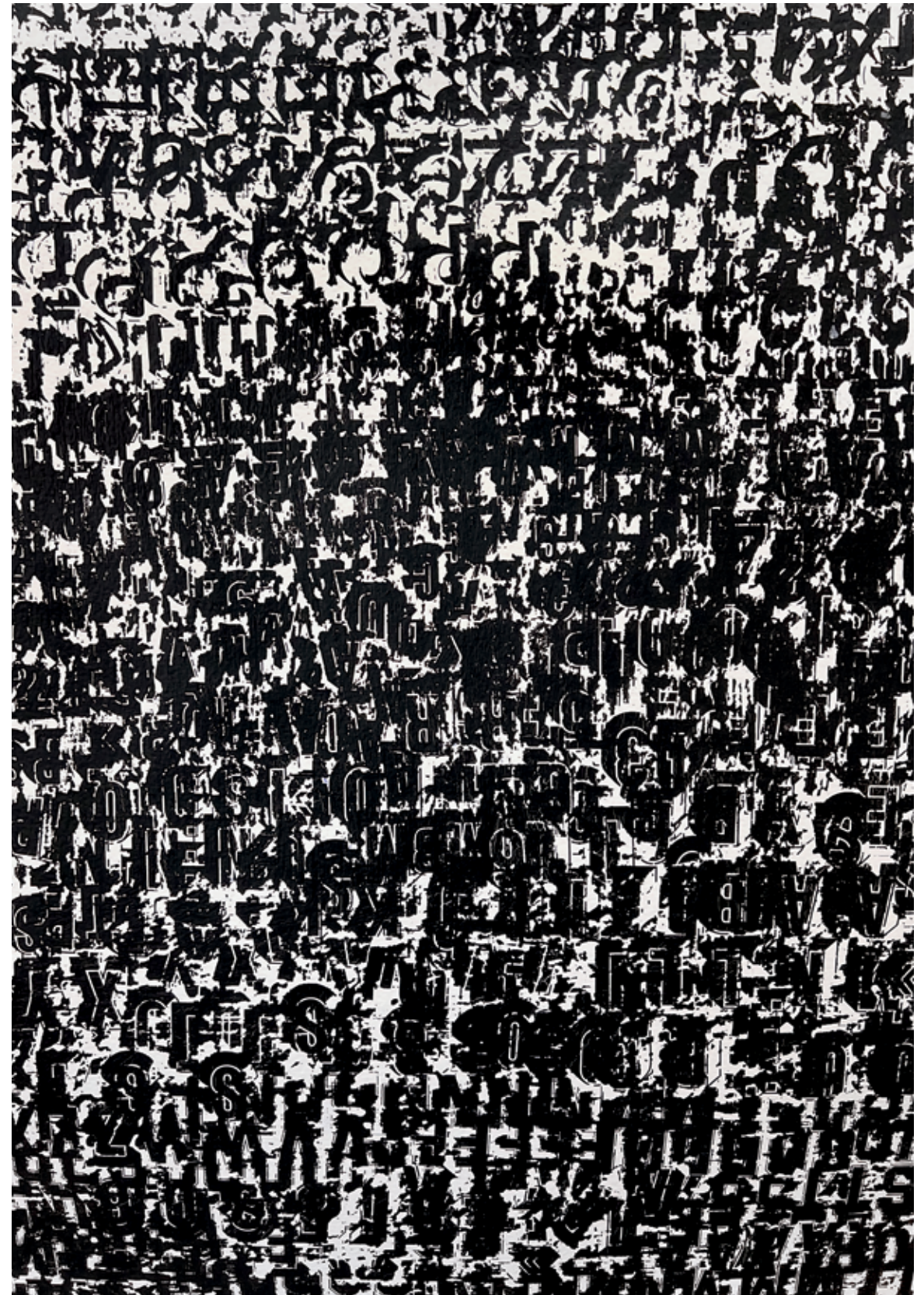
PROTAGONISTAS

No espírito de encontros que o artista e sua obra estimulam, cada capítulo deste livro identifica, desde o início, seus principais personagens ou protagonistas. Eles anunciam determinados temas, que serão abordados nas páginas seguintes, não tanto como um aparato teatral, mas como uma forma de apresentar o caráter relacional mais amplo que se desdobra por meio da obra. Outros interlocutores, críticos de arte, curadores, colegas artistas irão, é claro, aparecer ao longo da discussão, à medida que a narrativa evolui.

Frequentemente maravilhado pelo encontro com o outro, o artista é levado a pensar de forma criativa sobre conceitos específicos, maneiras de ver o mundo e as coisas que nele existem. Essa prática o orienta em sua conjunção intuitiva entre filosofias de vida e teorias da arte. Os “protagonistas” com os quais cada capítulo começa estabelecem, assim, dispositivos temáticos que os fundamentam dentro de um lugar geográfico e conceitual específico.

Esses protagonistas podem ser fictícios ou reais. De certa forma, são ambos, uma vez que entram na narrativa pela própria fala do artista, pela sua linha de pensamento. Ao trazê-los para a esfera de sua prática, eles se tornam ficcionalizados, adquirindo características metafóricas em relação à obra mais ampla.



















LOCALIZAÇÃO

Casa do Cruzeiro



[10] PEDRAS DO TERRENO EM
FRENTE À CASA DO CRUZEIRO,
EM GRAVATÁ-PE, 2011

Casa ['kaza] f. [ger]

1. Tipo de moradia.

Cruzeiro [kru'zejru] m

1. Trajetória marítima

2. Antiga moeda nacional.

[Etimologia: Termo advindo da
constelação do Cruzeiro do Sul]

LISTA DE OBRAS

Entre a surpresa e o que se espera, Casabernardo, Bem-te-vi, Casapassarinho, PraQ, Casabelha, Casacoronha, Roupas de casa, Arquitetura de interior – momento I, Arquitetura de interior – momento II, Estante de quatro metros de livros, Luminosos, Molengas, Articulada, Faz de conta, Compacto com pacto, Catecismo, Divina proteção, Com fé, Caixa de retratos, Revista, Paisagens, A grande tela.

INGREDIENTES

Madeira, papel, vidro, embalagens de café, lâmpadas, livros, estante de livros, cobre, porta-retratos, couro de cabra, aço inoxidável.

PROTAGONISTAS

Liliane Dardot, Amilcar de Castro, Arthur Bispo do Rosário.

Como começar o relato da carreira de um artista que refuta, em cada fase de seu trabalho, a linearidade da cronologia? Tal refuta advém de uma prática que abrange, em sua materialidade, múltiplas temporalidades, e que evoca diversos contextos histórico-sociais. A conjunção destes escopos, o da forma e o do conteúdo, trazem suas temporalidades específicas para a história da arte, cujo tempo também se caracteriza pelo seu anacronismo. É revelador que haja, na arte de Marcelo Silveira, vários locais, no tempo e no espaço, que possam indicar tal começo. O papel da memória, pessoal e/ou coletiva, em sua obra, torna o ato de identificar essa origem ainda mais complexo ou até mesmo sem sentido. No decorrer deste livro, essa dificuldade se tornará evidente, mas, por enquanto, dentro da linearidade imposta pelo formato, uma escolha deve ser feita. Em grande parte, pode-se entrar em tal *estória* (pois é, ao mesmo tempo, ficcional e factual) de onde se quiser, visto que não há uma única origem, mas múltiplas narrativas fluidas que percorrem a obra simultaneamente. Este início específico pode, assim, servir de prelúdio àquilo que já existia, mas só seria reconhecido à medida que o artista amadurecesse, ao se dar conta de ser artista, ao reconhecer sua persona artística no seu próprio ser sociocultural.

Começamos, assim, com o inesperado, com o fracasso, com o abandono de uma ideia inicial ou com a destruição de alguma coisa, que permitirá, enfim, florescer o próprio trabalho, a realização daquilo que, embora não planejado desde o princípio, acaba por ser o que já se esperava. Tal descrição poderia ser aplicada a muitas das obras de Marcelo Silveira. Neste caso, particularmente, trata-se da *estória* de seu primeiro ateliê, a casa da rua do Cruzeiro, na pequena cidade de Gravatá, no estado de Pernambuco, Região Nordeste do Brasil.

Encarregado pelos pais de encontrar um local adequado na cidade para a família fixar residência, o jovem Marcelo encontrou um lugar que parecia atender a todos os seus requisitos (se não totalmente o de seus pais). Empoleirado em uma colina ligeiramente inclinada, o terreno oferecia a vista das montanhas circundantes, não sendo distante do centro da cidade. Marcelo ficou muito impressionado com uma série de pedras grandes que se estendia na frente do terreno, perto da rua. Esses resquícios da paisagem original da encosta permaneciam apesar da recente urbanização, diferenciando o terreno das modestas casas vizinhas, das quais, pode-se imaginar, essas pedras pesadas haviam sido removidas antes da construção. Não levando em consideração a possível aversão de sua família à situação socioeconômica do bairro, Marcelo ficou chocado ao ouvir que os pais não queriam aquele terreno, tanto que o comprou para si. Nele, já havia sido construído um modesto abrigo que Marcelo considerou bastante apropriado para ser seu primeiro ateliê.

ENTRE A SURPRESA E O QUE SE ESPERA

A justaposição de contextos socioculturais diferentes reaparece em vários momentos na obra de Marcelo Silveira. Em relação à casa da rua do Cruzeiro, talvez a associação mais imediata seja a presença de uma esfera de madeira que ele, mais tarde, acrescentaria ao agitado ambiente urbano do Recife, capital de Pernambuco. A peça, um objeto gigante em forma de rocha, feita de madeira, funcionava como uma intervenção urbana que fazia parte de sua exposição na Galeria Amparo 60, no Recife, em 2001. Dentro da galeria, ENTRE A SURPRESA E O QUE SE ESPERA consistia em uma instalação de esferas de madeira de diferentes tamanhos dispostas no espaço expositivo criando uma sensação de mal-estar, desconforto, causada pelas formas simples e pela condição ambivalente entre o escultural e o *readymade*, entre a atração e a repulsa. Essa ambivalência, no entanto, torna-se diminuta quando comparada ao maior desses objetos, colocado na rua, deixado como que abandonado. Fotografias que documentam a intervenção mostram transeuntes surpresos, por um breve momento, com a presença do objeto estranho, antes de seguirem com suas rotinas. Talvez haja um pouco de autobiografia em tal ação, no sentido de a obra evidenciar a ideia de deslocamento.

O ateliê de Marcelo Silveira em Gravatá, que ele construiu e mantém até hoje, poderia ser entendido como uma espécie de retorno às origens desde 1979, quando o artista se mudou com o irmão mais velho para Recife. Esse período da carreira de Marcelo Silveira representa tanto sua integração com a cena artística pernambucana quanto suas incursões exploratórias nos circuitos mais amplos da arte brasileira. A posição “fora de mão” do ateliê em relação à capital tornar-se-ia um fator significativo para sua prática.

Essa etapa inicial no Recife foi descrita por Joana D’Arc Lima como tendo sido marcada, em especial, por interlocutores como José de Barros, cujas oficinas na Universidade Federal de Pernambuco se tornaram ponto de encontro para discussões entre estudantes e artistas da região.¹ A artista plástica Liliane Dardot, embora procedente de Minas Gerais, vivia em Olinda nessa época e se tornou uma das primeiras influências e também mentora do artista. Foi por intermédio dela que Marcelo Silveira conheceu Amilcar de Castro, primeiramente as obras e os escritos do artista neoconcreto e, posteriormente, o artista em pessoa.







Marcelo Silveira se lembra de Amílcar ter lhe falado de seu próprio mestre, Alberto da Veiga Guignard, que o aconselhou a usar um lápis duro para que o apagamento se tornasse quase impossível.² Guignard o havia orientado a retornar ao traço, incorporá-lo, transformá-lo, até que fosse aceito como se tivesse sido planejado desde o início. Podemos reconhecer esse conselho materializado em grande parte do processo criativo de Marcelo Silveira, transformado, sem dúvida, por contextos diversos. Mais que rastros no papel, é o espectro de um passado ainda presente nos objetos e nas ações que marca a trajetória de Marcelo Silveira como artista e como pessoa. Tal espectro reativa a memória por meio de novas formas, transfigurando aquilo que poderia ser esquecido.



[14]
CASABERNARDO I,
2003

Estudando desenho com Dardot, Marcelo Silveira tomou conhecimento dos Festivais de Arte de Inverno que aconteciam em Minas Gerais. Assim, do final da década de 1980 ao início da década de 1990, ele se tornou um participante frequente. Durante uma dessas viagens, o pai de Marcelo Silveira providenciou para que a casinha da rua do Cruzeiro fosse demolida. Por essa razão, ao retornar a Gravatá, o artista foi induzido a iniciar o planejamento de sua casa, seu primeiro ateliê.

Uma das coisas que mais me impressionaram quando visitei o ateliê em 2016 foi a maneira

pela qual a vizinhança estava envolvida com o lugar; eles se sentiam totalmente à vontade naquele espaço, digamos, um tanto fora do comum. Mal abrimos a porta e a casa já se encheu de crianças, enquanto seus pais conversavam com Marcelo sobre assuntos diversos, de encomendas de materiais a compromissos de trabalho. A criançaada nos acompanhava para conhecer os espaços da casa, demonstrando uma familiaridade que só poderia ser produto de anos de convivência. Marcelo Silveira lembra que, quando a casa ficou finalmente pronta, uma criança autista, filho de vizinhos, costumava visitá-lo. Ela começou a fazer um desenho da casa, acrescentando apenas uma linha a cada dia. O desenho tocou muito o artista, tanto pelo processo quanto pela aparência.

Embora seja impossível rastrear a maneira precisa pela qual o local e a construção da casa/ateliê tenham influenciado seus processos como artista, pode-se especular sobre essa presença em alguns trabalhos que surgiram em seguida. Um exemplo óbvio pode ser encontrado em CASABERNARDO, 2003, que consiste em uma caixa de cobre com orifícios recortados de forma inesperada, como num desenho de seu filho, sugestão que aparece no título da obra. Muitas outras obras fazem referência direta à casa, associando-a a uma sensação ora de liberdade, ora de constrangimento.

Para aqueles habituados com o mundo da arte, BEM-TE-VI, 2005, pode lembrar as estruturas minimalistas de Sol LeWitt, com sua disposição sequencial de formas simples de matriz geométrica. No entanto, numa inspeção mais detalhada, a acumulação parece menos ordenada, como que desafiando a geometria a partir da qual é composta. No acúmulo, que é típico do impulso criativo do artista, tais aproximações genealógicas são,

em última análise, negadas. Dessa forma, e em tantas outras, a obra de Marcelo Silveira parece fugir das referências diretas da história da arte.

CASAPASSARINHO, 2003, é uma estrutura em torre, uma espécie de gaiola alongada sem as grades que, de outra forma, prenderiam os pássaros em seu interior. Ao negar ao design sua função desprezível, a beleza de sua estrutura é revelada. Não é tanto um caso de forma desinteressada, mas sim de uma função desinteressada.

Em PRAQ, 2013, o artista volta a fazer alusão à liberdade e à inventividade do imaginário infantil evocando noções da arte participativa e das formas geométricas simples que remetem a brinquedos pedagógicos, como os desenvolvidos por Friedrich Fröbel em meados do século 19. Há algo da maravilha do inesperado nesta obra que é semelhante à experiência que se tem com um brinquedo. O trabalho é composto por cem cápsulas octogonais, originalmente produzidas para a alimentação de pássaros em gaiolas, feitas à mão, em madeira, e dispostas umas sobre as outras em uma estrutura de grade. Os visitantes podem manipular cada peça colocando as cápsulas voltadas para cima ou para baixo, desse modo construindo padrões em todo o conjunto, conforme sua vontade. De novo, o que se destinava a criaturas enjauladas é ressignificado, liberado, tornando-se manifestação da liberdade de interagir e interferir.

CASABELHA, 2003, é uma assemblagem de caixas colocadas umas sobre as outras em uma pilha vertical. Cada caixa contém um único orifício em um de seus quatro lados. Elas têm a forma de portas em arco e sugerem que seus habitantes são transportados pelo ar, como as abelhas, tal qual se evidencia no título da obra.



[15]
CASABELHA,
2003

A liberdade da imaginação, o ir e vir, indicado nessas estruturas é, no entanto, contrabalançado por outra série de obras que parece indicar o contrário. CASACORONHA, 2003, é uma estrutura de aço inoxidável no formato de uma casa alongada, cuja parte superior está coberta por uma pele de cabra preta. Há algo da carapaça do carrasco nessa capa que remete a um segredo oculto, um passado sombrio, horrível demais para ser revelado, ou talvez simplesmente à aversão confessa que o artista sente por cabras. A casa é alongada, fica longe do chão, faz-se inacessível e misteriosa.

ROUPAS DE CASA, 2003, apresenta um conjunto de formas semelhantes a casas, constituído por estruturas de aço inoxidável, desta vez totalmente cobertas por “roupas” feitas com peles de cabra. Esses objetos são apresentados em uma fila única, talvez referindo-se, uma vez mais, a um desenho infantil. Uma série de espelhos ovais reflete sua imagem na parede oposta. Cada espelho contém um contorno gravado em sua superfície, representando a estrutura posicionada no chão à sua frente. Esses



[16] CASAPASSARINHO I, 2003



[17] CASACORONHA I, 2003





[19] ROUPAS DE CASA, 2003, PROJETO CORRECAMINHOS, CACHOEIRINHA-PE



[20] ROUPAS DE CASA, 2003, GALERIA NARA ROESLER, SÃO PAULO



[21]
ROUPAS DE CASA
2003

contornos revelam a estrutura escondida pelo couro, desnudando os objetos, por assim dizer. Um historiador de arte poderia sentir-se tentado a relacionar essa obra a *O grande vidro ou A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* (1915-1923), de Marcel Duchamp. Há, de fato, um sentido libidinoso evocado pelo termo “roupas” no título. Embora as “casas” estejam despidas no reflexo, nenhuma operação maquínica é sugerida; pelo menos não nesta obra. Reflexo e representação competem pela atenção do observador, mas qualquer tentativa de visualizar ambos, ao mesmo tempo, um sobrepondo o outro, é interrompida pelo próprio reflexo do observador.

Segundo o artista, a linearidade na disposição da obra foi inspirada no Movimento dos Sem-Terra (MST), que se instalava ao longo do acostamento das principais estradas entre Recife e o interior do estado, criando abrigos temporários e uma forma de manifestação, uma ocupação que buscava a visibilidade. Esses abrigos consistem em uma estrutura precária coberta por lonas e outros materiais. Ao mostrar a obra, ainda sem título, a Antonio Dias, o artista mais velho lhe ofereceu o nome: roupas de casa. A denominação satisfaz tanto o contexto estrutural da obra quanto sua referência sociopolítica. Há uma loja de produtos orgânicos no centro velho do Recife que o artista insistiu em me apresentar durante uma das minhas visitas. A loja vendia produtos do MST. Creio que há uma relação, talvez inconsciente, entre a obra e esse respeito que Marcelo Silveira demonstra ter pelo movimento MST: na sua relação entre campo e cidade, entre o status social atribuído aos produtos orgânicos no contexto urbano e a luta pela subsistência no campo. Essas diferenças revelam a possibilidade de sobreposição de fontes e referências de múltiplas origens. Afinal, a obra de Marcelo Silveira emerge de suas referências oriundas da história da arte ao mesmo tempo em que é uma reflexão sobre o desejo de resgatar as memórias de sua própria infância, produto de uma vida vivida entre o urbano e o rural.

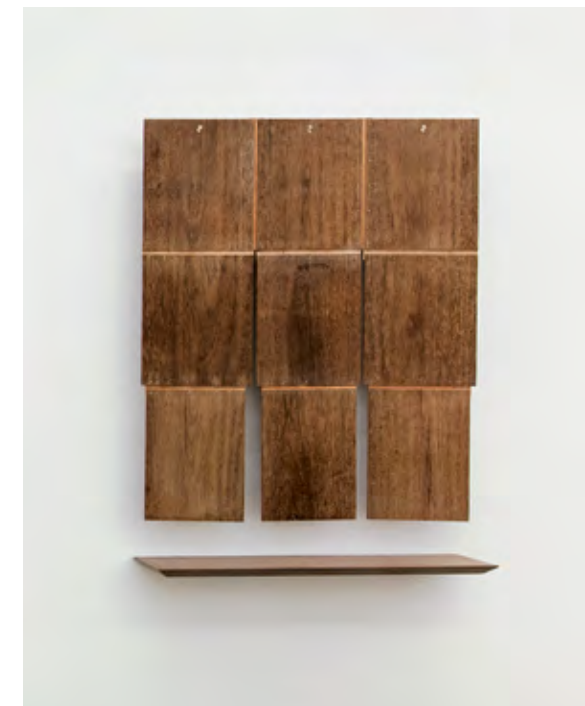
Tais justaposições ressurgem em outras obras com referências arquitetônicas. *ARQUITETURA DE INTERIOR – MOMENTO I*, 2007, é o título de um trabalho composto por uma série de recipientes de vidro, nos quais a forma se relaciona, de diferentes maneiras, com seu conteúdo. Em sua maior parte feitos em madeira entalhada, os diversos objetos que são “emoldurados” por esses recipientes parecem ativar o vidro. Aqui, o industrial é submetido aos caprichos daquilo que fora produzido manualmente, numa materialização da noção de mediação. Na maioria dos casos, os objetos contidos consistem em formas únicas, mas exceções a essa regra incluem uma coleção de piões que se assemelham a cogumelos, emprestando à estrutura uma qualidade orgânica por meio das imposições do vidro. Há uma separação na obra que exige reconciliação; o conteúdo, algumas vezes, é bloqueado pelo vidro, outras vezes, o objeto interno parece determinar a forma de seu recipiente. Como uma *mise-en-abyme*, a imagem espelhada que parece refletida ao infinito às vezes é invocada por vários recipientes de vidro colocados uns sobre os outros.

Em *ARQUITETURA DE INTERIOR – MOMENTO II*, 2008, um papel de embrulho é organizado por cores e contido por painéis de madeira deixando os lados superior e lateral abertos. Remover as folhas dessa aglomeração torna-se impossível, pois quatro conjuntos de parafusos percorrem toda a estrutura, fixando o papel do lado de dentro. Qualquer tentativa de cumprir sua função pretendida – o embrulho – é, assim, negada. O papel não pode mais envolver aquilo que deveria guardar até o momento da revelação da surpresa. Sua função é invertida, portanto, ao ser transformado naquilo que é obscurecido, envolto. O procedimento é repetido em formato diferente em *ESTANTE PARA QUATRO METROS DE LIVROS*, 2008. Aqui, o papel de embrulho colorido é organizado em forma de livros e exposto numa elegante estante, zombando o hábito burguês de transformar conhecimento em decoração e ostentação, outra referência, talvez distante, à história da casa em Gravatá.

Retomando o tema do design de interiores e da “decoração”, agora com uma visão mais ampla, é possível também considerar a série *LUMINOSOS*, 2008, trabalhos que consistem em objetos pendurados na parede que emitem luz como se anunciassem uma feira, algum tipo de espetáculo. Essas formas geométricas simples, adornadas por pequenas lâmpadas, remetem-nos a uma era pré-neon. Elas possuem uma aura que evoca a memória de festas populares, fachadas de lojas antigas ou talvez exposições de circo. Marcelo Silveira lembra, por exemplo, a emoção que sentia quando menino com a chegada do circo em sua cidade natal, Gravatá. Sua lembrança está menos voltada para o espetáculo em si e mais para como a estrutura da tenda surgia do nada.

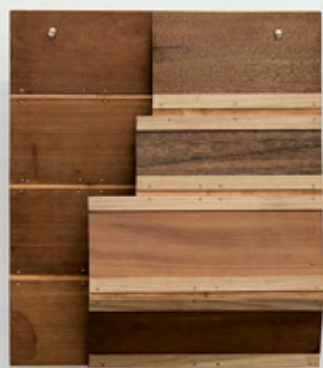
MOLENGAS, 2016, são objetos que deveriam ser rígidos, mas são, na verdade, flexíveis. Em sua maleabilidade, referem-se à banalidade das caixas de papelão, enquanto emitem a nobreza da madeira que os constitui. Como obras de arte, exibem suas propriedades formais para serem avaliadas pelo *connaisseur*. A cada nova configuração, negam qualquer conclusão estética. Eles são ou estão entre a pintura, o relevo e a escultura e, como tal, pode-se pensar neles a partir dos discursos eruditos sobre a especificidade do objeto ou talvez sobre sua não objetividade.* Tal seriedade logo desaba quando se toma conhecimento de que a inspiração para a construção do objeto vem de engenhocas populares feitas de forma improvisada.

Esses procedimentos remontam a *ARTICULADA*, 1999, senão antes, em que uma assemblagem de elementos feitos em madeira entalhada ganha uma distante semelhança com as partes de um aparelho que talvez há muito tempo tenha sido desmontado, perdendo qualquer possível identificação com seu propósito original.



[22]
MOLENGAS
2016

* Refiro-me aqui às semelhanças entre os ensaios “Objetos específicos”, de Donald Judd, de 1965, e “Teoria do Não-Objeto”, de Ferreira Gullar, publicado em 1959, definindo respectivamente o caráter do minimalismo e o do neoconcretismo.









Essa pode ser apenas uma semelhança distante, uma memória fugaz, à medida que a futilidade da engenhoca logo se torna aparente. São objetos que, ao lembrar máquinas antigas, possuem um espectro de sua prévia utilidade, seja pela sua forma atual, seja pela sua materialidade.

A linha tênue que existe entre tais visões de mundo – o real e o imaginário, o passado e o presente – é uma vez mais exacerbada de forma lúdica na estranha justaposição de uma mesa de centro e uma moldura de quadro. Esses objetos, originalmente destinados a habitar planos cartesianos distintos, são reunidos como se fizessem parte de uma brincadeira de criança, como o título sugere. A série FAZ DE CONTA, 2008, desfaz, assim, a linha entre verdade e ficção. Como no caso do circo, são construções prototeatrais na medida em que transformam, ainda que momentaneamente, objetos comuns em artefatos mágicos. Sua funcionalidade pode ser questionável, mas é viabilizada pela imaginação, pelo esforço do fazer de conta.

COMPACTO COM PACTO

A cadeira “número 14”, projetada por Michael Thonet em 1859, foi o primeiro item de mobília a ser produzido em massa. Seu sucesso se deve à acessibilidade que a industrialização passou a proporcionar. Originalmente composta por oito tiras de madeira com seções circulares dobradas a vapor, ela incorporou o estilo *art nouveau*, em voga, na época, nos cafés vienenses. Desde então, a cadeira é reconhecida como um clássico do design e pode ser encontrada ao redor do mundo, copiada e adaptada de forma onipresente, tendo inspirado vários projetos subsequentes. COMPACTO COM PACTO, de Marcelo Silveira, utiliza vestígios dessas cadeiras, após seu ciclo de vida útil, uma vez quebradas ou desmontadas ou simplesmente obsoletas. Desconstruindo-as até alcançar seus elementos básicos, o artista reformula suas curvas elegantes na forma de desenhos no espaço. Agora como rabiscos em três dimensões, as cadeiras se tornam abstratas, suspensas no espaço por um fio de couro, tendo sua própria estabilidade retirada à medida que a forma escultural é trazida de volta ao domínio do desenho.

Quando a construção do ateliê de Gravatá terminou, Marcelo Silveira organizou a vinda de um ônibus com o intuito de trazer a comunidade artística do Recife para a cidade, reunindo dois grupos socioculturais distintos: os artistas metropolitanos e a comunidade de trabalhadores da rua do Cruzeiro. Na ocasião, uma série de atividades e acontecimentos culturais foi organizada, incluindo performances de artistas renomados, como Paulo Bruscky que, com a arte postal [*mail art*], construiu um arquivo impressionante e estabeleceu uma rede de artistas ao redor do mundo e, junto a Daniel Santiago, produziu algumas das primeiras *performances* da região. Até hoje, a casa de Marcelo Silveira em Gravatá continua sendo um ponto de encontro entre os moradores locais e os frequentadores do mundo da arte. De certa forma, a casa pertence aos dois mundos.







Marcelo Silveira compartilha com Bruscky o desejo de se conectar com os outros por meio da arte: enquanto o artista mais velho buscava romper fronteiras regionais e nacionais, a obra de Marcelo Silveira atravessa barreiras mais imediatas.³

ATESTADO DE SANIDADE

A integração de Marcelo Silveira ao circuito das artes, na cidade do Recife ou além, não foi nada imediata. Respondendo a uma pergunta feita por Agnaldo Farias, ele confessou que durante aqueles festivais de inverno em Minas Gerais se sentia como “um cego em tiroteio”. Foi somente na quarta vez em que participou, lá por 1989, que se sentiu à vontade para poder aproveitar as críticas feitas por Roberto Pontual, que iam de solidárias a duras e até severas.⁴ Entre os artistas que marcaram Marcelo Silveira nesses encontros em Minas estava Celso Renato, o que faz bastante sentido, já que Renato estava produzindo o que poderia ser descrito como um concretismo bruto. Suas pinturas compostas de sequências geométricas criam uma afinidade com pintores de meados do século 20, como Alfredo Volpi, por exemplo. Tais sequências eram pintadas sobre assemblagens de painéis de dejetos de madeira, desgastados pelo tempo.

Foi também durante um desses festivais mineiros que Marcelo Silveira viu, pela primeira vez, a obra de Arthur Bispo do Rosário em uma exposição com curadoria de Frederico de Moraes, no Museu da Pampulha, em 1990. A ocasião provou ser uma revelação, um majestoso exemplo da materialização de um universo particular. Aliás, em relação à história da arte, parece mais adequado encontrar em Bispo, em vez de em Duchamp, a inspiração por trás da incorporação de objetos do cotidiano presentes na obra de Marcelo Silveira, sejam eles oriundos da natureza ou dos detritos do consumismo, que ressurgem transformados, reconfigurados em sua obra. Segundo Marcelo Silveira:

Essa exposição do Bispo foi um acontecimento para mim. É engraçado que Agnaldo [Farias], que me convidou para uma mostra coletiva em torno da obra do Bispo, não sabia, na época que me fez o convite, da importância que a experiência de ter visto aquela exposição teve para o meu trabalho. Havia somente uma coisa que me incomodava na mostra, que me levou até a arengar com Frederico [Moraes – curador da mostra de Bispo], que foi o fato de ele haver colocado na parede, na entrada da exposição, um atestado de insanidade mental do Bispo. Eu ficava incomodado toda vez que via aquele atestado. Porque eu acho que foi a obra do Bispo que me fez intuir o que significa ser um artista, mesmo que até hoje eu busque entender isso plenamente. Foi olhando o Bispo que, de alguma maneira, percebi que era aquilo que eu procurava. Percebi que aquilo, embora aparentemente tão simples, era uma grande obra. Eu lembro que me emocionei com a exposição. Aquela coisa de você ficar mudo. Uma chapuleta. E, por isso, não entendia aquelas discussões todas sobre se aquilo ali era arte ou não.

MARCELO SILVEIRA,
ENTREVISTA COM
MOACIR DOS ANJOS
E AGNALDO FARIAS,
IN *ARMAZÉM DE TUDO*.

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) era um marinheiro na marinha mercante brasileira até que, esquizofrênico, foi internado na colônia psiquiátrica Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, em 1938. Bispo, por acreditar que Deus o ordenara a recriar as coisas no mundo, inicia a tarefa, reunindo os escassos materiais que tinha à disposição: fios, lençóis, latas, xícaras e assim por diante. A partir deles, construiu seu próprio universo por meio de um processo ritualístico e mítico, atravessado pelas suas lembranças anteriores à internação. Embora totalmente autodidata e sem acesso aos ensinamentos da história da arte, grande parte de sua obra guarda uma relação perturbadora com a arte conceitual e seus precedentes, particularmente com Marcel Duchamp e a noção de *readymade*. Bispo colocou uma roda de bicicleta de cabeça para baixo em um banquinho, exibiu canecas simples de alumínio sobre uma superfície em forma de grade, criou capas e faixas elaboradas. Esses objetos surpreenderam historiadores da arte, quando a obra foi resgatada e exibida após a morte do artista.

Há algo sobre a união de “mundos” distintos que permeia o trabalho de Marcelo Silveira e que talvez explique seu fascínio pela obra de Bispo. Seus protestos contra a exibição pública do atestado médico, descrito acima, confirmam esse fato. Em Bispo, há a conjunção de dois mundos: um introspectivo e pessoal, por mais turbulento que tenha sido; outro, que se manifesta numa visão abrangente, que se projeta para fora. Era o resultado de um desejo de reconstruir aquilo que havia sido, afinal, um mundo interior destruído, deixando para trás rastros materiais magníficos.

Há uma clara espiritualidade na obra de Bispo que é associada a sua condição psiquiátrica. A recusa de Marcelo Silveira em submeter a obra a um diagnóstico médico revela um certo respeito não só por Bispo, mas por muitos outros, de um modo geral. Isso se verifica quando ele se refere, de forma delicada, aos valores tradicionais de sua família ou ao imaginário popular do grande público. A maneira como Marcelo Silveira aborda o tema da religiosidade em sua própria obra é exemplo desse fato. Mesmo estando desvinculado desses sistemas de crenças, ao abordar o assunto, Marcelo Silveira demonstra respeito e admiração. Encontramos em Bispo muitas atribuições que podem ser identificadas na arte posterior de Marcelo Silveira: a referência de Bispo a sua própria biografia, sua vida passada como marinheiro, seu uso dos escassos objetos e materiais ordinários, a fusão da espiritualidade com memórias de um passado distante e de realidades de um presente bastante restrito.

É evidente que na obra de Marcelo Silveira há uma abordagem menos engajada quanto ao tema da religião. *CATECISMO*, 2012, por exemplo, consiste em reproduções de imagens retiradas de um livro do século 19, destinado ao ensino da crisma católica. O livro foi passado de geração em geração. Foi restaurado ou, mais precisamente, remendado ao longo do tempo, até chegar às mãos do artista como um presente de sua mãe, ela mesma cumpridora de esforços duvidosos no restauro do objeto. Esse livro religioso gasto pelo tempo tornou-se, por fim, secular pelo ato de seu último herdeiro. Sua secularidade contrasta não só com suas origens religiosas, mas também com seu próprio destino artístico imprevisto, uma vez que, em última análise, a recuperação de sua função original é desviada na conversão de um domínio de crença para outro. A revelação litúrgica é

transformada pela profana profissão da fé do artista: a fé necessária para transformar suas ações em arte. É, nesse sentido, um lembrete adequado da missão sagrada autodeclarada de Bispo: a de refazer o mundo de acordo com sua própria visão. Marcelo Silveira encara o livro como um recipiente esvaziado de palavras. As gravuras que haviam adornado o texto são postas à parte, ampliadas, segmentadas e abstraídas. O ato de interferir nelas pode ser visto como desrespeitoso, até blasfemo, mas também pode ser entendido como uma tentativa de resgatar uma elegância original ou o esplendor particular que o objeto outrora teve.

Um processo semelhante, desta vez por acumulação e não subtração, pode ser encontrado em *DIVINA PROTEÇÃO*, 2008/2009. Aqui, inúmeras estatuetas do Padre Cícero – o padre que ainda mantém forte presença no imaginário popular nordestino –, feitas de forma tosca, são colocadas próximas umas das outras, revelando, ao mesmo tempo, suas semelhanças e diferenças individuais. Produzidas de forma anônima por artesãos locais, quando reunidas, tornam-se similares, e tudo o que se percebe é o formato redondo do chapéu da estatuetas. Embora todas tenham mais ou menos a mesma altura, cada chapéu varia na forma como é acabado e esculpido. A diferença e a repetição tornam-se, assim, exacerbadas na transfiguração do caráter divino singular em uma multidão secular. Dentro dessa multidão, o individual também é obscurecido, escondido da vista, uma característica que será constantemente empregada pelo artista nas mais diversas circunstâncias.

Enquanto *DIVINA PROTEÇÃO* transforma o singular amuleto “divino” em uma multidão, *COM FÉ*, 2013, faz o inverso, apropriando-se do mundano e atribuindo, ou enfatizando, a religiosidade do ato repetido, rotineiro, pseudorritualístico. O trabalho é constituído por embalagens douradas de pacotes de café. Elas são desdobradas, esticadas, costuradas e emolduradas como se fossem folhas de ouro. Nele, o material mais comum ou barato é transformado em primorosos monocromos dourados. São obras que, como confessa o artista, surgiram de sua antipatia pela cor dourada. Assim como em obras anteriores, como aquela em que emprega o couro de cabra, aqui é a repulsa que chama sua atenção, que o conduz sem remorsos à coisa em si. As associações simbólicas da cor com a ostentação e o luxo são, portanto, contrabalançadas de forma lúdica pela natureza ordinária do material, enquanto suas propriedades funcionais são transpostas para o nível simbólico. Marcelo Silveira retorna àqueles objetos do seu passado, sejam do universo da arte, sejam da vida pessoal, apenas para descobrir, à medida que são arquivados no armazém de sua memória, que o tempo que separa o então do agora também os transfigurou.















CAIXA DE RETRATOS

O ateliê da rua do Cruzeiro representa uma espécie de meio-termo, um lugar entre o campo e a cidade que articula memórias de infância e responsabilidades profissionais de um artista. Representa um ponto de encontro de diferentes classes sociais, a dele e a dos vizinhos que colaboram em suas obras e tornam-se amigos. É possível que um pouco dessa intermediação transpareça em suas colagens, elas mesmas oscilando entre duas e três dimensões.

CAIXA DE RETRATOS, 2008/2009, é um conjunto de dez caixas com suas faces de vidro revelando parcialmente seu conteúdo, mas não permitindo o acesso direto a ele. Elas contêm uma série de colagens feitas a partir de imagens impressas em preto e branco. As imagens são retiradas de revistas. As fotos de moda, propagandas e outros gêneros fotográficos sofrem interferência, seus temas são arrancados da página, as pessoas retratadas são anonimizadas. A ação revela uma camada inferior, uma página abaixo, que também sofreu tal interferência, revelando outra, e assim por diante: surge uma *mise-en-abyme* por subtração em vez de adição. As pilhas de colagens (ou “descolagens”) acumuladas são divididas em caixas. Essas caixas são nomeadas, organizadas e/ou arrumadas de acordo com nomes de famílias tradicionais brasileiras: Albuquerque, Barbosa, Carvalho, Lima, Machado, Oliveira, Pinheiro, Santos, Silva e Souza. Curiosamente, a maioria desses nomes tem uma relação com a madeira. Albuquerque é outra denominação para carvalho-branco. Barbosa significa um lugar arborizado. Carvalho, oliveira e pinheiro são árvores. Lima pode se referir ao cal ou à árvore limeira. Machado é um objeto para cortar árvores. Um dos braços da família Santos apresenta uma única árvore. Silva significa floresta ou bosque. Souza refere-se ao nome do rio Sousa na região do Minho, em Portugal. Souza é também o nome do primeiro governador-geral do Brasil: Tomé de Souza. Esses nomes de famílias estão inter-relacionados e aparecem no sobrenome do próprio artista; Silveira, afinal, é aquele que pertence à floresta. Ao construir colagens por meio do rasgo, é como se o artista estivesse apagando sua própria árvore genealógica. Ao anonimizar, de modo simbólico, as representações de indivíduos contidas nessas “caixas de retratos”, ele os relembra por meio do apagamento. Isso não parece um ato movido por rancor, mas talvez um comentário mais desinteressado sobre uma determinada condição de pertencimento e despertencimento.

A questão da originalidade dessas colagens torna-se complicada pelo fato de o material constitutivo delas ser fruto da produção em massa. Walter Benjamin poderia ser citado aqui, mas fazê-lo seria concentrar-se mais na matéria-prima que em seu estado transformado, sua – por que não – aura reconstituída. Nenhum desses aspectos, porém, interessa ao artista tanto quanto a conjunção do lembrar pelo esquecimento, que se manifesta no afastamento do conteúdo e na obstrução ou, de forma mais precisa, no encobrimento da própria obra.





[38] CAIXA DE RETRATOS (DETALHE), 2008/2009



[39] REVISTA, 2009

Brincando com a ideia de uma caixa de retratos, a obra reconstitui seu material de origem no conceito vernacular de uma caixa de fotografias descartadas de família. Como Fabiana Bruce argumenta, essas caixas são tradicionalmente preenchidas com as fotos que não entraram no álbum de família, que foram julgadas como desprovidas de qualidades estéticas ou porque retratavam membros da família que caíram em desgraça.⁵ Claro, as caixas de Marcelo Silveira são criadas a partir de imagens produzidas em massa que passaram por um rigoroso processo profissional de qualidade e julgamento estético, um processo que, reconhecidamente, não é desinteressado, mas impulsionado pelo apelo em massa. Falar da intervenção do artista, do arrancamento das identidades das pessoas retratadas nessas imagens é sugerir uma ação que remove mais que aquilo que apenas está lá, mais que aquilo que é verificável pela visão. Sua ação inverte os processos que deram origem a essas imagens – a reprodução mecânica –, trazendo-as de volta ao domínio daquilo que é produzido de forma manual, ao mesmo tempo em que lhes impõe um certo mistério ou, talvez, intimidade, negando sua disponibilidade imediata.

Há, uma vez mais, uma estética que poderia ser associada a outras práticas, como a obra de Christian Boltanski, que articula a fotografia e o conceito de memória por meio da repetição de uma forma volumétrica simples. No entanto, parece-me mais produtivo buscar diferenças em vez de semelhanças. Enquanto este último busca revelar memórias perdidas dentro das relíquias fotográficas, não há essa busca por verdades nas CAIXAS DE RETRATOS de Marcelo Silveira. Elas são, sem dúvida, fictícias, mas nos levam a perguntar se tal ficção contém também algo verdadeiro.

O desejo de manter um mistério em torno dessas colagens que revelam apenas uma imagem por agrupamento familiar é traído por outra obsessão do artista, que é a da “contabilidade”. O livro CAIXA DE RETRATOS enumera o conteúdo dessas caixas, mostrando as imagens que, em sua forma original, permanecem escondidas da vista. Ele permite que os espectadores façam suas associações imaginárias com os sobrenomes ao contemplar esses retratos sem rosto, esses membros desaparecidos da família, esses vestígios daquilo que nunca existiu.



[40]
PAISAGEM XXVII,
2010

REVISTA

REVISTA, como o nome sugere, organiza as colagens no formato de uma revista. O título da obra, discretamente inserido na lombada da revista, como se surgisse ou se mesclasse com o fundo preto da capa, pode parecer tautológico, mas tal leitura seria redutiva.

Olhe de novo, revise, como sugere o termo “re-vista”, pois há mais significados por vir. Se considerarmos não o substantivo, mas o verbo “revistar”, surgem mais associações. Como as próprias colagens contidas em suas páginas, a sintaxe mutante oscila entre inspeção, saque, vasculhadela e procura. Porém, se uma busca procura revelar aquilo que está oculto, aqui ela também pode apagar, despersonalizar, quem sabe até destruir ou remover a identidade dos indivíduos a ela submetidos. Marcelo Silveira compõe essas colagens negando as funções originais da imagem, aquela que costuma estar mais associada ao aparato fotográfico, que seriam a representação de um sujeito, a materialização de um momento fugaz, a preservação de uma memória. Ao apagar os principais sujeitos dessas fotografias – as pessoas –, essas imagens tornam-se molduras para ausências. Os sujeitos ausentes são emoldurados por aquilo que permanece; aquilo que antes os circundava se torna, agora, o vestígio de si mesmos: a maneira de se vestir, o espaço interior ou exterior, o local onde estiveram e assim por diante. Em suma, essas pessoas ausentes voltam, são revisadas, re-vistas, por meio daqueles referentes que, implicitamente, as identificavam antes de tudo. Como espectros, a ausência revela aquilo que sua presença não podia executar, revela aquilo que está por baixo, isto é, outra página que sofreu o mesmo processo de apagamento, sob a segunda, uma terceira etc. A *mise-en-abyme* faz outra aparição, a vista é multiplicada, revisada, “a vista revista”.



[41]
PAISAGEM II,
2008/2009

PAISAGENS

Processo semelhante, desta vez ao contrário, pode ser encontrado em PAISAGENS. Nesse trabalho, um grande volume de tiras arrancadas de material impresso, uma vez mais, é disposto ou composto por meio de acumulação, em vez de subtração. Tendemos a interpretar essas vastas colagens como paisagens, embora nossos olhos não consigam exatamente decifrá-las. Elas parecem estar no limite entre abstrações e representações, o que seria a definição mais precisa, já que são imagens abstratas compostas por fragmentos de reproduções fotográficas. Como tal, elas vibram em um intervalo infinitesimal entre a percepção e a compreensão. Se CAIXA DE RETRATOS e REVISTA nos apresentam uma arqueologia da memória, PAISAGENS são desconstruções de nossa percepção condicionada. Cada uma delas brinca com a ilusão da perspectiva no plano bidimensional. REVISTA, tal qual uma ilusão de ótica, usa seu próprio suporte, a revista, como seu meio de enganação. PAISAGENS, cujo título já sugere o formato tradicional, impõe a ilusão da ideia de profundidade de campo. Ambas partem da destruição, da fragmentação de imagens *readymade*, para reconstruir, tornar novamente visível, revisar, desta vez em plenitude, novas configurações.

Na série PAISAGENS, pode ser relevante notar que as árvores, quando aparentes, são formadas pelo espaço negativo, por aquilo que foi extraído. Quando a cidade é representada nesta série, ela é composta pelo acúmulo arrogante de edifícios que não permitem nenhum espaço entre eles, que ocupam, de maneira implacável, cada detalhe minucioso. Essas cidades são depósitos de edifícios, como camadas geológicas de civilizações, acumuladas umas sobre as outras a se sufocarem. Outras imagens da série referem-se claramente à abstração, à arte informal, ou *l'Informel*, tanto no tom da cor como na forma. Trata-se de um jogo que se vale da contradição, ao invocar um estilo que está associado ao gesto livre, a atos expressivos, que se contrapõem ao processo minucioso e calculado, prescrito pela própria composição dessas imagens.

PAISAGENS são, talvez, um retorno dissimulado do artista à sua antiga postura de jovem pintor. Em entrevista a Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, Marcelo Silveira fala da intenção de se tornar artista desde meados dos anos 1980, afirmando, entretanto, que foi apenas a partir do início dos anos 1990 que se tornou “consciente” de que possuía uma prática.⁶ Ele vê essa obtenção de maturidade como um processo de distanciamento do que havia feito antes. O momento decisivo de ruptura deu-se em 1991, quando saiu de sua zona de conforto para viajar para a Europa e para a África do Norte, terminando numa estadia de três meses em Barcelona, onde frequentou aulas de arte no Centro de Arte y Diseño Massana. Naquele ano, além de alguns esboços, Marcelo Silveira não produziu nenhum trabalho. Saiu do Brasil como pintor e voltou já sendo outro artista, um que ainda estava por ser definido.⁷

A GRANDE TELA

Em 1985, Marcelo Silveira visitou a Bienal de São Paulo pela primeira vez. Foi um momento em que a pintura ressurgiu como gênero, reconsiderada após um prolongado domínio das chamadas práticas conceituais. Essa bienal, em particular, tornou-se marcante por apresentar uma instalação de pinturas de grande formato, alinhada em um longo corredor, uma exposição apelidada de “A grande tela”. Aquele momento significativo dos anos de formação de Marcelo Silveira, visto que, na época, ele se via principalmente como pintor, é revisitado nesta obra, reconsiderado e reconfigurado pelo tempo decorrido. A instalação (ou será que deveríamos chamá-la de pintura?) de Marcelo Silveira intitulada A GRANDE TELA surge de uma relação de atração e repulsa para com a pintura. Ele confessa ter destruído muitas de suas telas da década de 1980, um ato sem volta e, talvez, impregnado mais tarde de remorso. Aqui, encontramos-lo voltando ao tema da pintura, só que agora ao inverso. É um retorno que traz consigo uma visão de mundo diferente, um universo pessoal visto a partir de uma perspectiva atual. Nesse sentido, A GRANDE TELA é, ao mesmo tempo, uma reconstrução e uma desconstrução, um ir e vir, um grau zero pessoal da pintura, não como uma operação monocromática, como se costuma considerar, mas como instalação/arquivo.

atravessa um processo de transposição no qual as coisas carregam em si os espectros do passado. Essas coisas ora dizem respeito à matéria, a seus precedentes, ora às etapas de formação do próprio artista. Mesmo depois dessas etapas, ou de esses suportes terem sido abandonados, seus traços insistem em ressurgir. São muitos os exemplos em que os traços de seus engajamentos anteriores com disciplinas são notados – epistemologias anteriores de criação pode ser outra forma de descrevê-los.

Nesse sentido, a instalação A GRANDE TELA vem à mente.⁸ Ela é composta por quarenta recipientes de vidro, cada um contendo um emaranhado de fios de linho que ocupam todo o volume disponível. Esses recipientes transparentes são dispostos em uma mesa ou pedestal. O material contido no interior dos recipientes de vidro, em associação com o título da obra, sugere uma tela desconstruída, enquanto sua disposição implica que a pintura foi retirada de sua consideração tradicional. Novamente, há uma mudança cartesiana, a pintura é deposta de sua posição – vertical – privilegiada entre as formas de arte. Desconstruindo-a até chegar ao elemento mais básico, o material da tela, o linho é então moldado pelos recipientes de vidro, emprestando-lhe uma forma tridimensional temporal, suspensa no espaço. O acúmulo de vidros, sua multiplicidade, sugere o procedimento de um arquivista, um colecionador de relíquias que, afinal, traz a obra para a categoria de instalação. A aglomeração dessas peças e a materialidade de seus conteúdos apropriam-se, através do título da obra, de uma referência histórica precisa. Na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, a euforia da ressurreição da pintura – como se fosse a de Lázaro – se dava com todos os seus excessos neoexpressionistas, com pinturas em grande formato de artistas nacionais e internacionais instaladas em longas paredes com tamanha proximidade que pareciam fundir-se.

A GRANDE TELA, de Marcelo Silveira, evoca os desdobramentos de sua própria carreira, que começou com a pintura e que tem aquela exposição como um ponto fulcral de sua trajetória. Décadas mais tarde, essa memória seria recuperada, como introspecção, como uma reflexão sobre a fragmentação gradual, a dissolução do ato de pintar, agora transformado em algo novo. Esse ato é fruto da consciência que surge dos vestígios de um passado impregnado pelo pessoal, pelo familiar, e da interseção destes com as histórias (e estórias) mais amplas da arte. Como a casa da rua do Cruzeiro, em Gravatá, ou como se acenasse de maneira respeitosa para a obra de Bispo, que ele tanto admirava, A GRANDE TELA é a reconstituição de uma vida anterior, uma grande re-assemblagem (ou remontagem) que surge das ruínas de antigos caminhos extraviados.



[42]
A GRANDE TELA,
2012



LOCALIZAÇÃO

Engenho Amora Grande



[44] LUZ DO ATELÊ,
INVERNO DE 2008

Engenho [èn'3epu] m

1. inventividade
2. motor
3. moinho
4. moenda de cana-de-açúcar

Amor [a'mo(x)] (pl -es) m

Amora [a'mora] f

1. fruto silvestre

Grande ['grãnd3i] adj

1. grande
2. alto
3. crescido
4. excelente
5. grandioso
6. generoso

LISTA DE OBRAS

Aéreas, Enquanto o rei se diverte, Tudo certo, Carapeta, O que abunda não atrapalha, Quantificadas, Armazém República, Coleção I, Cadernos de escrita, Livros de escrita I, Livro de escrita III, Livro do armazém, Livros de parede, Nem dentro nem fora.

INGREDIENTES

Madeira de cajacatinga, livros de cartório, fotografias antigas, revistas, papel e tinta, estantes de livros, vidro, couro, obras de arte produzidas pela imaginação, outras ainda por serem produzidas etc.

PROTAGONISTAS

Avô, pai e filho.

Era uma vez uma Cajacatinga (*Lamanonia speciosa*). História:

“as coisas que não existem são as mais bonitas”.
(Felisdônio apud Manoel de Barros)

Seu tronco rubro ergue-se elegante céu adentro. Tenho cinco anos e o que sei de você vem dessa contemplação e das lascas que saltam da plaina do carpinteiro. Ele recupera a roda-d'água na entressafra, você perfuma o ar, e eu brinco. Estamos juntos, neste engenho, pés e raízes na terra.

Dizem que, apesar de ser resistente à água e com baixa combustão, seus contornos e orifícios tornam-na inservível para a indústria moveleira. Não importa, para mim você é perfeita! Afinal, desde sempre, eu sou o guardião das coisas inúteis. Nós somos um par às aves-sas, de beleza improvável. Quem puder que entenda com os olhos.

Volto a encontrá-la, agora adulto. Ah, quanta recordação, quanta mudança... Seu porte majestoso não deixava suspeitar que você tombaria e permaneceria, desnecessária, sobre o chão do engenho, por tanto tempo. Você mostra-se frágil, mas não sem alma. É o seu tronco oco, aparentemente sem utilidade, que vai dar vida às minhas primeiras experiências tridimensionais. Cajacatinga, você já não é árvore. Você é arte!

MARCELO SILVEIRA,
DEPOIMENTO PARA
O 35º PANORAMA DA
ARTE BRASILEIRA,
COM CURADORIA
DE LUIZ CAMILLO
OSORIO. SÃO PAULO:
MAM-SP, 2017.

Marcelo Silveira nasceu em 1962, em Gravatá, povoado mais próximo do engenho que pertencia à sua família há várias gerações e onde morou até os cinco anos.⁹ A palavra engenho refere-se a moenda, denominando tanto o maquinário pré-industrial movido a água, animais ou até por escravizados no processamento de açúcar, bem como a terra em que a cana é cultivada. É inevitável que engenho evoque um período de violência sistêmica na história do Brasil, o da colonização, da expropriação de terras dos povos indígenas, da escravização e, portanto, das muitas injustiças sociais que estão na base da sociedade brasileira contemporânea.

Descrita como um comércio agridoce, a produção de cana-de-açúcar é quase tão antiga quanto a colonização do país.¹⁰ Seu impacto é sentido até os dias de hoje. O plantio devastou a fauna e a flora locais naquela época e continua a fazê-lo, como fica evidente com o projeto de combustível renovável patrocinado pelo Estado. O impacto ambiental que a plantação de cana-de-açúcar teve na Região Nordeste foi catastrófico. É a causa da desertificação gradativa de terras, que ficaram privadas de seus nutrientes após séculos de monocultura e do ciclo de queimadas e colheitas que caracterizam o canavial.

* O formato atual do estado de Pernambuco lembra as demarcações originais da capitania hereditária do século 16; era terra alocada pelo rei de Portugal a aristocratas de menor estatura, a fim de incentivar a exploração

A produção da cana-de-açúcar está na origem de grande parte do abismo econômico contemporâneo que separa a elite branca da população pobre, predominantemente negra ou mestiça. Foi a produção de açúcar que impulsionou grande parte do tráfico de escravizados, um meio desumano de fornecer mão de obra para o trabalho intenso e árduo nas plantações. A capitania de Pernambuco havia sido a região mais rica do Brasil colonial. Ele se expandiu e depois recuou conforme o sucesso e o fracasso da produção açucareira.* Mesmo antes da abolição da escravatura com a Lei Áurea de 1888, a produção de açúcar no estado já estava em declínio, suplantada pela descoberta de ouro e pedras preciosas no estado de Minas Gerais, no século 18, e pela produção de café no estado de São Paulo a partir do século 19.

O pai de Marcelo Silveira, sr. Mario Vieira, herdou, portanto, um negócio já em decadência, marcado por lutas pela sobrevivência em vez de marcado pelos atributos de poder econômico e político. O termo “Senhor de Engenho” traz consigo conotações patriarcais e autoritárias da brutalidade para com os subalternos. O termo contrasta, no entanto, com a maneira como Marcelo Silveira se refere ao pai. Conservador em sua visão geral, o sr. Vieira apoiou as primeiras inclinações artísticas de seu filho. Vindo de uma família tradicional, o papel de sucessor dos negócios recaía sobre seus irmãos mais velhos, de modo que Marcelo foi incentivado, e não refeito, em suas ambições criativas. O sr. Vieira preferia, por exemplo, que o filho se tornasse artista em vez de escriturário, categoria profissional que desprezava, em especial, pela condição de assalariado. Vieira via os artistas, com certa objetividade, como pequenos empreendedores independentes, e considerava favorável uma carreira nas artes, “pois é melhor ser patrão de si do que ser assalariado para outrem”, como costumava dizer.

** O terceiro filho do Senhor de Engenho era tradicionalmente destinado à vida religiosa.

Terceiro filho de seis irmãos, Marcelo Silveira ficou conhecido em seu círculo familiar como “excêntrico” por sua curiosidade pelas coisas incomuns e inusitadas. Seu pai encorajava esse hábito, chamando atenção para as coisas estranhas que trazia para sua apreciação.** Mais tarde, ele brincaria com esse papel que desenvolveu quando criança, o de colecionador de coisas inúteis, como uma das características fundamentais de seu trabalho como artista.¹¹

Com o declínio da indústria açucareira, Marcelo Silveira presenciou as crescentes dificuldades da família que levaram à decisão final de transferência da plantação e do processamento da cana para o cultivo da banana. A transição fez com que as máquinas de processamento de açúcar fossem desmontadas, e suas peças de madeira, o moinho-d’água, as engrenagens e a estrutura de suporte fossem divididas em partes menores.

Entre os presentes que seu pai lhe trouxe, talvez o mais significativo tenha sido o próprio engenho. O Engenho Amora Grande era movido a água, movimentando as máquinas de processamento do açúcar que existiam desde o tempo dos seus ancestrais. Marcelo “herdou” as partes de madeira do maquinário, velhos fragmentos de madeira talhada, envelhecidos e desgastados pela exposição à água e pelo uso. Muitos anos depois, ele iria integrar aquela madeira a sua obra. Quando o fez, deu sentido e identidade a sua prática.

A madeira com a qual foram construídos os equipamentos do engenho é chamada de cajacatinga, nome vernacular para uma árvore do gênero *Lamanonia*, outrora predominante na América do Sul. Seu uso em tal maquinário advém, principalmente, de sua qualidade de resistência à água. Extraída de maneira extensiva com o objetivo de abrir terras para o cultivo da cana-de-açúcar, ela está quase extinta na região. Das árvores que existiam na propriedade da família de Marcelo Silveira, apenas as raízes permaneceram, e estas foram queimadas repetidas vezes durante os incêndios sazonais.



[45]
AÉREA I,
2009/2010

Obras como AÉREAS, 2007, usam raízes de cajacatinga, que proporcionam longas tiras de superfícies finas e irregulares que, no entanto, retêm a resistência graças a um princípio semelhante ao das vigas I ou L na engenharia. Marcelo introduziu dobradiças de aço inoxidável a essas obras, emprestando-lhes uma articulação que cria associações visuais com asas, estendidas, em voo; aquilo que estava condenado a permanecer enterrado ganha, assim, asas para libertar-se. Uma sensação de liberdade, de leveza, é sugerida no título ENQUANTO O REI SE DIVERTE – DOBRADIÇA, 2007/2008. O voo, nesse sentido, parece ter uma função simbólica. Pode ser identificado na improvável possibilidade de tal estrutura levantar voo, como está implícito na referência frequente aos pássaros e à liberdade em outras obras já discutidas. Talvez se refira à liberação do próprio material das camadas subterrâneas da terra queimada em direção ao céu. Algo desse tipo aconteceu literalmente com o processamento necessário para recuperar a tal madeira.

O processo de recuperação envolve um lixamento persistente para remover as superfícies queimadas ou desgastadas pelo tempo até que a cor natural da madeira ressurgir. Isso trouxe de volta a lembrança da infância de Marcelo, quando as máquinas do engenho eram consertadas, e o cheiro de madeira recém-cortada e sua poeira enchiam o ar e eram levados pelo vento.







TUDO CERTO

TUDO CERTO, 2010, é uma instalação em grande formato composta de várias camadas de madeira colocadas no chão com ligeira sobreposição entre elas.¹² Essa madeira veio do último tronco

de cajacatinga que restou nas terras de seu pai. A árvore havia caído há cerca de oitenta anos e se tornou o ponto focal no topo de uma colina que oferece uma vista panorâmica. O tronco media 7 x 3,5 metros. Depois de ter esgotado seu estoque de cajacatinga, oriundo das partes do maquinário e das raízes remanescentes, Marcelo Silveira acabou sendo levado a extrair o próprio velho tronco caído.

O título TUDO CERTO vem de uma expressão que seu pai, no final da vida, quando já havia sido diagnosticado com Alzheimer, repetia sem parar, em entonações que iam do riso às lágrimas. Uma certa aceitação melancólica da passagem do tempo está imbuída no título da obra. TUDO CERTO foi exibida na Bienal de São Paulo, em 2010, ao lado de uma série de colagens – as PAISAGENS. O artista responde, portanto, à paisagem tanto em sua representação quanto com o uso de sua matéria-prima.



[49]
CARRAPETA,
2009

Em 2018, Marcelo Silveira expôs a instalação durante uma residência relacionada, mas não restrita, a um prédio que fora uma fábrica de doces, a Fábrica Mariola, na pequena cidade de Belo Jardim, no interior de Pernambuco. O artista havia proposto usar seu trabalho como meio de provocar diálogos com a população local, criando uma relação com a cidade e seus habitantes. Outras obras foram colocadas em escolas; uma loja foi ressignificada com instalações; performances foram organizadas em diferentes comunidades, inclusive em um quilombo.

Ao ver a instalação na antiga fábrica, o comentário de um visitante impressionou Marcelo Silveira. O curador Jailton Moreira mencionou *en passant* que a obra se assemelhava ao trecho de um rio. Para Marcelo, pareceu óbvio a ponto de ele se convencer de que a forma devia ter surgido inconscientemente, pois, para sua surpresa, nunca havia pensado nela dessa maneira. A associação da instalação com as ideias de água e fluxo era ainda mais atraente, porque não só fazia referência ao correr da água, mas também possuía um potencial metafórico mais amplo, o do tempo e da força motriz das antigas máquinas de processamento da cana-de-açúcar.

Em TUDO CERTO, aquela última árvore esquecida, com suas raízes e seu tronco meio podres, ressurgiu para tomar a forma da água, substância para

a qual tantas cajacatingas haviam sido cortadas para cumprir a função de gerar o movimento do engenho. Para Marcelo Silveira, a relação da instalação com a forma de um rio em movimento parecia quase profética. O ciclo se fechou, por assim dizer, mesmo que apenas simbolicamente. O título da obra, TUDO CERTO, conectava aquela última árvore remanescente com o falecimento de seu pai. Juntou-se, assim, um triste fato da vida de sua família ao destino da árvore e da produção de cana-de-açúcar na região. Ao apresentá-la em uma fábrica abandonada, recondicionada como centro de arte, a obra ganhou mais uma associação, a de uma obra à espera de assumir uma nova identidade dentro da cidade de Belo Jardim e entre a sua gente.

Marcelo Silveira identifica a origem de seu interesse pela madeira no hábito do pai de trazer para ele estranhos objetos de madeira e quinquilharias que ele encontrava no seu dia a dia. CARRAPETA, 2007/2009, o nome de uma de suas obras, evoca o brinquedo conhecido em outras regiões do Brasil como “pião”, trazendo em si a ambivalência entre um objeto de arte lúdico e um jogo infantil. O objeto, além de revelar a relação do artista com a matéria, a madeira, traz em si as memórias da infância, das estranhas peças que o pai lhe dava e que logo se transformavam em brinquedos improvisados. A madeira, aquele material comum quando abundante, nobre em sua escassez, tornou-se o material com o qual a obra de Marcelo Silveira mais se identifica. A versatilidade do material, bem como sua relação histórica com a humanidade (e, por extensão, com a exploração de recursos), entrelaça a materialidade e referências conceituais profundas.



Abundância e escassez são coisas da vida, assim como são temas recorrentes na obra de Marcelo Silveira, apresentados, frequentemente, com um toque de humor. O QUE ABUNDA NÃO ATRAPALHA, 2003/2004, é o título de um trabalho em que um aglomerado de relevos de madeira emoldurados ocupa, de forma aleatória, o espaço da parede. O título é um jogo de palavras com sua sonoridade. Os próprios objetos, suas formas e seus volumes, parecem pulsar para fora da parede, da moldura, evocando a insinuação sexual do título, sem, no entanto, chegarem a ser obscenos. Uma forma exige algo da outra, assim como o título e as formas se complementam enquanto também se desencaminham. A obra é uma declaração de intenções, não bem um manifesto, mas a manifestação física e lúdica do desejo de coletar, ordenar e desordenar.

Em O QUE ABUNDA NÃO ATRAPALHA, três tipos distintos de madeiras nobres se reúnem em uma assemblagem lúdica. Uma moldura oval é o elemento comum nesta coleção, que serve para segurar um outro tipo de madeira que se projeta, que se eleva para fora do espaço restrito da moldura, às vezes empurrando outra forma escultórica ainda mais para fora. A conotação sexual, implícita no título, é replicada no encaixe de um elemento no outro, nas formas que se projetam e que, talvez, lembrem as fotografias de chapéus de Man Ray, que convidam a associações com órgãos sexuais masculinos e femininos.*

[50]
O QUE ABUNDA
NÃO ATRAPALHA,
2003/2004

* Meus agradecimentos a Ileana L. Selejan por ter chamado minha atenção para essa associação.

ARMAZÉM DO MALAQUIAS

Se o pai de Marcelo incentivou o filho a colecionar coisas bizarras, foi o avô quem o ensinou a organizar esses objetos. A imagem do armazém tornou-se, assim, uma característica recorrente na obra de Marcelo Silveira que retoma suas memórias do armazém do avô, descrito da seguinte maneira pelo artista:

MARCELO SILVEIRA,
ARMAZÉM DE TUDO.

Talvez esse apego [pela ideia do armazém] venha da minha experiência com o armazém do Seu Malaquias, o meu avô, onde iam se acumulando resquícios das coisas antigas que haviam passado por lá. O cartaz antigo do sabonete Lux de Luxo, por exemplo, que ficou preso na parede por muitas décadas. Eu lembro que, nos anos 1980, existia ainda o cartaz dos anos 1950. O meu avô foi mudando de atividade e era muito ciumento com o seu armazém; no final da vida, vendia só material de construção, mas mantinha os cartazes da época em que ele vendia carnes, produtos de beleza, tecidos.

Obras como QUANTIFICADAS, 2003, consistem de agrupamentos ou pequenas coleções de objetos com formas similares. Estes já adotam o que Marcelo Silveira descreve como sua estética do armazém. Em vez da apresentação de objetos orgânicos para consumo, o princípio é “formalizado” ao ordenar os objetos em “famílias”. Os itens são apresentados em sequência, cada um mantendo sua individualidade, suas características particulares, ao mesmo tempo em que fazem parte de um grupo maior. Na mesma série,

QUANTIFICADAS, de 2004, uma coleção de pesos, muito comum em mercearias antigas, é colocada numa caixa como uma relíquia de outra era. Se fizermos uma inspeção mais minuciosa, descobrimos que as coisas não são o que parecem. A disposição é caótica, o tamanho e o peso dos itens pertencentes a cada grupo são aleatórios. Evidentemente, trata-se de uma coleção de sobras, adquiridas ao acaso, dispostas dentro de uma caixa de madeira que confere a ela uma pátina de legitimidade. Esse agrupamento pressupõe algum tipo de ordem que nunca é revelada, a não ser como produto de um desejo obsessivo de acumular.



[51]
2 DÚZIAS,
SÉRIE QUANTIFICADAS,
2003

ARMAZÉM REPÚBLICA, 2000/2004, é uma coleção de objetos suspensos, esculpidos em madeira de cajacatinga que, em outras ocasiões, foram considerados malsucedidos pelo artista. Com o tempo, porém, Marcelo Silveira percebeu que o problema era que esses objetos não possuíam autonomia. Mas reunidos, acumulados em grupos, tornavam-se interessantes, adquiriam qualidade formal. Ele também percebeu,

ao “ordenar” esses objetos “falhos”, que eles possuíam certas características que, apesar de diferenciá-los, formavam associações, agrupamentos baseados em semelhanças.

COLEÇÃO I

Há algo na superação do fracasso, na incorporação dele ou, pelo menos, na transformação daquilo que é descartado em algo novo que percorre a obra de Marcelo Silveira e que poderia ser atribuído à transformação do antigo engenho em obra. Um aparelho obsoleto que é desmontado e transformado em algo distinto, novo, ainda que não necessariamente útil. Um processo semelhante está na origem da primeira coleção de Marcelo Silveira.

A COLEÇÃO I, 1999/2000, é composta de peças individuais de madeira entalhada, cada uma buscando a mesma função, ainda que sem sucesso. A coleção teve origem no final dos anos 1990, a partir da tentativa do artista de dar um grampo de cabelo, feito à mão, a uma amiga. Em seu esforço para atingir a forma perfeita, ele se envolveu completamente em um processo de tentativa e erro até perceber que havia produzido cinquenta itens, sendo que nenhum deles cumpria a função desejada. Ao transformar essa “coleção” em arte, esses itens são exibidos lado a lado para que suas diferenças se manifestem por meio da repetição. Na COLEÇÃO I, os aspectos práticos improváveis dessas engenhocas as tornam ainda mais atraentes. O artista relembra a contemplação do seu labor fracassado como o momento em que surgiu sua relação com a madeira, tomando consciência daquilo que agora denomina “a história do engenho”. Uma história, ela mesma, ordenada por meio de outras memórias:

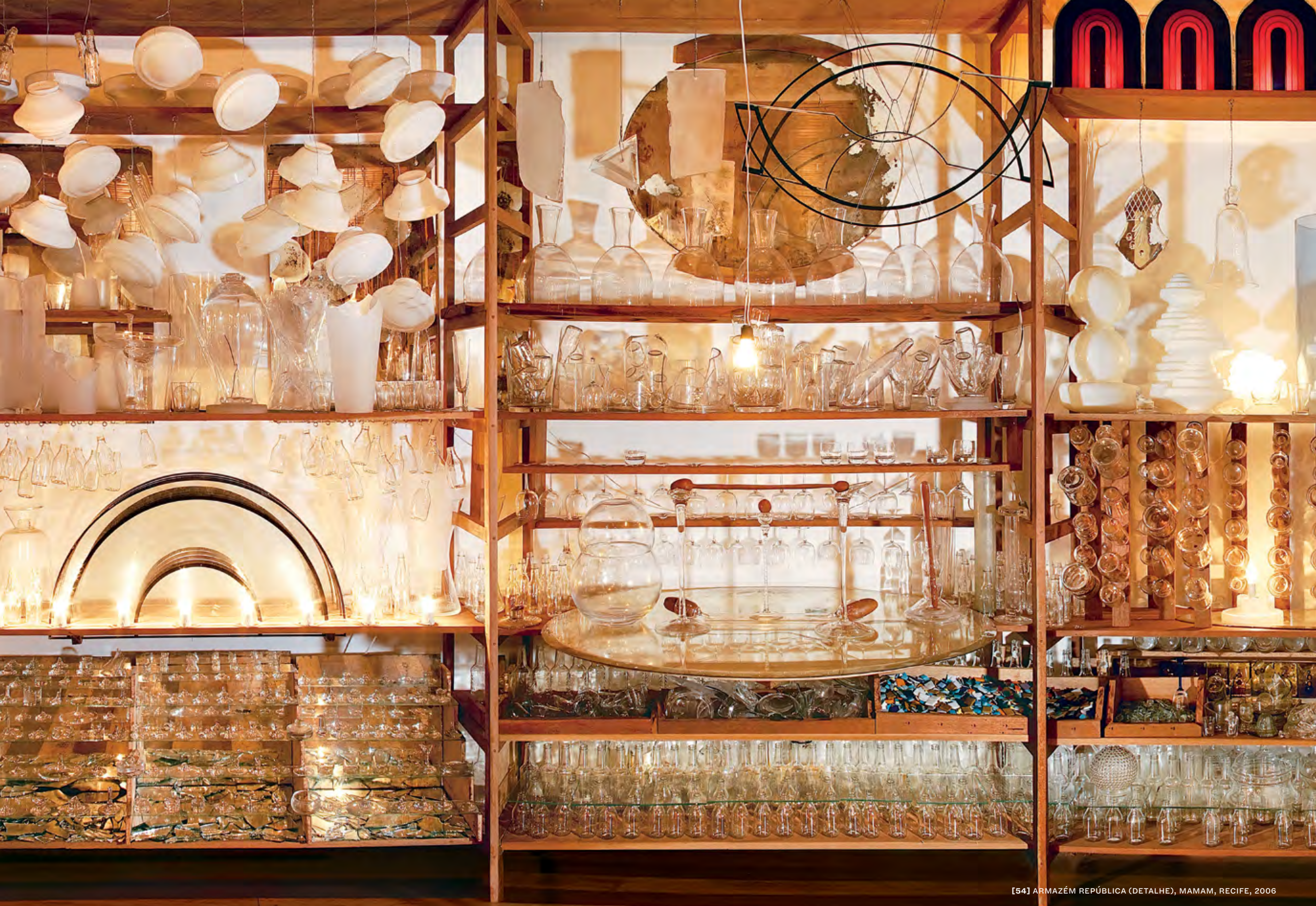


[52]
COLEÇÃO I,
1999/2000

De lá para cá, eu comecei a pensar muito nessa questão do armazém. No início, ficava muito ligado somente à imagem do armazém, e só aos poucos fui me distanciando dela. Os “livros de escrita” que eu faço são referências aos livros do armazém, onde se anotavam os estoques, se faziam as contas, com toda a espontaneidade. Eu também vou anotando isso e aquilo nos meus “livros de escritos”.

MARCELO SILVEIRA,
ARMAZÉM DE TUDO.





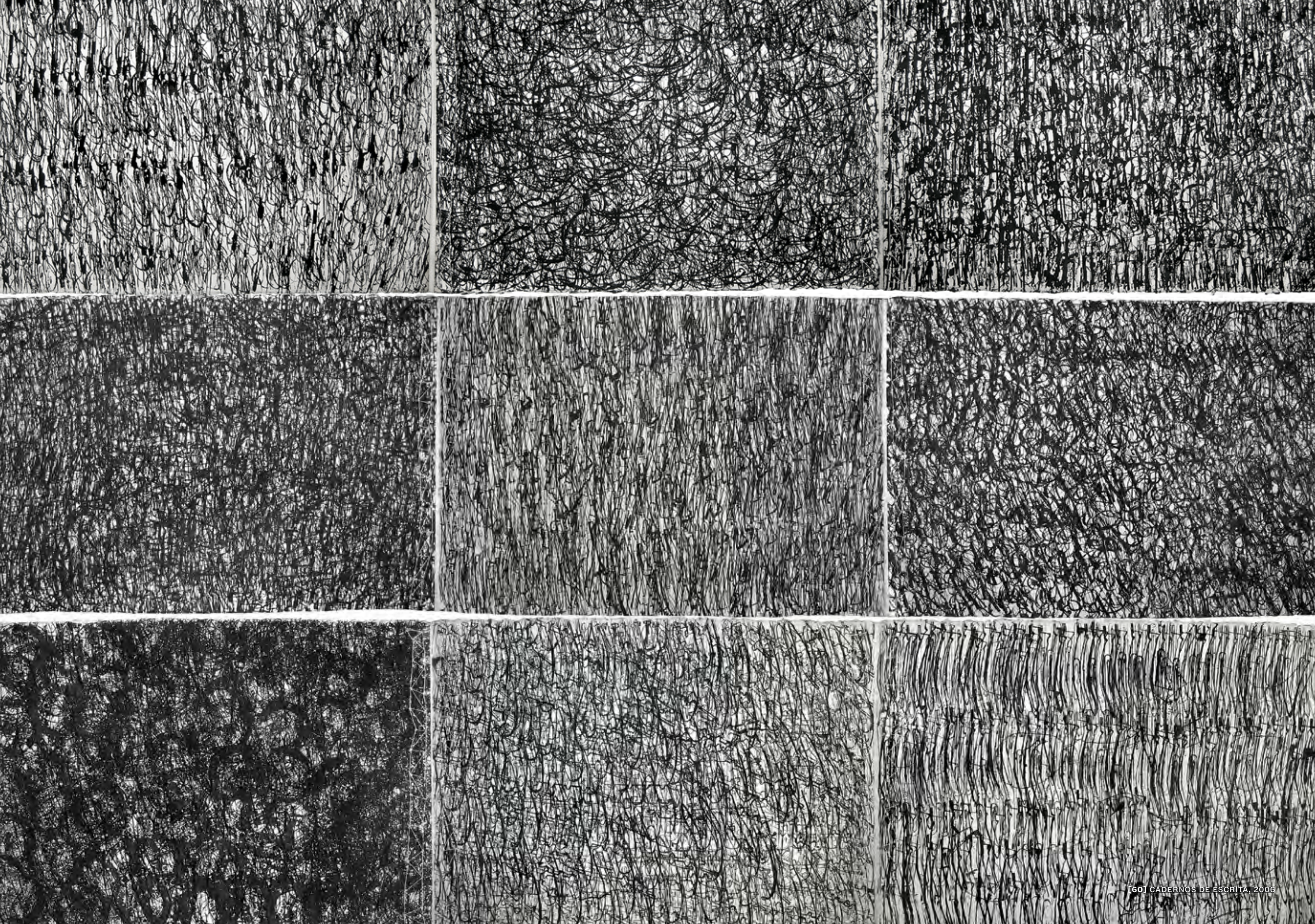


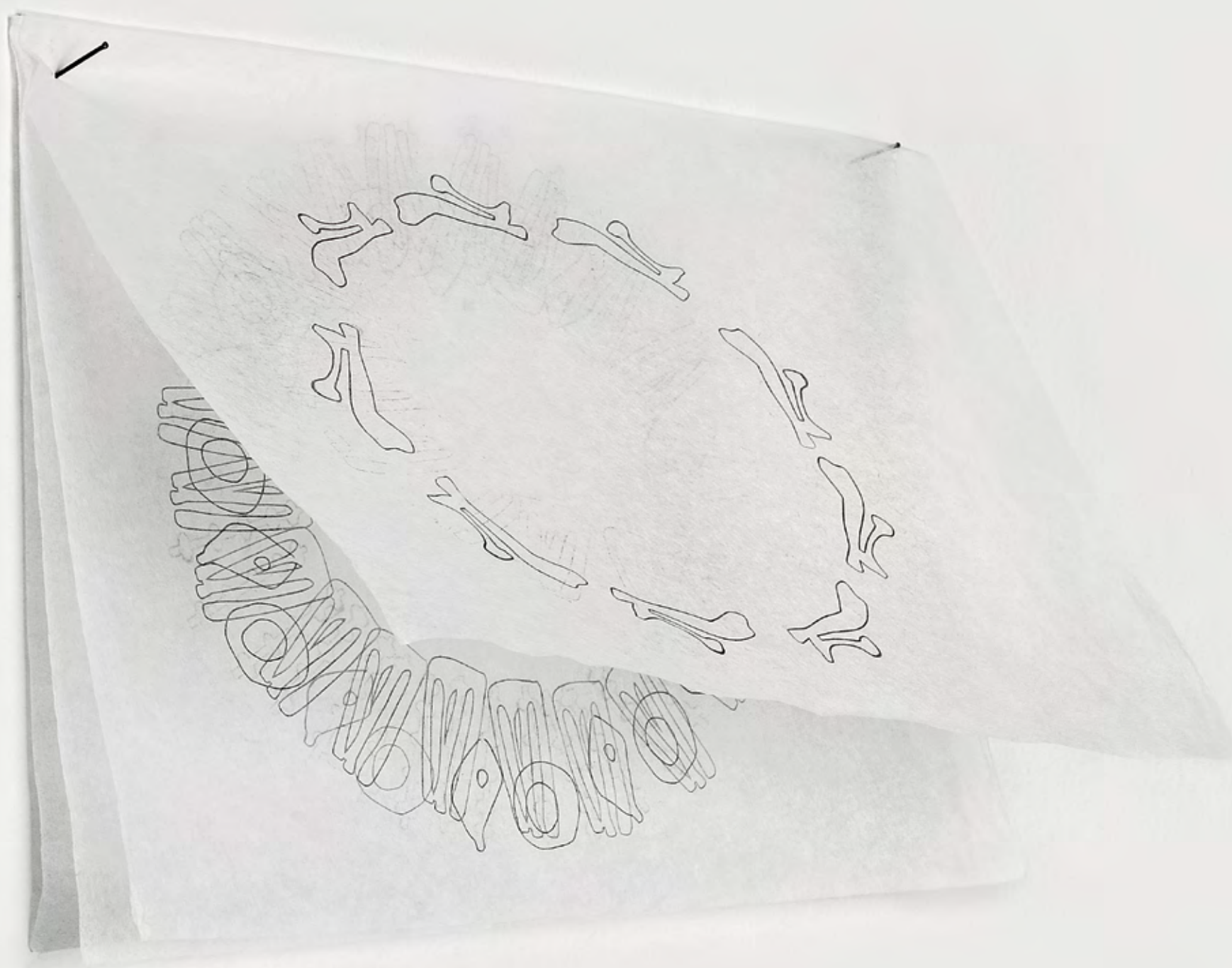












LIVROS DE ESCRITA I

OS LIVROS DE ESCRITA I, 1999/2008, contêm páginas de desenhos, rascunhos preparatórios, talvez, para aqueles itens da COLEÇÃO I, bem como páginas de escrita concentrada, por vezes intercaladas com formas simples, quase geométricas, lembrando um cabeçalho. Muitas dessas imagens sugerem vistas aéreas de uma cidade ou têm conotações arquitetônicas. Articulações e mecanismos de conexão podem ser percebidos em meio ao acúmulo de informações. Já o LIVRO DE ESCRITA III, 2002/2007, consiste em folhas de grande formato, em que formas sólidas são delineadas. Essas

formas se assemelham a recipientes parecidos com garrafas ou, ainda, a volumes de madeira, não muito diferentes das obras de outras coleções.

OS CADERNOS DE ESCRITOS, 2006, são uma coleção de dez cadernos, em que cada página é coberta por traços. Eles são produzidos com um carimbo de borracha, tinta ou grafite de lápis. Há uma espécie de criação de padrões orgânicos que parece lembrar e, ao mesmo tempo, repelir a excessiva precisão de um desenho de François Morellet ou de Sol LeWitt que, embora se assemelhem, são eles próprios resultados semelhantes de processos distintos.



[63]
LIVRO DE ESCRITA I,
1999-2008

Esse desejo de zombar com a ordem se manifesta em seu uso indevido dos utensílios associados à profissão de tabelião. Marcelo Silveira pode subverter a natureza de tais ordens, criando uma profusão de conteúdo, escrito ou não, que torna as informações contidas inúteis. Em outros casos, como em CUCO OU LIVRO DA SEMANA, 2010/2011, e CRIAÇÃO DO MUNDO, 2012, as anotações podem ser de natureza não escrita, como por exemplo, riscos de caneta que cobrem todas as superfícies disponíveis obsessivamente.

LIVRO DO ARMAZÉM

O LIVRO DO ARMAZÉM, 2004, funciona como uma espécie de livro contábil dos objetos arrecadados no ARMAZÉM REPÚBLICA. Nele, os contornos de objetos feitos a partir de restos de madeira de cajacatinga recuperada são

desenhados e transformados em carimbos. Tais formas são carimbadas nas finas páginas de um livro, um perfil por página. O papel usado nestas páginas é do mesmo tipo daquele usado na produção das bíblias. Suas bordas são tingidas de vermelho, elemento também característico daquele gênero de publicação – mais uma vez, a referência à religiosidade reaparece de forma inesperada e sutil. A espessura das páginas torna-as quase translúcidas, permitindo que contornos formados pelas diferentes formas estampadas nas páginas anteriores e posteriores reapareçam. Esses espectros, que vão se desvanecendo à medida que as páginas se acumulam, criam composições sempre mutáveis, interferem no contorno da página atual, interrompendo sua inteireza, poluindo sua pureza, mas também lembrando ao leitor – ou seria espectador? – que as imagens nunca foram inteiras. Desde o início, o menor movimento do objeto produz outro contorno, outra leitura entre uma infinidade de possibilidades.

LIVROS DE PAREDE, 2004, parece ser um protótipo do LIVRO DO ARMAZÉM. Aqui, folhas transparentes de papel são fixadas em uma parede. Em cada folha, uma única marca de carimbo. Quando as folhas se sobrepõem, forma-se um círculo. A transparência do papel permite que as folhas carimbadas se infiltrem, interfiram, contaminem e se acumulem umas sobre as outras.



[64]
LIVRO DO
ARMAZÉM,
2004

Marcelo Silveira entende o LIVRO DO ARMAZÉM como uma reversão do papel usual do desenho, que tradicionalmente tem sido considerado uma disciplina secundária, subalterna à pintura ou, em geral, uma fase preparatória para a “verdadeira” obra de arte. Nesse sentido, podemos justapor o planejamento de uma obra como COLEÇÃO I sobre a acumulação de objetos em ARMAZÉM REPÚBLICA e sobre os perfis agrupados em LIVRO DO ARMAZÉM. Segundo o artista: “Tem a ver com a acumulação que a gente faz das coisas e dos conceitos. Eu tenho mania de arrumar e organizar as coisas como se elas fizessem parte de um armazém”.¹³ Pode-se dizer também que na noção de estética do armazém de Marcelo Silveira existe uma preocupação fenomenológica que ele define da seguinte maneira:

No armazém, o espaço é preenchido por objetos sem preocupação com o que está na vizinhança ou com a função daquilo que está exposto, e o dono não deixa de vendê-los por causa disso. Eles não deixam de chamar a atenção e não deixa de haver beleza naquele excesso de coisas penduradas.

MARCELO SILVEIRA,
ARMAZÉM DE TUDO.

Em ARMAZÉM DE TUDO, livro monográfico sobre a obra do artista, Moacir dos Anjos enfatiza a dificuldade em classificar a prática de Marcelo

Silveira. Ao afirmar que a obra permite ser descrita como escultura, o crítico alerta ao leitor que “parte significativa da obra não se enquadra nas convenções que delimitam o campo escultórico, ampliando ainda mais as já frágeis frentes que dividem os territórios da pintura, do desenho e da instalação”.¹⁴ Curiosamente, ao abordar o mesmo tema, Marcelo Silveira fala da obra como não se contendo ou não se exaurindo pelas limitações do campo da escultura.¹⁵

O uso da forma verbal “permitir” implica a facilidade com que Marcelo Silveira muda de um formato para outro. A transposição pela qual é submetida a matéria constitutiva da obra pode transformar um desenho em escultura, uma instalação em livro e assim por diante. Seguindo os conselhos de Amílcar de Castro, e de Guignard, antes dele, a própria trajetória de Marcelo Silveira como artista carrega consigo os espectros do passado, de seus anos de formação e das histórias mais amplas da região, do estado de Pernambuco e de seus povos. Muitos exemplos podem ser encontrados nos quais os traços de epistemologias criativas anteriores reaparecem.

Por exemplo, a estética modular muitas vezes associada ao minimalismo poderia ser atribuída a uma obra como NEM DENTRO NEM FORA, 2010.

Aqui, objetos/esculturas de madeira de diferentes configurações são colocados em “camas” de linho e envoltos em caixas de vidro “emolduradas” por tiras de madeira. Essas assemblagens se relacionam a vários suportes artísticos sem pertencer a nenhum. O linho da pintura (como em A GRANDE TELA), o objeto da escultura, a caixa das instalações. Sendo obras de arte compostas, elas não estão nem dentro nem fora desses domínios, como o próprio título já sugere. As caixas de vidro podem sugerir memórias de antigas exposições em museus, os chamados gabinetes de curiosidades. No entanto, em vez de assumir referências históricas da arte, seria mais apropriado categorizá-las a partir da estética do armazém, como o próprio artista sugere: uma conjunção de coisas diversas organizada em um determinado espaço de exibição ou um arranjo aleatório de coisas incongruentes.

Ao situar a obra do artista dentro dos modos de produção da arte contemporânea, Moacir dos Anjos busca uma manobra dupla. Distanciando a obra do ofício manual exigido pela “manufatura” daqueles objetos de madeira, aos quais o artista está mais associado, o crítico atribui a ele um gesto transgressor, por meio do qual a arte contemporânea é legitimada mais diretamente. Encontramos aqui uma conjunção implícita, um vínculo e um acordo formal, uma “ata”. Por um lado, relaciona-se com a história da arte local, nacional, relativa aos desenvolvimentos intergeracionais entre Guignard, Amílcar e Marcelo, nos quais os movimentos neoconstrutivistas dos anos 1950 atuam como uma espécie de pivô. Por outro, evoca um paradigma mais geral e, portanto, hegemônico, com ênfase nas práticas de arte conceitual e do minimalismo, advindas dos Estados Unidos. Qualquer que seja o caminho que se escolha seguir, chega-se à fragmentação das certezas modernistas e à proliferação de suportes artísticos, referências e modos de prática que caracterizam a chegada das neovanguardas, aquelas que passaram a definir os caminhos pelos quais a arte contemporânea é pensada e legitimizada. Na raiz dessas reavaliações históricas, está a questão da arte relacionada à vida.

















HOTEL SOLIDÃO







LOCALIZAÇÃO

ATA



[76] ATA, REATA, DESATA

Ata [a'ta]
1. O ato de um tabelião
2. A junção de dois elementos

LISTA DE OBRAS

Cabeludas, Manual dos manuais ou Livro das explicações, Manual de Liêdo, Tudo ou nada, Armazém de tudo.

INGREDIENTES

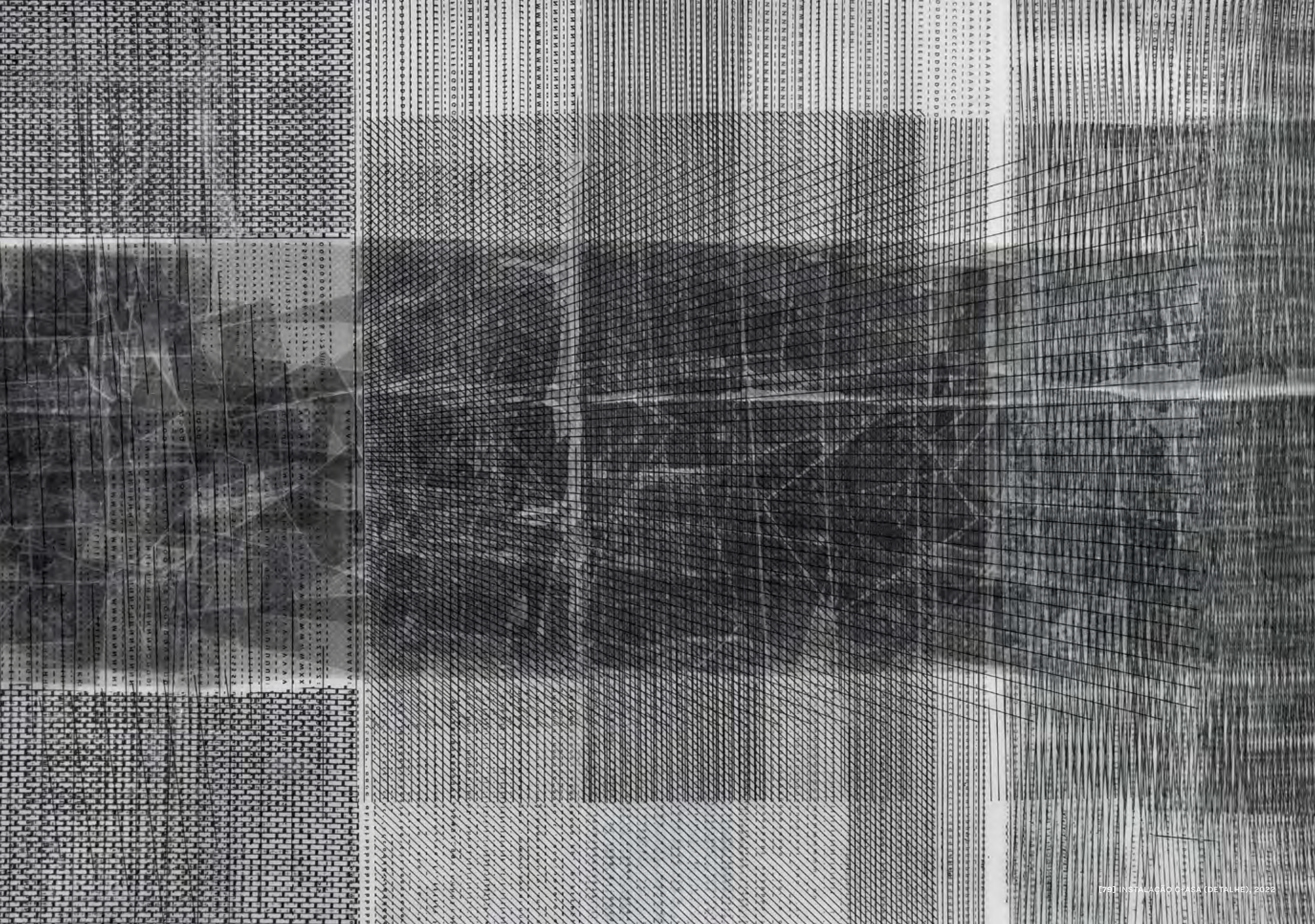
[*Estórias*] cabeludas, livros, papel, cajacatinga, outros tipos de madeira, tudo e nada.

PROTAGONISTAS

Liêdo Maranhão e Maria Rita.









A obra de um artista possui uma relação complexa com sua vida. Essa relação pode surgir *a priori* dos próprios processos que impulsionam a obra, da abordagem do próprio artista ao fazer arte, que traz a vida para a prática. De modo alternativo, pode ser uma reflexão *a posteriori* sobre as qualidades formais da obra, atribuindo significado à vida do artista apenas em retrospecto. Muito tem sido escrito, por exemplo, sobre o objetivo vanguardista por excelência, a integração da arte e da vida. A proposta aqui não é entrar nesse debate. Basta dizer que a relação, neste caso, surge de um diálogo que está presente na obra de Marcelo Silveira, que opera dentro e através de dois extremos. De um lado, a obra é pensada e avaliada pelas suas estruturas formais, ou seja, as qualidades relacionadas à forma, ao material, à cor e aos processos de fabricação. De outro, é possível avaliar até que ponto a obra atua nas circunstâncias sociais, culturais, políticas e históricas do ambiente e da experiência vivida do artista.

A obra de Marcelo Silveira existe na sobreposição desses estados de ser. Parece querer negar a dicotomia entre eles, aproximando-os como se dobrassem uma folha para que os extremos se toquem. A metáfora é igualmente adequada para pensarmos a trajetória do artista que começou com a pintura e ainda hoje se refere a ela ou ao plano bidimensional em alguns trabalhos, mas se esforça para ir em direção ao espaço, seja ele geométrico ou social. Tal compreensão dos processos que levaram à feitura de sua obra ainda parece restritiva, insuficiente e, talvez, até causal demais. Há algo que transcende o cotidiano das anedotas que Marcelo Silveira conta sobre sua vida e a daqueles ao seu redor, quando descreve uma determinada obra, seu surgimento, sua produção etc. A linguagem, seu uso e abuso, acompanha a produção de Marcelo Silveira por meio dos títulos ou das descrições, dos comentários ou mesmo das experiências mais performáticas ou socialmente engajadas.

O próprio nome que Marcelo Silveira escolheu para este livro fala de uma relação que ele busca estabelecer entre as palavras e as imagens, entre os títulos e as obras. É como se ele quisesse demonstrar que a apreciação de uma determinada peça pode evoluir, dispersar-se e espalhar-se por meio do sentido expansivo de uma única palavra ou de um jogo de palavras. ATA, um palíndromo, que por sua própria natureza evoca um diálogo a dois, também tem uma dupla significação: o ato oficial de um tabelião e a junção

ESTÓRIAS CABELUDAS E OUTRAS HISTÓRIAS DA ARTE

de dois elementos dentro de um objeto, aparato ou mecanismo. Se tomarmos o hábito de Marcelo Silveira de desconstruir para só então reconstituir, podemos também separar a palavra em duas sílabas, “a tá”, um enunciado coloquial de concordância, compreensão ou percepção. Além disso, a palavra “ata” faz uma interconexão entre domínios distintos da atividade humana, uma vez que, em sua dupla significação, pertence aos campos das ciências biológicas, das ciências sociais e das humanidades. ATA torna-se, assim, uma descrição adequada para o encontro entre um crítico de arte e um artista. Se o relatório de uma visita ao ateliê (que é, afinal, uma forma de auditoria) encontra o reconhecimento coloquial, amigável, de algo compreendido ou, pelo menos, considerado, então esse algo também deve transcender o campo disciplinar prescrito pelo termo “arte”.

A obra de Marcelo Silveira é tão diversa que é quase impossível classificar suas múltiplas expressões, formatos, materiais e técnicas. Em grande medida, a própria obra é uma materialização lúdica de tal impossibilidade. A tarefa de reunir pensamentos e reflexões a seu respeito requer uma certa imersão em seus modos de ser no mundo, tanto quanto em seus conceitos e meios de prática.

O artista, invariavelmente, refere-se a um passado que é seu e que pertence a todos nós. Não se trata tanto de um artista que revisa os traumas da vida, mas de alguém que evoca uma alegre curiosidade, um traço de personalidade que carrega consigo desde a infância. Há na obra de Marcelo Silveira um esforço de memória fenomenal, seja nas histórias dos próprios objetos e materiais, seja na tentativa de captar a maravilha do olhar da infância sobre um mundo que se desenrola diante de seus olhos. Por vezes, ele parece procurar recuperar e repensar um mundo passado que já está fora de alcance, apesar de não parecer muito distante. Não há nenhum indício de nostalgia nessa abordagem, fato que fica evidente pelo hábito implacável que ele tem de intervir em objetos e materiais. Em vez disso, transparece um entusiasmo integral pela vida que é, ao mesmo tempo, idealista, pragmático e divertidamente subversivo.

Sua obra está imbuída dessa atitude em que duas abordagens particulares do fazer parecem tecer-se através de sua diversa produção: a de uma relação bastante enraizada no lugar e nas pessoas que o habitam ou o atravessam, e a de uma evocação do passado que se manifesta no ato de fazer algo novo a partir da desconstrução do objeto ou de sua própria entropia. Essas duas características aparecem em conjunção ao longo de sua obra. Seu emprego e disposição irão variar de acordo com o objeto, a ação ou o lugar no qual se entrecruzam.

Esta seção do livro investiga o aparato utilizado pelo artista para estabelecer essas interseções. A figura, literal e metafórica, da ata assume múltiplas formas. Os livros, que são, em si, sistemas de armazenamento, criam, nesse sentido, relações com as estruturas tridimensionais que, por sua vez, contêm coleções de objetos. Obras em papel gravam ou registram objetos que habitam o espaço tridimensional. Nessas operações, espaços e lugares também se justapõem, a rua e a galeria, a casa e a oficina, o campo e a cidade. A obra de Marcelo Silveira pode ser descrita desta forma: como um esforço monumental para articular domínios vistos como irreconciliáveis.

As CABELUDAS, 2005/2006, de Marcelo Silveira, lembram dispositivos para a venda de matérias-primas, em geral, têxteis, que são penduradas em cabides concebidos especialmente para chamar a atenção dos clientes que passam. As CABELUDAS, entretanto, diferem por serem atraentes e repulsivas em igual medida. São constituídas por camadas de pelos soltos, cada um em uma tonalidade ou cor diferente. Esses objetos estranhos, que pairam a dois metros de altura, são assemblagens de pelos feitas a partir de múltiplas caudas e crinas de animais, coletadas e dispostas de acordo com a tonalidade do pelo. São, portanto, caudas cabeludas.

A primeira versão deste texto, escrita na língua inglesa, fez-me notar que a pronúncia de *hairy tails* [caudas cabeludas] tem exatamente o mesmo som que *hairy tales*, cuja tradução em português seria “estórias cabeludas”, ou seja, uma gíria para descrever algo entre um relato exagerado e uma mentira descarada. A justaposição aqui é interessante como meio de entrar, de forma hiperbólica, no mundo de Marcelo Silveira, no qual o fato é muitas vezes justaposto à ficção, a memória à invenção, a descrição à insinuação. Nenhuma dessas associações entre o termo “cabeludas” e a tradução hiperbólica sugerida foi pretendida pelo artista.* Este relato exagerado sobre o título de uma obra de arte implica, portanto, um certo nível de ficção que é inteiramente obra do autor. Ao identificar uma associação que não se pretendia, surge, no entanto, uma analogia que é tão factual quanto inventada.

Este relato da obra de Marcelo Silveira é biográfico e também específico ao gênero especializado de ficção literária antes conhecido como crítica de arte. Chamá-lo de ficção não é necessariamente depreciativo, pois explica um certo salto de fé necessário para acompanhar o artista e seus feitos de imaginação. O crítico de arte Guy Brett descreveu, certa vez, seu próprio trabalho como o de um intérprete de objetos em palavras.¹⁶ Vejo muito da obra de Marcelo Silveira como uma tradução de palavras em coisas, algumas das quais são traduzidas de volta em livros, em páginas, como transcrições gráficas daquelas coisas que ganham sua materialidade por meio das palavras, como memórias que são despertadas por coisas e vice-versa.

* Embora erros de tradução sejam comuns, como pode ser observado no caso do texto sobre Marcelo Silveira no catálogo do 35º Panorama da Arte Brasileira [ver abaixo em *Manual de Liêdo*].





[82]
MANUAL DOS
MANUAIS OU LIVRO
DAS EXPLICAÇÕES,
2010

O ato de traduzir o termo “cabeludas” para a língua inglesa e de volta para a portuguesa pode ser visto como sendo análogo ao ato de transpor a interpretação de uma obra pelas convenções da escrita artística, prescritas pelas histórias canônicas da arte – elas próprias, muitas vezes, *estórias* cabeludas. Embora esse ato de transposição venha a produzir um discurso que legitime a obra naquele campo particular, pode-se questionar se, ao fazê-lo, não alienamos sua práxis.

Com Marcelo Silveira, parece que precisamos justamente do ir e vir, da experiência pessoal ao campo profissional da arte. Se nesse processo outras associações imprevistas se entrelaçam, que assim seja. A tradução, no que diz respeito à obra de Marcelo Silveira, é sempre um processo de mão dupla, que leva de e para a galeria e a rua, o campo e a cidade, as iconografias do popular e os escalões eruditos da cultura. Ao fazê-lo, Marcelo Silveira torna-se parte de uma longa linhagem da história da arte. Só no Brasil,

poderíamos incluir Alfredo Volpi, Frans Krajcberg, Hélio Oiticica e Lygia Pape. Além disso, poderíamos citar alguns aspectos da obra de Abraham Palatnik e também obras mais recentes, como as de Celso Renato, Emmanuel Nassar, José Patrício ou até artistas da geração seguinte, como Jonathas de Andrade, entre outros. No entanto, parece mais interessante indagar sobre as especificidades da prática, sua propensão para a tradução e a transposição das coisas, que enfatizar suas genealogias históricas e os emaranhados da arte contemporânea.

O LIVRO DAS EXPLICAÇÕES

O MANUAL DOS MANUAIS OU LIVRO DAS EXPLICAÇÕES foi concebido em 2011 como um livro que documenta a obra do artista até aquele momento.¹⁷ Tendo incorporado a propensão do próprio artista para a taxonomia, em vez do imaginado ou pretendido catálogo *raisonné* – para a irritação de seu galerista –, a publicação se materializou como algo próximo ao formato do livro de arte. Encadernado por meio de um sistema de arcos em alavanca que lembra um arquivo de estudante universitário, ele contém páginas de diversos tamanhos cuja ordem, dado o sistema de encadernação, é sempre instável, podendo ser interrompida e reorganizada a qualquer momento. Na capa interna, um “guia do leitor” substitui o tradicional sumário. O guia divide o conteúdo em três seções diferentes, de acordo com os tamanhos das páginas (formatos A, B e C). O formato A, sendo o menor, consiste em um ensaio fotográfico de Sivan Kälín, que retrata imagens de dentro e de fora do ateliê do

artista em Gravatá. Na cópia que possuo, essas fotos estão intercaladas nas outras seções. O tamanho dele é o de, aproximadamente, uma impressão fotográfica – da era pré-digital, quando eram reveladas a partir de negativos em estúdios fotográficos. Essas imagens integram as páginas das demais seções de maneiras inusitadas. O formato B é a única seção que contém páginas numeradas. Estas diferem em altura e trazem entrevistas com Fabiana Bruce e Ana Luisa Lima, citações de vários autores e um ensaio de Paula Braga.¹⁸

O subtítulo do MANUAL DOS MANUAIS É LIVRO DAS EXPLICAÇÕES. Isso já sugere um interesse tanto por formas quanto por estruturas de conhecimento, taxonomias visuais, textuais e numéricas. Enquanto escrevo estas palavras, vejo o livro, que está aberto entre as páginas 26 e 27 na seção B. Como se desafiasse a ordem numérica, uma página aparece separando esses números inteiros. Cobre a parte central da página 26, permitindo que o número da página permaneça visível, fundindo-se nela, como se a imagem (que na verdade pertence à seção A) tivesse sempre a intenção de estar lá. A imagem retrata a vista externa do ateliê de Gravatá, a lateral de sua fachada frontal e as colinas distantes no horizonte, que delimitam a expansão urbana da cidade. A imagem paira sobre algumas frases da página 26, colocada ali como se esperasse acompanhá-las:

E o que é revolução senão a subversão das formas de;
a reelaboração dos manuais?
Façamos uma.
Mas, por favor, não me pergunte como.

ANA LUISA LIMA,
MANUAL DOS MANUAIS.

O formato C, o maior das seções em tamanho e volume, compõe-se de um índice de obras e de uma série de reproduções dos trabalhos de Marcelo Silveira. Um aspecto curioso é o fato de as páginas serem dobradas do lado de fora, de forma que o sistema de arco de alavanca esconda o que está impresso no interior, por trás das reproduções das obras. É preciso abrir a encadernação, desmontar o livro, para recuperar esse conteúdo. A ação revela reproduções de páginas cheias até a borda com anotações a lápis. Tais páginas parecem uma mescla de um livro contábil, um diário pessoal e uma “lista de tarefas” de uma pessoa extremamente ocupada.

É um registro, em outras palavras, daquilo que não se vê, daquilo que está por trás da produção de uma obra de arte: o cotidiano de um artista. As páginas ocultas revelam trechos da obra intitulada LIVRO DE ESCRITA, já comentado. O nome atribuído também se refere a uma espécie de caderno disponível em papelarias, sugerindo, assim, infinitos usos e possibilidades.



[83]
MANUAL DOS
MANUAIS OU LIVRO
DAS EXPLICAÇÕES,
2010

O MANUAL DOS MANUAIS começa com um “Guia do leitor”, ou seja, um manual para o MANUAL DOS MANUAIS ou uma explicação de como abordar o LIVRO DAS EXPLICAÇÕES. Como já mencionado, a *mise-en-abyme* invoca

a natureza expansiva da obra de Marcelo Silveira e as tarefas evasivas de categorizá-la. Jorge Luis Borges vem à mente, por meio de seus relatos de livros e bibliotecas infinitos que, por sua natureza abrangente, perdem qualquer senso de praticidade. Tornam-se labirintos intransponíveis, outro conceito que agradaria a sensibilidade de Marcelo Silveira. A historiadora da arte Paula Braga observa tal conexão ao relembrar o conto de Borges “El Idioma Analítico de John Wilkins”, no qual o Dr. Franz Kuhn descreve um verbete em uma enciclopédia chinesa, listando uma antiga taxonomia de animais. A maneira como as categorias de animais são enunciadas parece completamente absurda para nossa episteme pós-iluminismo. Por esse motivo, a passagem foi depois destacada, citada por Michel Foucault em *Les Mots et le Choses*. *Palavras e coisas* poderiam descrever uma prática como a de Marcelo Silveira, em seu esforço por articular coleções díspares, sejam de matéria escrita ou de objetos manufaturados à mão e/ou máquina. No entanto, essa associação parece muito fácil, óbvia, imediata. Uma sequência de citações dentro de citações surge aqui como outra *mise-en-abyme*: cito Braga citando Foucault que cita

Borges, que afirma citar John Wilkins citando Franz Kuhn.¹⁹ Esse tipo particular de labirinto, que evoca o infinito, assume diferentes formas em sua recorrência na obra de Marcelo Silveira. Não por acaso, ao explicar essa propensão à ideia do manual, o artista costuma citar duas abordagens distintas do ato de coletar, categorizar, (des)ordenar as coisas, Liêdo e Maria Rita, cujas coleções trazem totalidades de ordens distintas.

Liêdo Maranhão nasceu em 1925, no Recife, e faleceu em 2014, em Olinda, cidade vizinha. Foi escritor, escultor, cineasta e fotógrafo, mas é lembrado, principalmente, por sua obsessão pelo arquivamento, por meio do qual reuniu um vasto acervo de iconografia popular. Segundo Marcelo Silveira, o acervo de Liêdo partia da noção totalizante de que o imaginário brasileiro poderia ser organizado em três categorias distintas e abrangentes: religião, futebol e pornografia.*

Maria Rita é uma colecionadora sem coleção. Marcelo Silveira a conheceu durante a montagem de uma exposição em São Paulo. Mulher negra de origem humilde, Maria Rita trabalhava na cozinha da galeria

que representa o artista. Ficava estupefata com as obras expostas nas constantes exposições que a galeria organizava. Embora não tivesse os meios para adquirir quaisquer obras de arte, ela compunha sua própria coleção, selecionando suas obras favoritas e adicionando-as, com cuidado, ao seu arquivo conceitual.

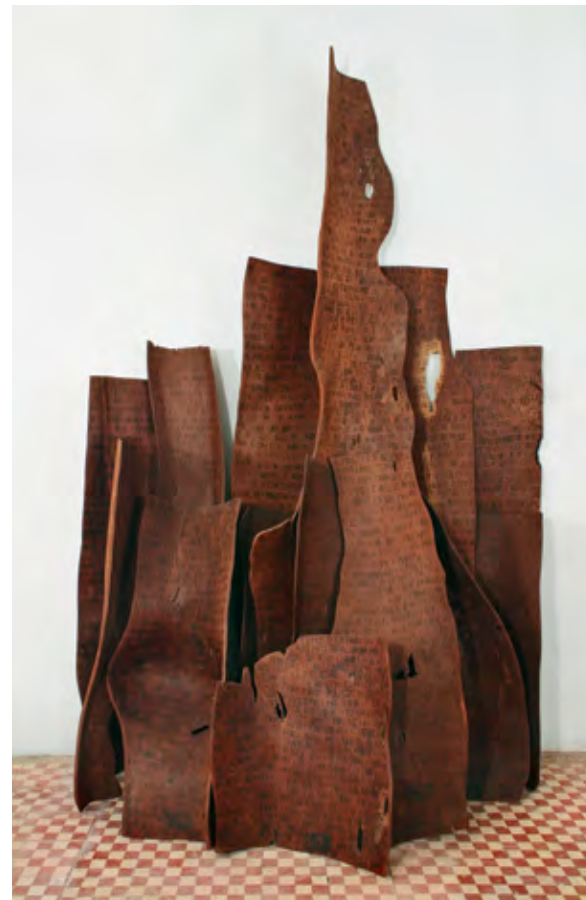
Podemos considerar a ideia de coleções, como as de Liêdo e Maria Rita, como formas de colocar em prática a noção de André Malraux articulada em *Le Musée Imaginaire*, “um museu sem paredes” na versão inglesa. O conceito transcrito em Liêdo e Maria Rita populariza, mas também conceitualiza, até mesmo desmaterializa, aquela observação sobre o imaginário iconográfico possibilitada pela reprodução fotográfica. As coleções de Marcelo Silveira, porém, são de outra ordem. Talvez se relacionem com outras práticas, como as que emulam o museu, em que ao acúmulo de objetos comuns é atribuída uma aura particular.* Essa atividade dificilmente pode ser pensada como crítica institucional. Desprovido de tal pretensão, ainda que possua um nível de zombaria, o conceito de coleção de Marcelo Silveira não busca criar um espaço dentro de um vazio institucional, mesmo que se possa argumentar que tal vazio exista em certa medida no Recife, se comparado a outros centros do Brasil, como São Paulo.** Melhor dizendo, ele não procura invocar ou propor padrões museológicos alternativos, mesmo que seja isso o que suas coleções fazem. Por meio da memória pessoal, elas ativam uma elegante articulação do passado e do presente, do urbano e do rural, do comum e do belo, do imaginário popular e do refinamento erudito.

Os espectros das coleções de Liêdo e Maria Rita assombram, dessa forma, a obra de Marcelo Silveira. Eles aparecem, neste capítulo e em outras partes do livro, com a mais sutil das invocações, por meio de citações, combinações poéticas e observações triviais. Pelo fato de cada uma, de maneira específica, se engajar com o que não existe, estas coleções, ao mesmo tempo abrangentes e inexistentes, estão em toda parte. Qual seria a distância entre a linguagem universal, que afirma ter sido elaborada por John Wilkins, no conto de Borges, e as categorizações de Liêdo ou a coleção de Maria Rita? O infinito que separa essas taxonomias também as aproxima. Podemos considerá-las como subseções dessa totalidade, infinitas dentro de outro infinito.

É uma propriedade da língua portuguesa que, ao menos no seu uso corrente, a palavra “universo” denote, de modo simultâneo, uma totalidade e uma forma particular de ver o mundo. Essas duas denominações um tanto contraditórias existem em conflito uma com a outra, uma negando a veracidade da outra. Claro que uma subseção não pode ser igual ao total, ao absoluto ou vice-versa. Como poderia? Pode-se entender a relação entre essas duas noções por meio de uma analogia. Elas podem ser comparadas às formas distintas do infinito: em uma, ele é expansivo; na outra, é contido por uma dada medida que é infinitamente subdividida.

* Refiro-me a práticas “pseudoinstitucionais” que surgiram na América Latina como, por exemplo, LiMac (Museo de Arte Contemporáneo de Lima); La Ene (Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo) em Buenos Aires; e NuMU (Nuevo Museo de Arte Contemporáneo) na Guatemala, por exemplo.

** Se não exatamente por meio de suas coleções, as práticas performativas e “relacionais” de Marcelo Silveira procuram, de fato, ocupar esse ‘vazio’ institucional, como será discutido mais adiante.

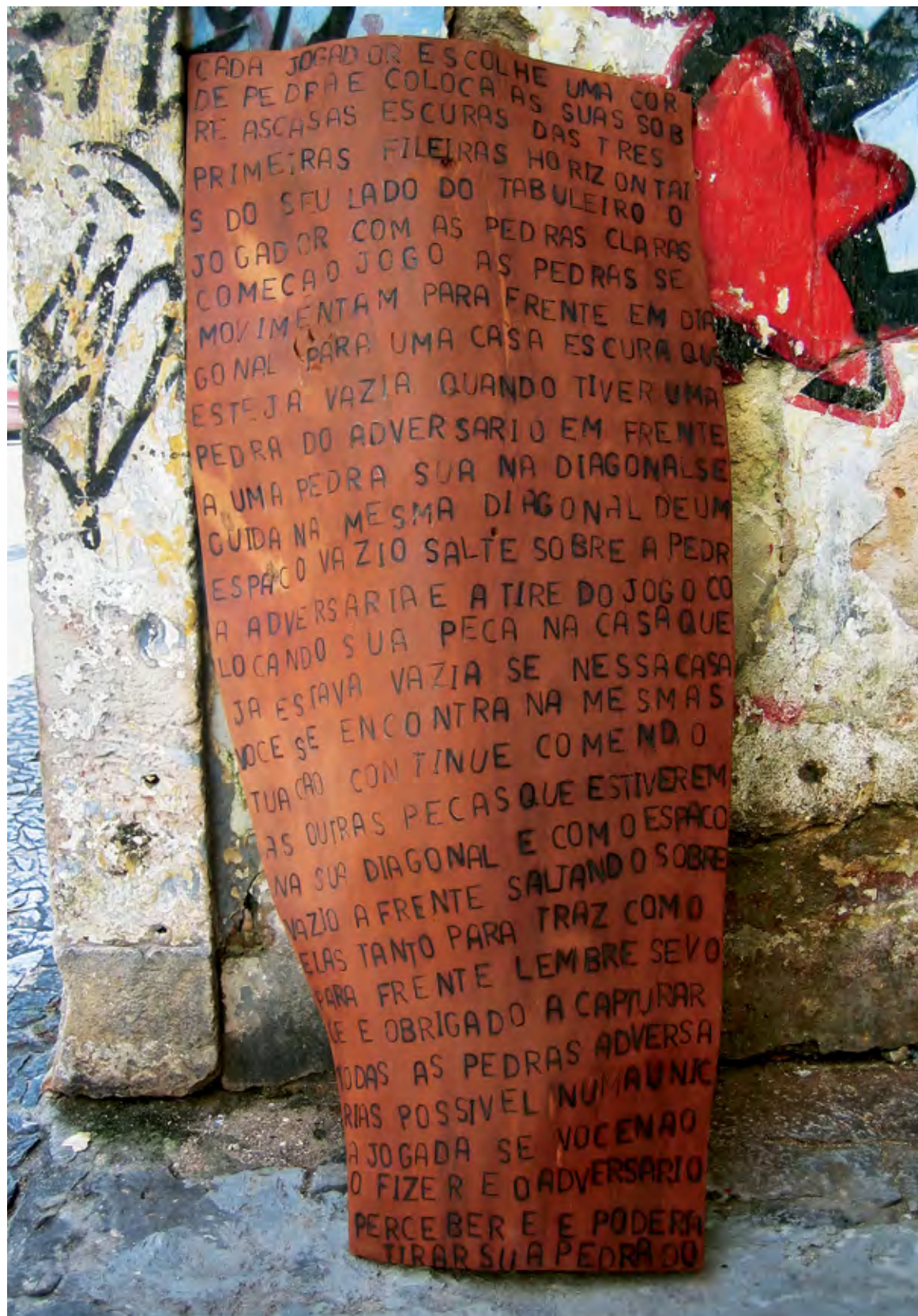


[84]
MANUAIS DE LIÊDO
(LOTE V), 2006

* Originalmente, a lista incorporava também política, mas, segundo Marcelo Silveira, esta já está incorporada à pornografia.







[87] MANUAIS DE LIÊDO (DETALHE)

A obra de Marcelo Silveira parte de ambos os universos. Por um lado, o da arte, com seus sistemas e convenções, que, pelo menos historicamente, teve a ousadia de reivindicar para si uma forma de totalidade, um caráter universal. Por outro lado, um caráter definido pela própria perspectiva subjetiva do mundo, que excede em muito os limites da arte. A primeira é influenciada por referências e métodos históricos da arte, até mesmo por seus preconceitos; a segunda evoca os lugares e as memórias do artista. Essas evocações se materializam por meio da junção da matéria-prima com as fortes associações que essas substâncias trazem consigo. Estes universos – a remota esfera formal e a intrapessoal – não são tão contraditórios quanto as definições podem sugerir. Eles se manifestam, ou convergem, em toda e qualquer obra, em maior ou menor grau, complementando-se ou contradizendo-se de maneira explícita ou implícita.

MANUAL DE LIÊDO

É incerto se o título desta obra faz referência a um manual para entender a coleção de Liêdo ou se descreve uma obra inspirada livremente no colecionador, no seu desejo de categorizar aquilo que é fugidio, efêmero, o que está em fluxo constante. Qualquer que seja o caso, e suspeito que haja um pouco de ambos, a homenagem de Marcelo Silveira ao colecionador não contém outra imagem senão ela mesma, ou seja, a obra é desprovida de qualquer iconografia popular. O trabalho consiste em várias lâminas de madeira de cajacatinga, sobre as quais foram inscritas letras utilizando o método de marcação de gado. A madeira, oriunda de árvores caídas, segue os contornos estabelecidos pelo que se pôde recuperar do tronco ou das raízes. As letras com que são marcadas essas folhas desiguais de madeira denotam propriedade, a transformação de um ser vivo em mercadoria ou, talvez, façam com que os objetos se tornem parte de um grupo, uma coleção, como a ação de um arquivista demasiadamente zeloso que carimba e cataloga os itens em excesso.

Três citações de um contemporâneo de Liêdo, Manoel de Barros (1916-2014), foram escolhidas para acompanhar a descrição da obra de Marcelo Silveira no catálogo da 35ª edição do Panorama da Arte Brasileira.²⁰ A primeira delas, definida pelo termo “história”, diz: “as coisas que não existem são as mais bonitas”.* A segunda, pelo título “processo”, diz: “meu mundo sou eu em carne e letras”. A terceira, que ganhou o título da obra, MANUAL DE LIÊDO, afirma: “escrever nem uma coisa nem outra – a fim de dizer todas ou, pelo menos, nenhuma”.

Essas três citações, retiradas de uma conversa com Cristina Huggins, enquadram, tanto quanto possível, o pensamento do artista sobre a obra. Delas, entendemos que as categorias que anunciam as afirmações de

* Um erro de tradução interessante ocorre aqui: a palavra “história” (history) é traduzida, no catálogo bilíngue, como “story” (“estória” em português). O erro se mostrou mais adequado do que se tivesse sido corretamente traduzido, pois reflete a operação lúdica de Marcelo Silveira entre os dois termos, entre fato e ficção em sua obra.

ARMAZÉM DE TUDO

Manoel de Barros sobre o absoluto, sobre o tudo e/ou o nada, dizem respeito tanto ao próprio sentido de identidade do artista quanto às reflexões do poeta e aos três tópicos abrangentes da coleção de Liêdo. A relação criada com o termo “história” é, portanto, referente a imaterialidade das coisas mais belas que não existem; de uma árvore extinta; e de um menino de cinco anos que agora habita as memórias de um artista de meia-idade.

Além da identificação óbvia entre um acumulador e outro – as três categorias da iconografia brasileira de Liêdo e a coleção sem objetos de Maria Rita –, Marcelo Silveira demonstra uma vontade obsessiva de ordenar o que é e deve permanecer caótico, arbitrário e, no entanto, estranhamente coerente. O artista encontra em Liêdo e Maria Rita dois tipos de totalidade, cada um tratando de uma abordagem distinta do imaginário. O primeiro pretende explicar tudo, a segunda admite sua subjetividade, mas não deixa de lhe dar um sentido de totalidade. Entre os dois existe: tudo ou nada, nada e tudo.

TUDO OU NADA

O uso da conjunção “tudo ou nada” pode significar uma condição de equivalência, isto é, aquela em que tudo equivale a nada. Pode, também, sugerir uma escolha entre uma condição e outra. Semelhança e diferença são, ao mesmo tempo, iguais e distintas. O título, TUDO OU NADA, 2006, refere-se a uma instalação feita em materiais diversos, um tipo de estante quase cúbica (3 x 5 x 4 metros), contendo objetos que são recipientes de diferentes tipos. Sejam garrafas, copos ou caixinhas de madeira, ganchos ou penduricalhos, tais geringonças se assemelham pela função de conter outras coisas. A instalação pode, assim, ser considerada o equivalente tridimensional de um “livro de escrita” vazio. Entre os materiais listados na descrição da obra estão madeira, vidro, tecido, acrílico, aço, lâmpadas, arame de cobre e palha. As lâmpadas são, portanto, objetos distintos. Não são relacionadas à constituição estrutural da instalação nem são recipientes. Ao contrário, enchem o espaço, produzindo aquilo que mais encapsula a noção do tudo ou nada: a luz.



[88]
MANUAIS
DE LIÊDO
(DETALHE)

TUDO OU NADA é um arquivo que se esvaziou ou que ainda não foi preenchido. É a materialização da noção de coleção, aquilo que estrutura e categoriza “a quinquilharia que está a minha volta”,²¹ como disse o artista. A estrutura se apresenta como receptáculo de coisas por vir, incompleta, mas já antecipando aquilo que se espera e se expressa por meio da projeção de sua própria fatura. De forma alternativa, ou mesmo concomitante, oferece-se como detentora de infinitas possibilidades, tornando-se a própria materialização do conceito de uma coleção sem objetos de Maria Rita.

Há uma pitada de Borges em ARMAZÉM DE TUDO – livro publicado em 2007 que trata da obra de Marcelo Silveira –, não só pelo título, mas pela evocação dos mecanismos da memória em jogo tanto na obra do artista quanto nas fábulas do escritor.* Se resultado da vontade do artista, do editor ou das manhas do designer gráfico, o fato é que é muito apropriado que ARMAZÉM DE TUDO não seja paginado. Um livro, por sua própria natureza, é definido pela progressão linear traçada por números de páginas. Não havendo paginação, pode-se avançar ou retroceder, pular e recuar sem quebrar nenhuma ordem cronológica óbvia.

Em ARMAZÉM DE TUDO, encontramos uma entrevista feita com o artista pelos críticos de arte e curadores Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias. Nela, Marcelo Silveira confessa que as coisas que produziu no passado o incomodavam e que, em vez de esquecê-las, deveria aprender a enfrentá-las, a voltar a elas, num processo de idas e vindas que levaria à produção de novos resultados, que ele não poderia ter previsto. Podemos ver uma correlação aqui, que muitas vezes escapa à atenção dos historiadores da arte que tendem a focar, exclusivamente, na evidência visual. Ao se concentrarem na transferência de um estilo particular de um artista mais velho para um mais jovem, não percebem que há uma maneira de fazer, de pensar sobre as coisas. As paisagens oníricas de Guignard, que retratam Minas Gerais por meio de uma suave paleta pictórica moderna, têm pouca relação visual com as pesadas esculturas de ferro de Amilcar de Castro, nas quais um corte e uma dobra transformam uma chapa plana em uma escultura imponente. Já os “desenhos” de Amilcar, com suas grossas pinceladas em formas geométricas simples, representam – possivelmente – muito do seu trabalho escultórico. Mas é aí que está a lição de Guignard, na confiança da pincelada decisiva ou do corte no aço, talvez até no significado simbólico do próprio material, o ferro, esse material que também transformou de forma definitiva a paisagem mineira. Da mesma forma, a dívida de Marcelo Silveira para com Amilcar só pode ser percebida de maneira ampliada. Se Amilcar, e Guignard antes dele, referiu-se ao traço sobre a folha de papel, Marcelo Silveira o estende a toda uma trajetória artística. Ignorando a especificidade do conselho de Guignard de desenhar com um lápis duro para que o traço não pudesse ser apagado, Marcelo Silveira o aplica às suas primeiras obras – aquelas que ele considerava inadequadas em relação a suas intervenções estéticas ou poéticas posteriores. Ele as traz de volta, reincorporando-as na sua obra atual. Pode-se também associar o ferro de Amilcar à madeira cajacatinga de Marcelo Silveira, já que ambos carregam consigo um sentido de lugar baseado em um contexto histórico, socioeconômico e, de fato, extrativista mais amplo.

* Em “O livro de areia”, segundo o conto de Borges, as páginas de um livro são subdivisões infinitas de seu volume finito e, como tal, seu conteúdo nunca termina, tornando praticamente impossível retornar à mesma página depois de ter fechado o livro.







LOCALIZAÇÃO

Apolo 94



[92] MESA DO TRABALHO E DA COMIDA,
SOBRADO Nº 94 DA RUA DO APOLO,
EM RECIFE

Apolo [A'po'lo]

1. (Latim: Apollo) uma das mais importantes divindades do Olimpo na religião e mitologia clássica greco-romana, frequentemente referenciado em oposição a Dionísio, ambos respectivamente representando as expressões clássica e romântica, o formal e o informal, a ordem e sua subversão, a razão e a intoxicação etc.
2. programa espacial estadunidense
3. nome de uma rua secundária no bairro do Recife Antigo





A ILHA DO RECIFE

LISTA DE OBRAS

Apolo 94, Censor, Irene da Alegria à Glória, Enquanto aguardo, Arroz vermelho, Só resta o cheiro.

INGREDIENTES

Cartões-postais *vintage*, tinta, molduras de madeira, arroz vermelho, pôsteres de filmes, conversas.

PROTAGONISTAS

Irene e Vicente, Edinísio e Apolônia.

Recife foi, originalmente, inspirada em Amsterdã, durante a curta invasão holandesa no Brasil, entre 1630 e 1654. Muitos dos conflitos, rebeliões e tragédias, em especial, os acontecimentos do período colonial, tiveram essa região como palco. A cidade foi a capital do projeto colonial holandês, local da primeira comunidade judaica das Américas. Com a produção de açúcar, tornou-se a capitania mais lucrativa do império português. Hoje, Recife se assemelha a metrópoles regionais, como Liverpool, Detroit, Marselha, Barcelona e Bilbao, lugares nos quais passados prósperos contrastam com realidades presentes bem menos afortunadas. Talvez seja por causa dessa justaposição marcante entre passado e presente que os habitantes dessas cidades tenham desenvolvido um sentido de pertencimento bastante específico. Com fortes laços culturais que os unem, as identidades regionais os distinguem do resto da nação.

Recife testemunhou várias ondas de investimento e decadência durante o século passado, reinventando-se muitas vezes. Tentativas toscas de revitalização urbana promovidas por políticos suspeitos tiveram consequências desastrosas. É o caso do projeto das torres Estelita, que mirou a destruição de um local histórico, os armazéns das docas. O projeto duvidoso foi alvo de protestos populares, assim como da comunidade artística, que conseguiram, pelo menos por um tempo, interromper a progressão implacável da gentrificação. Pode-se dizer que a cidade tem tido maior sucesso em se reinventar no campo da cultura. Um exemplo é a ascensão meteórica de Chico Science e sua banda Nação Zumbi, que explodiu na cena musical brasileira dos anos 1990 com sua fusão de ritmos do maracatu, rock e pop.

A arte contemporânea vivenciou um renascimento semelhante e paralelo, que tirou Recife e o estado de Pernambuco da relativa obscuridade, particularmente em relação ao eixo cultural São Paulo-Rio de Janeiro. Hoje, o estado é considerado, com razão, um integrante importante do agitado circuito de arte brasileiro – no entanto, uma dialética entre os centros nacionais e suas periferias ainda persiste a nível socioeconômico. Esse foi um processo de afirmação cultural regional que aconteceu de maneira gradual, em várias frentes: a influência nacional do galerista e promotor das artes Marcantonio Vilaça; a chegada de outros galeristas pernambucanos em São Paulo, no Rio de Janeiro e, mais tarde, em Nova York, como é o caso da Galeria Nara Roesler; o surgimento de curadores e estudiosos do Recife, entre eles, Moacir dos Anjos. Estes são apenas alguns dos fatores que têm colocado a região dentro do setor cultural. Dado esse potente sentido identitário da cidade, não é raro notar que os artistas que transcendem seu meio imediato carregam consigo um forte sentido de pertencimento, seja através de referências regionais específicas, seja de forma mais abstrata ou sutil. A obra de Marcelo Silveira não é exceção.

IRENE DA ALEGRIA À GLÓRIA

Marcelo Silveira se deparou com um volume de antigos cartões-postais datados das décadas de 1910 e 1920. Eles haviam sido enviados de diferentes locais ao redor do mundo e todos eram endereçados a “Irene”. Nesse período, como indicam os cartões-postais, Irene morou em dois endereços diferentes no Recife. O primeiro, na rua da Alegria; o segundo, a cerca de três minutos a pé do primeiro, na rua da Glória. IRENE DA ALEGRIA À GLÓRIA, 2017/2018, é uma obra que rearranja aquelas imagens, deixando apenas vestígios dos originais. Ao acumular as sobras de outras vidas, Marcelo Silveira intervém nesses vestígios por meio de uma ação que pode ser entendida como viola-



[95]
IRENE DA
ALEGRIA
À GLÓRIA 3 (A),
2017/2018

ção. No entanto, com esse aparente impulso destrutivo, algo novo surge, a memória é resgatada pelo apagamento. Na transformação do ordinário em arte, o significado que o artista atribui ao lugar é ressaltado. Nesse caso particular, a obra surge do jogo de palavras no título e do deslocamento da imagem, remetente e destinatário. Nela, a iconográfica vernacular do cartão-postal é ofuscada pela intervenção do artista. A aura atribuída pelo status *vintage* desses objetos é translada pela resignificação do campo da arte contemporânea. Entretanto, essa ação carrega consigo outra relação dialógica entre passado e

presente. Para Marcelo Silveira, não se trata tanto de “eu vi o mundo e ele começava no Recife”, segundo a famosa afirmativa do artista Cícero Dias, mas de que o mundo um dia volte à cidade, num estado transitório e poético, entre as condições de Alegria e Glória. O tempo, portanto, desmorona sobre si mesmo nesse agrupamento, em perpétuo andamento, de referências, digressões e narrativas elípticas tão característico do modo de falar do artista.

O ato de narrar a história parece fazer parte da tradição do Recife. Certa inclinação para narrar o caráter da sociedade brasileira pode ser percebida desde os tempos do abolicionista Joaquim Nabuco que, no século 19, denunciou a condição abominável da escravidão. Também fica evidente nos textos do sociólogo Gilberto Freyre que, nos anos 1930, explicou, embora de forma problemática, a formação do povo brasileiro por meio da “miscigenação *pacífica* entre os povos africano, ameríndio e português”. Paulo Freire, por sua

vez, desenvolveu um método pedagógico baseado na dialogicidade, no qual o relato da experiência pessoal, tal como as condições adversas de trabalho e/ou vitimização através de preconceitos raciais, passou a ser uma forma não paternalista de promover a educação de adultos. Contar *estórias* também é algo que está presente na cultura popular dos “repentistas”, os músicos que improvisam suas letras espontaneamente, assim como na “literatura de cordel”, acompanhada por belas e, às vezes, lúdicas xilogravuras.

Como Irene, o artista Paulo Bruscky estabeleceu correspondência com pessoas ao redor do mundo. Ao contrário dela, seus interlocutores eram, em sua maioria, artistas. Sua correspondência, reconhecida como arte postal, não necessitava, portanto, de outras intervenções (a não ser quando convidava) para se tornar arte. Podemos pensar em Bruscky como outro colecionador de *estórias* visuais e/ou escritas, que criou, nesse processo, um arquivo significativo do ponto de vista histórico e conceitual. Nos últimos anos, artistas mais jovens como Jonathas de Andrade fundiram a história local com a ficção por meio de referências que iam de estudiosos, como Gilberto Freyre e Paulo Freire, a um anônimo *Don Juan*, cujo diário narra suas várias conquistas amorosas.

Marcelo vem sofrendo há muito tempo dessa febre arquivista que se manifesta na ambivalência entre ficção e realidade documentada. IRENE DA ALEGRIA À GLÓRIA oscila entre o documento e a ficção, o relato histórico e a intervenção poética. A obra traz à tona os arredores do ateliê do artista e as anedotas que surgem em relação a ele. A localização das ruas em questão e o tema das *estórias* contadas nos remetem a uma outra anedota. Marcelo Silveira a contou enquanto caminhávamos pelo centro antigo do Recife, na tarde do dia 28 de dezembro de 2016, no retorno ao ateliê, depois de termos comprado alguns ingredientes de última hora para o jantar daquela noite. A organização de jantares tornou-se uma prática central na obra de Marcelo Silveira, indo de *happenings* artísticos a simples celebrações do convívio entre amigos.

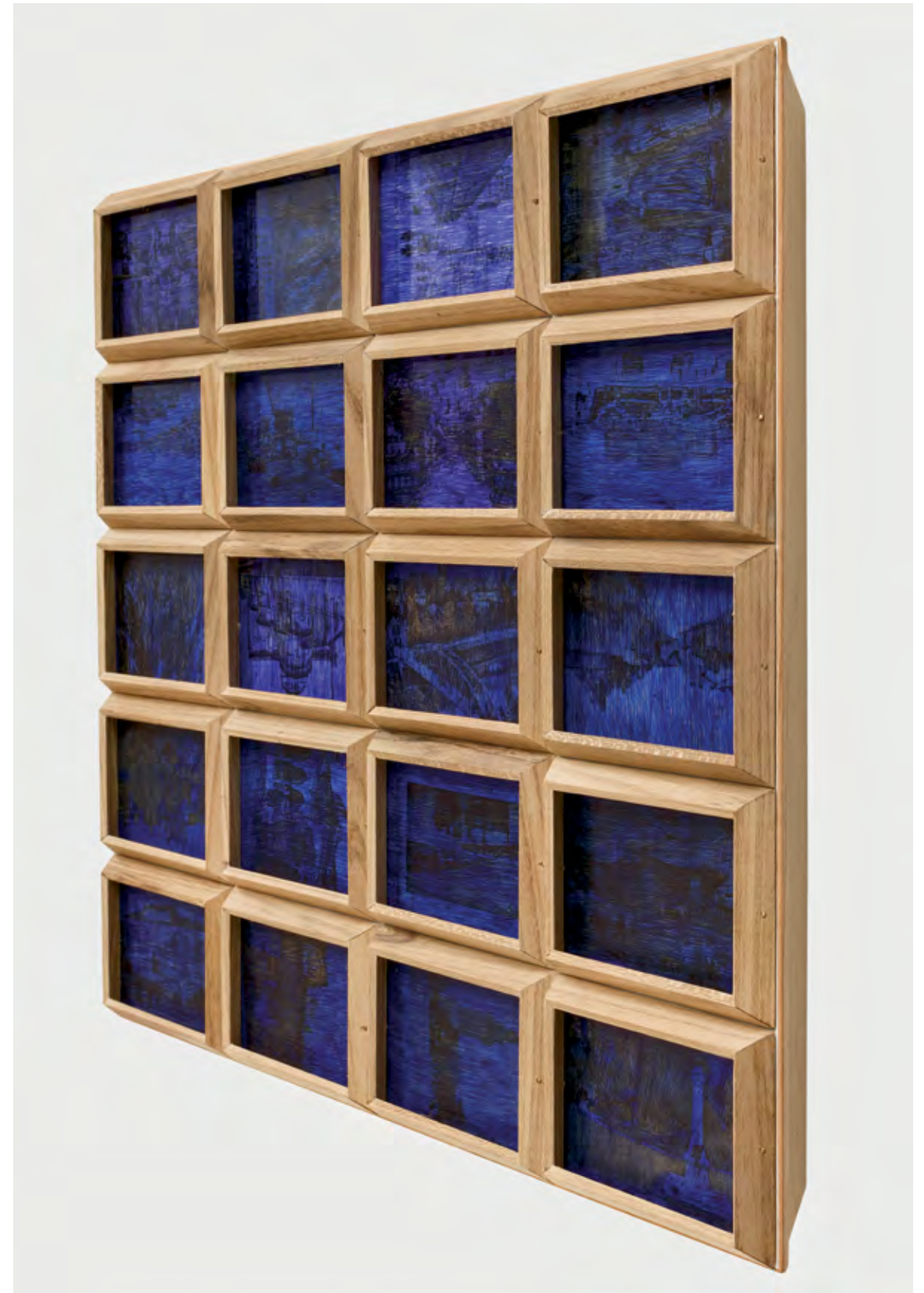
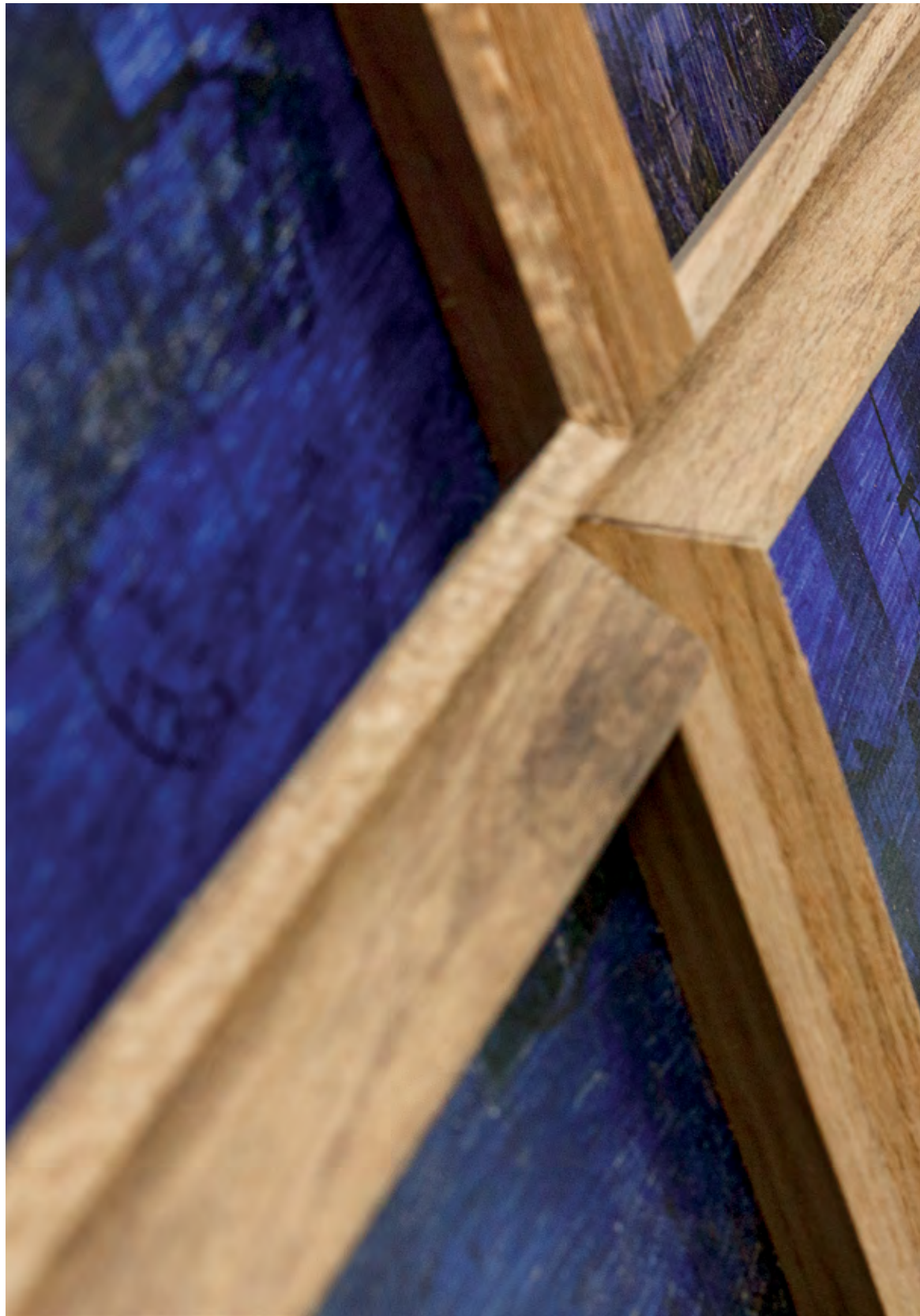
A anedota surgiu de nossas observações sobre a natureza anacrônica do centro da cidade. Parecia haver uma estranha conjunção entre o ambiente construído e a paisagem sonora também diversa. Artistas de rua tocando maracatu com seus instrumentos de percussão improvisados, a música pop neopentecostal bombando nos alto-falantes de um carro estacionado, sons que pareciam complementar a arquitetura eclética decadente: edifícios da *belle époque* do final do século 19 em vários estados de degradação; as fachadas em estilo *art déco* da década de 1930 igualmente gastas pelo tempo; o edifício governamental modernista, inspirado em Le Corbusier, com os afrescos de Cícero Dias contidos em seu interior;* a antiga casa de Clarice Lispector na praça Maciel Pinheiro. Uma caminhada tão curta parecia contar muito da história do modernismo brasileiro do século 20, e em cada local, Marcelo Silveira narrava uma história hiperbólica que se interconectava com a seguinte. O artista falou de um escritor americano (possivelmente Benjamin Moser), biógrafo e tradutor da escrita de Clarice Lispector que morou no Recife para melhor compreender a escritora.** Depois veio a anedota sobre Cícero Dias que, mesmo em idade avançada, irreverente, fingindo a senilidade em jantares, fazia com que os convidados engasgassem com seus canapés, quando professava as indiscrições de seus respectivos antepassados.

* Trata-se da Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco, projeto de 1939 desenvolvido pelo arquiteto e engenheiro Fernando Saturnino de Brito.

** Moser em correspondência eletrônica com o autor afirmou mais tarde que não chegou a morar no Recife propriamente, mas que passou vários meses na cidade.











Ao passar pelo grandioso teatro da *belle époque*, Marcelo Silveira apontou-o como sendo o local da primeira exposição internacional de arte moderna no Brasil. Essa exposição havia sido organizada por Vicente do Rego Monteiro, um artista pernambucano que criou um repertório pictórico ao fundir a estética modernista com a iconografia local, inspirando-se, entre outros, em temas ameríndios. Rego Monteiro trouxe a arte moderna para o Recife em 1930, com uma exposição de pintores da Escola de Paris, realizada no Teatro de Santa Isabel, que incluiu cerca de cinquenta artistas, entre eles Picasso, Braque, Léger, Gris, Severini, Lhote, Herbin. A exposição é considerada, com razão, um dos marcos do início do modernismo no Brasil, um ponto fulcral no seu processo gradual de institucionalização, precursora do Salão de Maio e da Bienal de São Paulo. Essas anedotas e observações diversas foram seguidas de uma recordação pessoal. Marcelo lembrou-se de que a tia-avó lhe contara que uma engenhoca mecânica que ficava ali, largada na casa de sua família, no engenho, havia pertencido ao famoso artista modernista. Aquele objeto misterioso, que ali esteve descartado durante anos a fio, revelou-se ter sido um dia, na verdade, um gerador que havia pertencido ao próprio Vicente do Rego Monteiro.

Perto do fim da vida, e à luz da minguante fortuna familiar, Rego Monteiro instalou um engenho de cana-de-açúcar em terras vizinhas, com a intenção de produzir cachaça (a cachaça Gravatá). Por ser o modernista que era, o engenho de Rego Monteiro foi equipado com tecnologia de ponta, importada da Europa e, portanto, nem sempre adequada às especificidades ou ao clima locais. O empreendimento não deu certo e o equipamento foi vendido para produtores locais de cana-de-açúcar, entre eles, o avô de Marcelo Silveira. Nem é preciso dizer que tampouco foi usado ali.

A *estória* do gerador, que pertencera ao pioneiro da arte moderna brasileira e que, apesar de ter sido uma das mais avançadas tecnologias, nunca funcionou de fato, pareceu-me tão banal quanto, estranhamente, significativa. Pareceu-me simbólica do impulso modernista da própria cidade, que teria esse potencial regenerativo não realizado. Mais significativo ainda é que o objeto conectava Marcelo Silveira com a história da arte moderna no Brasil da forma mais inesperada. É um exemplo do enraizamento de Marcelo Silveira na cultura regional e fala, de maneira elíptica, da relutância dele em aceitar conceitualizações “importadas” da arte contemporânea. Em vez disso, o que percebemos como sendo similaridades com o mundo globalizado da arte contemporânea são, de fato, apenas paralelos. Na obra de Marcelo Silveira, os personagens Irene e Vicente oferecem um *rapprochement* entre a cidade e o campo, como um habita o outro, muitas vezes de maneira desconfortável, de forma desarticulada e antagônica.

Além disso, essa *estória* pareceu-me particularmente interessante pelo seu potencial metafórico, como ela ligava um objeto obsoleto com a história social do lugar e a história da arte mais ampla. Sua condição de objeto esquecido chama atenção para a prática de Marcelo Silveira de apropriação, acumulação, reorientação e reorganização das coisas descartadas do cotidiano. É uma prática que começa com a obsolescência da principal atividade econômica da região, o plantio e processamento da cana-de-açúcar. O engenho onde seus pais e seus antecedentes cultivaram e processaram a cana-de-açúcar representa tanto o amadurecimento quanto a aceitação de um passado tenso, conturbado e problemático.

Marcelo Silveira carrega consigo esse legado, não como culpa, muito menos por um sentimento de nostalgia, mas talvez como forma inconsciente de reparação simbólica.* Há mais na materialização da sua prática que simplesmente a memória dos objetos e da paisagem que marcaram sua infância. Essa herança complexa e o privilégio de sua posição social transformam-se, no entanto, através de uma forma específica de engajamento, que poderia ser chamado de social. Assim, o artista assume vários papéis, a *persona* de um desenvolvedor, de uma espécie de gerador.

* Empréstimo aqui a expressão “reparação simbólica” dos estudos de Ileana L. Selejan, que a usa em relação aos atos de vandalismo com intento político-visual em manifestações.

APOLO 94

Marcelo Silveira fala de seu ateliê no bairro da Ilha do Recife, no centro velho, como tendo surgido de uma zona de desconforto, criado pelo espaço físico do centro da cidade e pelas dificuldades de sua vida privada. Tendo sido esvaziado, despovoado, o declínio do bairro se manifesta no próprio estado do edifício que viria a ser o ateliê do artista.

Costuma-se chamar um edifício de dois ou mais andares de “sobrado”. Se o termo define o estilo arquitetônico do edifício, também evoca aquilo que sobra, o que resta, um excedente ou vestígios. Sua etimologia do latim *superatus* sugere a superação, o que vem acima. O sobrado da rua Apolo era tudo isso, uma ruína ou os vestígios do que um dia teria sido. Essa condição poderia também definir o estado emocional do próprio artista no momento da compra. O renascimento do sobrado andou em paralelo com sua recuperação, depois da separação de um relacionamento longo. Se isso pode parecer intrusivo, uma relação demasiadamente próxima entre vida e arte, é porque também é a única maneira de explicar o título de um dos primeiros trabalhos do artista ao se mudar para o novo ateliê. A instalação APOLO 94, 2005, leva em seu título o nome e o número da rua do ateliê. A obra não se propõe a comentar a substituição de uma coisa pela outra, mas sim a ocupação daquilo que resta.

Em APOLO 94, diferentes folhas de madeira cajacatinga são “penduradas” como roupas em cabides. Essas folhas de madeira, às vezes perfuradas pela volição da árvore, suas raízes e galhos, estabelecem uma estranha associação com roupas e corpos. Tais características antropomórficas aparecem em outra obra – eu especularia que relacionada – chamada ENQUANTO AGUARDO, 2005/2006, que, desprovida de cabides, é fixada diretamente à parede. Seu título sugere transição, o tempo entre um acontecimento e outro.

Não é de se surpreender que tenha sido a madeira de cajacatinga, com a qual o artista possui uma associação emocional tão profunda de pertencimento, mas também de perda (da infância ou da extinção da espécie), o material escolhido para essa encomenda. Surge aqui uma ambivalência entre a madeira, que evoca a cor do couro e da pele escura, e a intimidade e a violência, seus vestígios, traços e, talvez, resquícios.

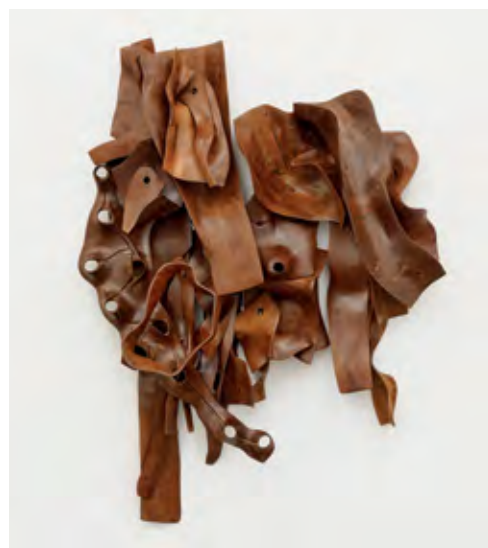
O próprio nome, Apolo, lembra uma dialética. A *estória* de como Marcelo Silveira veio a achar seu ateliê na rua Apolo parece uma



[101]
APOLO 94,
2005

releitura contemporânea do mito clássico greco-romano. Apolo e Dionísio são convocados pelas personagens da cozinheira de Marcelo Silveira e do morador de rua. Este último, vamos chamá-lo Edinísio, ganha a vida ajudando as pessoas a estacionarem na rua Apolo, prometendo aos motoristas que ficará de olho no veículo até o retorno deles. Certo dia, Edinísio abordou Marcelo Silveira na esperança de ganhar alguns trocados. Foi seu dia de sorte.

Quando abordado, o artista perguntou se Edinísio conhecia algum edifício naquela rua que estivesse à venda. O bairro da Ilha do Recife, outrora uma área comercial próspera, havia se tornado uma região indesejável, considerado perigoso e fora de mão. Com os preços dos imóveis em baixa, a região começou a atrair artistas, negócios alternativos, *start-ups* e outros pequenos empreendedores.



[102]
PELE XXIV,
2009/2021

Edinísio apontou para um prédio alto e estreito, um tanto decadente, que, por acaso, estava à venda. Sua proprietária estava tendo dificuldades para vender o imóvel em função de sua localização. No entanto, tendo uma profunda aversão aos corretores de imóveis, havia oferecido uma pequena percentagem da venda a quem encontrasse um comprador. Indagando ao artista quem o havia conduzido até a propriedade, Marcelo Silveira a informou do fato. Edinísio recebeu, assim, uma considerável soma de dinheiro, que gastou numa única noite de devassidão.

A cozinheira de Marcelo Silveira, vamos chamá-la Apolônia, é a guardiã da ordem no ateliê da rua Apolo. Colaboradora de longa data de Marcelo Silveira, ela submete todos os “moradores” do ateliê a um regime com horários rígidos: o artista, seu filho Bernardo, sua filha Alice, os assistentes que trabalham em determinados projetos, os curadores e críticos de arte que estejam visitando, os colegas artistas e quem mais estiver por perto. Ela faz isso porque é responsável pela alimentação, pelas compras, pelos preparos e serviços.

Edinísio agora depende do ateliê para grande parte de sua subsistência, tendo perdido qualquer poder de persuasão ao esbanjar sua comissão. Não tendo paciência com Edinísio, Apolônia se recusa logo de cara a lhe dar comida ou, em troca da caridade, o submete a um discurso de repreensão sobre seus modos de vida. Edinísio, assim, apela a Marcelo Silveira, pedindo ao artista a intermediação na abordagem com Apolônia. Talvez por instinto, Edinísio entenda que é justamente isso o que Marcelo Silveira faz: ele transita entre o apolíneo e o dionisíaco.

Apolônia cozinha as refeições e também auxilia Marcelo Silveira em eventos de arte e *happenings*, nos quais a alimentação encoraja a convivência. Tal foi o caso do jantar organizado no dia em que ele me contou a *estória* do gerador. Jantares semelhantes foram organizados nas cidades de Triunfo e Floresta, no interior pernambucano, onde uma exposição ofereceu uma “desculpa” para esses encontros em 2019. Nesses eventos, o arroz vermelho figurou como o ingrediente principal.* Essa variedade havia sido abundante na região até que a produção exclusiva do arroz branco foi imposta. Segundo a curadora Joana D’Arc Lima:

“[...] Gabriel Soares de Sousa aponta o Cabo Verde como origem do arroz que se comia na Bahia, trazido de fora e depois plantado no Brasil.”

Todavia, em aproximadamente dois séculos, não se cultivava outro arroz a não ser o vermelho, a ponto de fazer o Nordeste o maior produtor deste cereal no Império Português. Essa hegemonia do gosto foi interrompida apenas no século 18, quando os portugueses importaram do sul dos Estados Unidos as sementes do então chamado arroz-da-Carolina, considerado melhor, mais produtivo, mais branco e mais rentável. A ideia era fazer a substituição radical do arroz da terra pelo novo grão. Isso explica a proibição, via decreto assinado em 1772, do cultivo de outra variedade senão o branco. A proibição durou 120 anos, tempo mais que suficiente para que o arroz vermelho fosse quase levado à extinção e condenado ao esquecimento.

Acreditamos que a permanência do arroz em alguns lugares do Nordeste significa uma resistência por parte das populações nativas que se apropriaram dessa iguaria, sejam indígenas, luso-brasileiros, africanos ou afro-brasileiros.

[103]
TANAJURAS PARA O
JANTAR EM
BELO JARDIM, 2017



* Neste evento foi Alice, a filha do artista, em vez de Apolônia, quem proveu a receita.

JOANA D'ARC LIMA,
“ARROZ VERMELHO:
RESISTÊNCIA”,
IN TRIUNFO &
FLORESTA, MARCELO
SILVEIRA: COM
PACTO COMPACTO,
RECIFE: EDITORA
APLICAÇÃO, 2019,
P. 31. NA PRIMEIRA
FRASE, LIMA CITA
CÂMARA CASCUDO,
IN HISTÓRIA DA
ALIMENTAÇÃO NO
BRASIL, SÃO PAULO:
EDITORA GLOBAL,
2011, P. 513-514.











Os *happenings* envolvendo refeições demonstram como a carga simbólica da cor vermelha atravessa o tempo, das associações negativas com tudo o que não é branco, que datam da era colonial, às conotações políticas mais amplas. Neste último caso, elas vão da resistência à perseguição política que marcou o período da ditadura militar à regurgitação mais recente do medo do vermelho disseminado pela extrema direita, infestando o imaginário da nação.

Marcelo Silveira já havia extraído implicações simbólicas da cor vermelha na produção de uma série de cartazes de filmes que foram censurados pelo regime militar entre as décadas de 1960 e 1980 no Brasil. Esses cartazes, encontrados em brechós, foram “tingidos” com tinta acrílica vermelha (magenta), sugerindo um conteúdo político radical ou perigo potencial. Seus títulos inócuos, no entanto, zombam dessas implicações.

* A palestra marcante de Glauber Rocha sobre o Cinema Novo, “A estética da fome” foi apresentada na Latin American Film Review, em Gênova, na Itália, em 1965. Glauber criticou o paternalismo da Europa em relação à cultura produzida no Terceiro Mundo.



[106]
CENSOR (DETALHE),
2013/14

De forma semelhante, os jantares-*happenings* de Marcelo Silveira não carecem de intenção política, mas esse aspecto é abordado de maneira sutil. São eventos pragmáticos, de base, que muitas vezes acontecem fora das abrangências institucionais. Eles, assim como os cartazes de cinema, poderiam ser descritos como respostas idiossincráticas à “estética da fome”. A preocupação principal de Glauber Rocha em sua famosa palestra era a relação desigual entre centro e periferia. Nisso procurava propor como uma produção de cinema do chamado “Terceiro Mundo” poderia se afirmar dentro dos centros hegemônicos, dada a precariedade das circunstâncias locais e de suas instituições, o contexto da repressão política, o abismo sociocultural e, sobretudo, a arrogância do Primeiro Mundo para com o Terceiro.*

Em vez de se concentrar nas discrepâncias entre o cosmopolita e o regional, a abordagem desenvolvida por Marcelo Silveira em seus *happenings* culinários envolve, acima de tudo, interlocutores locais. Não se busca atingir amplos públicos. Ao contrário, ele parece procurar a consolidação das relações entre agentes culturais locais. As atividades deles podem envolver tanto o campo cultural emergente quanto suas incipientes instituições. As questões que se desdobram entre os centros culturais e suas periferias não parecem tão prementes quanto a necessidade de incentivar conexões mais imediatas entre as redes culturais locais e seus promotores e facilita-

dores potenciais. Essa mesma lógica também se aplica às relações de Marcelo Silveira com os que trabalham, temporária ou permanentemente, em seu ateliê. Por trás da produção artística de Marcelo Silveira está toda uma cadeia de relações socioeconômicas. Sua posição social permite a mediação entre diversos grupos sociais. Isso possibilita que redes sejam criadas entre técnicos e artesãos locais numa região que é, ao mesmo tempo, pré e pós-industrial.

Em entrevista com a curadora Kiki Mazzucchelli, o artista explica como suas atividades se estendem para uma região mais ampla.²² Cachoeirinha é uma cidade do interior do estado de Pernambuco, onde Marcelo Silveira encontrou vários pequenos fabricantes, trabalhadores de peles e aço, cada um especializado em uma determinada aplicação de seu ofício. Essas possibilidades da pequena manufatura são incorporadas à obra do artista. Os espelhos ovais em ROUPAS DE CASA e as molduras em O QUE ABUNDA NÃO ATRAPALHA parecem, portanto, similares. CAIXA DE RETRATOS utiliza o mesmo tipo de caixa que NEM DENTRO NEM FORA. Essas interconexões são fruto de redes que se ramificam por todo o estado. A prática de Marcelo Silveira utiliza essas pequenas empresas que surgiram a partir do declínio da monocultura da cana-de-açúcar. Outrora servindo ao setor agrícola, elas ocuparam o espaço que havia sido imaginado para a grande indústria. Esta última, embora tendo aberto alguns caminhos na região, foi logo terceirizada.

O próprio bairro da Ilha do Recife, onde fica o ateliê da rua Apolo, é um exemplo desse fenômeno socioeconômico. Os antigos armazéns e pequenos negócios vivenciam um renascimento com o advento da crescente indústria de tecnologia. No entanto, o agreste não teve tanta sorte. A antiga fábrica Mariola, onde Marcelo Silveira iniciou um programa de residência, fica na cidade natal da multinacional Grupo Moura. Apesar do sucesso internacional da empresa – líder mundial em baterias automotivas –, a cidade de Belo Jardim ainda sofria com uma infraestrutura precária; seus cidadãos dependiam de caminhões-pipa para abastecerem suas caixas-d’água, em função da longa seca. A empresa até hoje fabrica baterias na cidade, mas expandiu sua produção para São Paulo e até mesmo para o exterior, enquanto seu sistema de distribuição atinge distâncias ainda maiores. O contraste entre a precária infraestrutura da cidade e a riqueza gerada por uma das indústrias emergentes daquele local é chocante. A classe política da região lembra aquela retratada no filme *Il Postino* (*O carteiro e o poeta*), de Michael Radford, de 1994, em que o abastecimento de água sempre era prometido durante a época das eleições, mas depois delas nunca concretizado.

Algumas tentativas modestas de reinvestir na cultura da cidade foram, no entanto, demonstradas pelos herdeiros da empresa Moura. Marcelo Silveira se viu, então, não só negociando um programa de residência local, mas também planejando sua integração com múltiplos setores sociais de Belo Jardim. Sua própria residência contrariava, por assim dizer, o fluxo externo da empresa patrocinadora, trazendo curadores, escritores e produtores de Pernambuco e além, do Brasil e de outros países, a fim de interagir com escolas, lojas, centros comunitários, associações de residentes etc. A curadora Cristiana Tejo, que vive entre Lisboa e Recife, juntou-se a Kiki Mazzucchelli, que vive entre Londres



[107]
PLATIBANDAS,
BELO JARDIM-PE



[108]
VISTAS DA ANTIGA
FÁBRICA MARIOLA,
BELO JARDIM-PE

e São Paulo, para dar continuidade a um programa de atividades culturais iniciado por Marcelo Silveira em Belo Jardim. Elas convidaram vários artistas de outros lugares para continuarem a interação com os moradores da cidade.

A proposta inicial de Marcelo Silveira abriu espaço para outras residências, expandindo a promoção da cultura por meio da arte contemporânea. Ao atuar como um propagador, o artista incentivou pequenas instituições e redes a servirem de modelo para Belo Jardim e a promoverem intervenções subsequentes em toda a região. Além disso, ele fomenta a autonomia e a perpetuação de eventos culturais ao identificar benfeitores locais que possam patrocinar tais eventos.

Nessa ação, a característica de base anda de mãos dadas com a modéstia produtiva da abordagem. Marcelo fugiu dos grandes gestos que levam às províncias produções metropolitanas pron-

tas, mas inadequadas — caso simbolizado pelo gerador de Vicente do Rego Monteiro —, ao estabelecer redes a partir do que já existe. Assim como em outras obras dele, esses projetos de cunho social começam a partir daquilo que sobrou.

Hal Foster, no conhecido ensaio “O artista como etnógrafo”, aponta alguns aspectos interessantes no desenvolvimento do campo da arte dita “socialmente engajada”. Ele toma como ponto de partida a palestra “O autor como produtor”, de Walter Benjamin. Se a categoria profissional do artista for igualada àquilo que Benjamin chamou de autor-produtor, então, de acordo com Foster, ao longo do século 20, os artistas progressistas mudaram seu foco dos modos de produção para os métodos etnográficos. Moacir dos Anjos fala que Marcelo Silveira deixou para trás, já nos primeiros estágios de sua carreira, a representação figurativa. Há aqui uma implicação que remonta à palestra de Benjamin, que instava o artista a superar o debate estéril — que marcou muito da arte dos anos 1930 — entre o conteúdo e a forma. Benjamin equiparou o artista ao proletariado revolucionário que reivindica a apropriação dos meios de produção. Se tal debate histórico-político parece um pouco desatualizado, Foster baseia-se em seu legado ao observar um impulso em direção a um envolvimento com o “povo”, em direção a uma abordagem mais — para empregar um termo já bastante usado — relacional.

No entanto, a própria análise de Foster revela seu viés relativo à história da arte, uma genealogia hegemônica centrada nos EUA, consciente do mundo da arte e que se coloca firmemente dentro dos legados do expressionismo abstrato e, em especial, do minimalismo e de seus desdobramentos.

Tal presunção tem implicações amplas, no que se refere ao artista/etnógrafo imaginado, uma visão que é replicada em grande parte da literatura sobre o assunto. Para citar apenas um exemplo, Pablo Helguera, em seu manual sobre *Education for Socially Engaged Art* [Educação para a arte socialmente engajada], define, logo de início, esse tipo de prática como tendo incorporado “uma genealogia que remonta à vanguarda e se expande consideravelmente durante o surgimento do pós-minimalismo”.²³

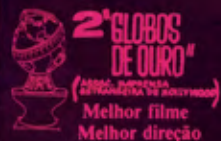
A definição de Helguera de “arte socialmente engajada” parece falar da maneira como o trabalho de Marcelo Silveira é “principalmente centrado e construído na personalidade do artista”, em que o artista é “um indivíduo cuja especialidade inclui trabalhar com a sociedade de uma maneira profissional”.²⁴ No entanto, seria difícil afirmar, como Helguera o faz em relação à “arte socialmente engajada”, que a prática de Marcelo Silveira “denota um distanciamento crítico de outras formas de se fazer arte”. Ao contrário, o artista parece querer mergulhar em vez de se separar de outras formas de fazer arte. Em certo sentido, essa incapacidade de desprendimento revela a falsidade das pretensões universalistas que outrora eram expostas pelo discurso da história da arte. Esta que ainda é legitimada por aquela outra forma de acúmulo a qual chamamos de museu, onde obras de arte assumem o papel de relíquias, “provando”, ao que parece, uma ideia específica de universalidade que, no entanto, exclui mais que contém. O engajamento social na prática de Marcelo Silveira questiona relações diretas com essas genealogias hegemônicas que colocam o minimalismo como um precursor, uma vez que seus próprios procedimentos envolvem acumulação em vez de subtração, movendo-se para além dos dispositivos formais. Percebe-se, com isso, uma tendência intermídia talvez oriunda de Paulo Bruscky e suas conexões com o grupo Fluxus. Marcelo Silveira transforma uma forma de prática em outra, transgredindo os limites impostos pelas categorias disciplinares estabelecidas seja pela academia, seja pelos setores museológicos.

Se ignorarmos a centralidade do minimalismo na análise historiográfica de Foster, substituindo-o pelos movimentos neoconstrutivistas brasileiros do pós-guerra, a obra de Marcelo Silveira parece de fato pertinente e constitutiva de uma genealogia da arte brasileira. Sua obra nos leva a conclusões semelhantes àsquelas que nós estamos acostumados a posicionar dentro da rubrica da arte contemporânea global.

Se há semelhanças entre a obra de Marcelo Silveira e o pós-minimalismo ou o pós-conceitualismo, essas comparações, no entanto, minam genealogias específicas da história da arte. Sua abordagem é, portanto, ambivalente em relação às observações de Foster e ao campo mais amplo da arte socialmente engajada. Enquanto o artista/etnógrafo de Foster é um produtor de diários de viagem, um *flâneur*, um nômade, Marcelo Silveira não é nada disso. Da mesma forma, tal abordagem ao fazer artístico, seu “sotaque” específico, para usar um termo empregado por Moacir dos Anjos, pode implicar um sentido de pertencimento ao cânone nacional, embora, eu adicionaria, seja apenas no sentido mais expandido do termo.²⁵



NADA É IMPOSSIVEL...



5 INDICAÇÕES PARA O "OSCAR"

Melhor atriz coadjuvante
Melhor direção de arte
Melhor trilha musical
Melhores canções



NUMA ÉPOCA EM QUE O MUNDO PERTENCIA EXCLUSIVAMENTE AOS HOMENS,
ELA OUSOU PERGUNTAR: PORQUE?

BARBRA STREISAND

COMPLEXIDADE
TEMÁTICA

YENTL (YENTL)

Um Filme com Música

UNITED ARTISTS APRESENTA UMA PRODUÇÃO BARWOOD "YENTL" CO-ESTRELANDO POR MANDY PATINKIN • AMY IRVING

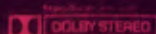
ROTEIRO DE JACK ROSENTHAL E BARBRA STREISAND

BASEADO NA NOVELA YENTL, THE YESHIVA BOY DE ISAAC BASHEVIS SINGER

MÚSICA DE MICHEL LEGRAND LETRAS DE ALAN & MARILYN BERGMAN PRODUTOR EXECUTIVO LARRY DE WAAY

CO-PRODUTOR RUSTY LEMORANDE PRODUTORA E DIRETORA POR BARBRA STREISAND

TRILHA SONORA
EM DISCOS E FITAS CBS



EM CORES

Legendado em Português e Inglês
NO MEIO DO FILME

United Artists

UIP

ESTRELANDO POR
UNITED ARTISTS PRESENTATION

Primeiro foram encurralados pelos animais famintos,
Depois foram atacados... Agora eles têm que fugir rápido.
Mas, como?



FILMADO
EM
VASSOURAS
(Est. do Rio)

FERAS SANGUINARIAS

"SAVAGE HARVEST"

"FERAS SANGUINARIAS" Uma produção de SANDY HOWARD • Um filme de ROBERT COLLINS

Estrelada por TOM SKERRITT • MICHELLE PHILLIPS

Roteiro de ROBERT BLEES e ROBERT COLLINS • História de RALPH HELFER e KEN NOYLE

Produzida por RALPH HELFER e SANDY HOWARD • Produtor Executivo DEREK GIBSON

Dirigida por ROBERT COLLINS • Uma Produção Birchclass

COR DE LUXE

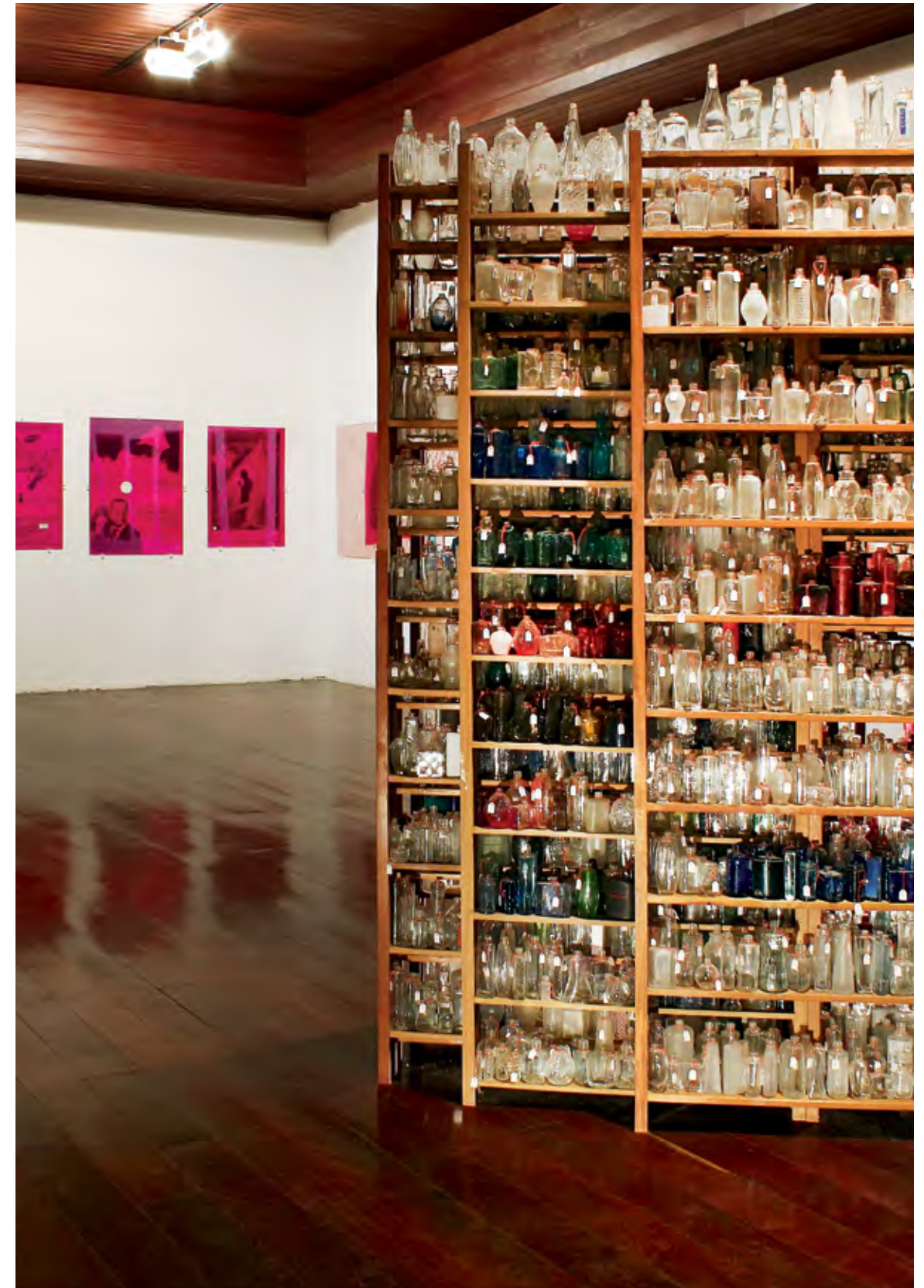
United Artists
A Transamerica Company



A “estética do armazém” de Marcelo Silveira oferece uma maneira de criar relações entre as formas de se produzir arte, seus meios e processos, e a tentativa de estabelecer ligações mais complexas com o público e/ou participantes. Se a aproximarmos das categorias de “envolvimento participativo” estabelecidas por Helguera, a “estética do armazém” se mostra ao mesmo tempo: nominal, dirigida, criativa e colaborativa.²⁶ Ela é “nominal” no sentido de que “o visitante ou espectador contempla a obra de forma reflexiva, num desprendimento passivo que não deixa de ser uma forma de participação”. Grande parte da obra de Marcelo Silveira pertence a essa categoria, no entanto, seu trabalho também pode, às vezes, ser considerado “dirigido”, já que “o visitante realiza uma tarefa simples no sentido de contribuir para a criação da obra”. As obras nesta categoria incluem PRAQ, que convida para a manipulação da sua estrutura de acordo com os desejos do espectador/participante. Alternativamente, o trabalho pode ser “criativo”, uma vez que estimula o fornecimento de “conteúdo para um componente da obra dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista”. Um exemplo aqui seria só RESTA O CHEIRO, 2005, em que o artista convidava catadores de lixo a selecionarem frascos vazios de perfume para serem incluídos em uma estrutura, similar ao que TUDO OU NADA viria a ser. E, às vezes, a obra é “colaborativa” no que diz respeito ao envolvimento do participante que passa a compartilhar “a responsabilidade em desenvolver a estrutura e o conteúdo da obra em colaboração e diálogo direto com o artista”.

Como parte de sua residência em Belo Jardim, Marcelo Silveira organizou juntamente com um coral a gravação de um disco em vinil. Inspirando-se em sua instalação TUDO CERTO, exposta na antiga fábrica Mariola, o artista pediu a integrantes do coral que cantassem aquela frase, título da obra, repetidamente e em tons e entonações diversas. O evento participativo teve um *grand finale*, com carros equipados com alto-falantes (meio de publicidade comum em pequenas cidades) que circulavam pelo centro, tocando a gravação para a “apreciação” dos fregueses e transeuntes. De acordo com certas testemunhas, a apresentação foi confundida por algumas pessoas com mais uma campanha política ou até com um ato de celebração do recente encarceramento do ex-prefeito por suas indiscrições corruptas.²⁷

O que parece certo na arte socialmente engajada de Marcelo Silveira é que as mais inesperadas reações acabam se transformando em aspectos centrais da obra. Esse é o caso das catadoras que colaboraram em só RESTA O CHEIRO. Em vez de só suprir o artista com vasilhames de perfume vazios, elas participaram de maneira ativa da seleção, enquanto faziam mímicas imaginando as personagens que usaram um perfume ou outro. Um ato carnavalesco espontâneo prosseguiu, aquelas mulheres de classe baixa zombarem os hábitos de ostentação da burguesia, talvez de tipos como Irene. Ao fazê-lo, elas esbanjavam alegria e, apesar de tudo, proclamavam a sua própria glória.



[112] SÓ RESTA O CHEIRO/ CENSOR, O GUARDIÃO DAS COISAS INÚTEIS, MAMAM, RECIFE, 2014 (VISTA DA EXPOSIÇÃO)









[116] MOLENGAS, 2016, HOTEL SOLIDÃO, GALERIA JANETE COSTA, RECIFE, 2022





SOBRE O AUTOR

DR. MICHAEL ASBURY (n. Rio de Janeiro, 1966) é um acadêmico, crítico de arte e curador anglo-brasileiro residente em Londres. Ele é membro fundador e vice-diretor do centro de pesquisa Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) e professor adjunto de história e teoria da arte no Chelsea College of Arts, UAL, Londres. Ele escreveu extensivamente sobre arte moderna e contemporânea brasileira e é o autor de *Contemporary Brazilian Art*, a ser publicado pela Reaktion Books. Entre as exposições de sua curadoria estão: *A pureza é um mito: o monocromático na arte contemporânea* (Nara Roesler, São Paulo, 2017); *Volpi* (Cecilia Brunson Projects, Londres, 2016); *Maria Laet* (A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2014); *Iberê Camargo* (Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2013); *Anna Maria Maiolino* (com Camden Arts Centre, Londres, 2010).

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar a minha gratidão a Marcelo Silveira, Jaqueline Vasconcelos, assim como a Bernardo e Alice Teshima, pela sua hospitalidade e generosidade durante as minhas visitas a Recife e Gravatá.

Agradeço a Luiza Mello, da Automatica, e à equipe envolvida na residência de Marcelo Silveira em Belo Jardim.

Nara, Daniel e Alexandre Roesler, Fabíola Ceni, assim como Rafaela Mendes Ferreira, Julia Portella e Mariana Dupas da Nara Roesler, que têm sido incansáveis no seu apoio a este projeto. Geyze Diniz e Malu Felsberg têm sido essenciais no seu apoio ao artista desde o início do projeto. Aos sócios da Turim, e a Patricia Xavier, Luiza Queiroz e Vitória Fioretti.

Estou em dívida com Ileana L. Selejan pelo seu contínuo encorajamento, bem como pelas suas revisões e pareceres nos textos iniciais. A atenção da designer Priscila Gonzaga aos detalhes no estabelecimento de uma relação estreita entre a escrita e a apresentação visual tem sido exemplar.

MICHAEL ASBURY

Marcelo Silveira gostaria de estender os agradecimentos a todos mencionados por Michael Asbury, assim como ao próprio autor.

NOTAS

1. Joana D’Arc Lima. “Cronologia”. In: Moacir dos Anjos (org.). *Marcelo Silveira: Armazém de tudo*. Recife: MAMAM e Fundarpe, 2005, s/p.

2. Id.

3. Cristina Freire. *Paulo Bruscky: arte, arquivo, utopia*. Recife: CEPE, 2007.

4. Marcelo Silveira. Entrevista com Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias. In: *Armazém de tudo*, op. cit.

5. Fabiana Bruce Silva. *Marcelo Silveira: Caixas de retratos*, Recife: Edição do Cariri, 2010.

6. *Armazém de tudo*, op. cit.

7. Cf. Joana D’Arc Lima. “Cronologia”. In: *Armazém de tudo*, op. cit.

8. Cf. *Marcelo Silveira: o guardião das coisas inúteis*. Catálogo de exposição, com curadoria de Felipe Scovino. Recife: MAMAM, 2016.

9. Cf. Joana d’Arc Lima. “Cronologia”. In: *Armazém de tudo*, op. cit.

10. Cf. Lília Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

11. Cf. Joana d’Arc Lima, “Cronologia”, op. cit.

12. Uma versão desse relato foi publicada em Marcelo Silveira (org.). *Residência Belo Jardim: Marcelo Silveira*, com curadoria de Cristiana Tejo e Kiki Mazzucchelli. Rio de Janeiro: Automatica, 2018.

13. Entrevista, *Armazém de tudo*, op. cit.

14. Moacir dos Anjos, Marcelo Silveira. *Armazém de tudo*, op. cit.

15. Entrevista. *Armazém de tudo*, op. cit.

16. Guy Brett. *Carnival of Perception*. Londres: InIVA, 2004.

17. Marcelo Silveira. *Manual dos manuais ou Livro das explicações*. Recife: Editora Aplicação, 2011. O livro teve seu design gráfico feito por Priscila Gonzaga.

18. Paula Braga. “Manual do pensamento”. In: *Manual dos manuais*, ibid.

19. Paula Braga, ibid.

20. Exposição com curadoria de Luiz Camillo Osorio realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2017.

21. Entrevista. *Armazém de tudo*, op. cit.

22. Kiki Mazzucchelli; Marcelo Silveira et al. “Entrevista”. In: Marcelo Silveira (org.). *Residência Belo Jardim: Marcelo Silveira*. Rio de Janeiro: Automatica, 2018, p. 146-155.

23. Pablo Helguera. *Education for Socially Engaged Art: A Material and Techniques Handbook*. Nova York: Jorge Pinto Books, 2011, p. 2.

24. Ibid., p. 3.

25. Moacir dos Anjos. *Contraditório*, Panorama da Arte Brasileira. São Paulo: MAM-SP, 2008.

26. Helguera, op. cit., p. 14-15.

27. *Tudo certo*. In: Marcelo Silveira (org.). *Residência Belo Jardim: Marcelo Silveira*. Rio de Janeiro: Automatica, 2018, p. 77.

IMAGENS

Todos os esforços foram feitos para a obtenção das autorizações das imagens reproduzidas neste livro. Caso ocorra alguma omissão, os direitos encontram-se reservados aos seus titulares.

[1] *Lições modernas 1*, 2015, livro de artista, papel e madeira, 43 x 18 x 23 cm (detalhe). Foto: Bernardo Teshima

[2] C+ASA, (detalhes), instalação no V744atelier, madeira, lona, papel e Letraset, Porto Alegre, 2022. Foto: Vilma Sonaglio

[3] *Hotel Solidão* (grupo IV) , 2019/2021, papel-jornal, tecido de algodão, eucatex, tinta, 4 peças de 27,2 x 42,1 x 3 cm. Foto: Robson Lemos

[4] *PraQ*, 2013, madeira (cedro, ipê) e fórmica 4,3 x 30,7 x 30,7 cm Foto: Robson Lemos

[5] *Hotel Solidão*, Galeria Janete Costa, Recife, 2022 (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[6] *Hotel Solidão* (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[7] *Performance Acumaé, Compacto mundo das coisas*, Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2019. Foto: Erika Mayumi

[8] *Entre a surpresa e o que se espera*, 2001, ferro, 13 peças de dimensões variáveis. Foto: Flávio Freire

[9] Vista para o quintal, Casa do Cruzeiro, Gravatá-PE, 2011. Foto: Silvan Kálin

[10] Pedras do terreno em frente à Casa do Cruzeiro, Gravatá-PE, 2011. Foto: Silvan Kálin

[11] *Entre a surpresa e o que se espera*, 2001, madeiras diversas/ metal, 18 peças de dimensões variáveis. Centro Cultural São Francisco, João Pessoa-PB. Foto: Flávio Lamenha

[12] *Entre a surpresa e o que se espera*. Foto: Flávio Lamenha

[13] *Entre a surpresa e o que se espera*. Foto: Flávio Freire

[14] *Casabernardo I*, 2003, cobre, 38 x 60 x 38 cm. Foto: Flávio Lamenha

[15] *Casabelha*, 2003, madeira (muiracatiara), 170 x 40 x 40 cm. Foto: Flávio Lamenha

[16] *Casapassarinho I*, 2003, madeira (mogno) e aço, 210 x 41 x 41 cm. Foto: Flávio Lamenha

[17] *Casacoronha I*, 2003, aço, couro de cabra com pelos, 184 x 31 x 31 cm. Foto: Flávio Lamenha

[18] *Roupas de casa*, 2003, couro, aço inoxidável, espelho e madeira, instalação com 21 esculturas e 21 espelhos (detalhe). Foto: Robson Lemos

[19] *Roupas de casa*, 2003, Projeto *Correcaminhos*, Cachoeirinha-PE. Foto: André Teles

[20] *Roupas de casa*, 2003, Galeria Nara Roesler, São Paulo. Foto: Manoel Veiga

[21] *Roupas de casa*. Foto: Manoel Veiga

[22] *Molengas*, 2016, madeira, couro e metal, 140 x 84 x 23 cm. Foto: Everton Ballardin

[23] *Molengas*, 2016, Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2016. Foto: Everton Ballardin

[24] *Arquitetura de interior – momento I*, 2005/2008, madeira e vidro, dimensões variáveis. Foto: Flavio Lamenha

[25] *Estante para quatro metros de livros*, 2006/2008, papel de presente, couro de ovelha, compensado, fórmica e aço inoxidável, medidas aproximadas 170 x 150 x 100 cm. Exposição *3em1*, Centro Cultural dos Correios, Recife. Foto: Robson Lemos

[26] *Faz de conta*, 2008/2016, madeira, gesso e tinta dourada, 70x50x40cm. Foto: Bernardo Teshima

[27] Casa do Cruzeiro, Gravatá-PE, 2022. Foto: Robson Lemos

[28] *Compacto mundo das coisas*, Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2019. Foto: Erika Mayumi

[29] *Compacto com pacto #06*, 2018, madeira, 50 x 110 x 90 cm. Foto: Erika Mayumi

[30] *Com fé #02*, 2013/2016, madeira e embalagens de café, 145 x 95,5 cm. Foto: Bernardo Teshima

[31] *Divina proteção*, 2009, madeira, metal e tecido, 10 x 35 x 28 cm. Foto: Robson Lemos

[32] *Divina proteção* (detalhe). Foto: Robson Lemos

[33] *Paisagem XXVII*, 2010, colagem, 160 x 120 cm (detalhe). Foto: Robson Lemos

[34] *Paisagem XXIV*, 2011, colagem, 153 x 153 cm (detalhe). Foto: Robson Lemos

[35] *Paisagem VI*, 2008/2009, colagem, 61 x 111 cm. Foto: Robson Lemos

[36] *Paisagens*, 29ª Bienal de São Paulo, 2010 (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[37] *Caixa de retratos / Família Oliveira*, 2008, colagem, 30 x 23 cm. Foto: Robson Lemos

[38] *Caixa de retratos*, 2008/2009, 10 caixas em madeira, vidro e latão, 500 colagens, mesa em madeira forrada com veludo. Foto: Jonathas de Andrade e Robson Lemos

[39] *Revista*, 2009, 100 páginas preto e branco, papel couché fosco, 23 x 30 cm. Foto: Robson Lemos

[40] *Paisagem XXVII*, 2010, colagem, 160 x 120 cm. Foto: Robson Lemos

[41] *Paisagem II*, 2008/2009, colagem, 150 x 150 cm. Foto: Robson Lemos

[42] *A grande tela*, 2012, trinta redomas em vidro, placas de madeira e fibras de linho, dimensões variáveis. Foto: Robson Lemos

[43] *Catecismo / A grande tela*, Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2016. Foto: Everton Ballardin

[44] Luz do ateliê, inverno de 2008. Foto: Fernando Augusto

[45] *Aérea I*, 2009/2010, madeira (cajacatinga), 130 x 460 x 100 cm. Foto: Flávio Freire

[46] Quintal da Casa do Cruzeiro, Gravatá-PE, 2022. Foto: Robson Lemos

[47] *Tudo certo*, 2010, madeira (cajacatinga), 30 m² (detalhe). Foto: Robson Lemos

[48] *Tudo certo*, 2010, 29ª Bienal de São Paulo. Foto: Robson Lemos

[49] *Carrapeta*, 2009, madeira (cajacatinga), caixa de papelão e couro, 23,5 x 13,5 x 14 cm. Foto: Robson Lemos

[50] *O que abunda não atrapalha* (detalhe), 2003/2004, madeira (ipê, jaqueira, cajacatinga). Foto: Flávio Lamenha

[51] *2 dúzias*, 2003, série Quantificadas, madeira (cajacatinga, ipê). Foto: Flávio Lamenha

[52] *Coleção I*, 1999/2000, madeira (cajacatinga), 50 peças, dimensões variáveis. Foto: Flávio Lamenha

[53] *Armazém República*, MAMAM, Recife, 2006 (vista da exposição). Foto: Flávio Lamenha

[54] *Armazém República* (detalhe). Foto: Flávio Lamenha

[55] *CUCO ou Livro da semana*, 2010/2011, estêncil, esferográfica sobre papel e madeira, 42 tiras de 260 x 23 cm, dobradas em 16 partes. Foto: Robson Lemos

[56] *CUCO ou Livro da semana*. Foto: Everton Ballardin

[57] *CUCO ou Livro da semana*. Foto: Everton Ballardin

[58] *CUCO ou Livro da semana*. Foto: Everton Ballardin

[59] *CUCO ou Livro da semana*. Foto: Robson Lemos

[60] *Cadernos de escrita*, 2006, carimbos a nanquim, grafite, papéis costurados com linha de algodão, 35 x 153 cm. Foto: Robson Lemos

[61] *Livro de escrita II*, 1999/2008, grafite sobre papel, costurado com linha de algodão, caixa de papelão recoberta com tecido, 31 págs. 50 x 35 cm. Foto: sem identificação

[62] *Livro de parede*, 2004, carimbo sobre papel-manteiga. Instalação na Pinacoteca Universitária da UFAL, Maceió. Foto: Flavio Lamenha

[63] *Livro de escrita I*, 1999/2008, grafite sobre papel costurado com linha de algodão, caixa de papelão recoberta com tecido, 40 págs. Foto: sem identificação

[64] *Livro do armazém*, 2004, impressão de carimbos em papel-bíblia, capa de couro vermelha, título gravado em dourado, 22,5 x 16,5 x 1 cm. Foto: sem identificação

[65] *Nem dentro nem fora*, Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro, 2010/2011. Foto: sem identificação

[66] *Sonora* (detalhe), 2009/2010, madeira (cajacatinga), 47,5 x 88 x 47 cm. Foto: Flávio Freire

[67] *Sonora*. Foto: Flávio Freire

[68] *Aérea I* (detalhe), 2009/2010, madeira (cajacatinga), 130 x 460 x 100 cm. Foto: Flávio Freire

[69] *Aérea I*. Foto: Flávio Freire

[70] *Hotel Solidão*, Galeria Nara Roesler, Nova York, 2022 (vista da exposição). Foto: Charles Roussel

[71] *Hotel Solidão*. Foto: Charles Roussel

[72] *Hotel Solidão*. Foto: Charles Roussel

[73] *Hotel Solidão*. Foto: Charles Roussel

[74] *Hotel Solidão*, lambe-lambe, Galeria Nara Roesler, Nova York, 2022 (vista da exposição). Foto: Charles Roussel

[75] *Hotel Solidão*, 2020/2021, colagem (papel impresso, cola, tecido e madeira), 27 x 42 cm

[76] ATA, REATA, DESATA. *Instalação C+ASA* (detalhe), 2022, V744 Atelier, Porto Alegre. Foto: Vilma Sonaglio

[77] *Instalação C+ASA*, 2022, V744 Atelier, Porto Alegre. Foto: Vilma Sonaglio

[78] *Instalação C+ASA*. Foto: Vilma Sonaglio

[79] *Instalação C+ASA* (detalhe). Foto: Robson Lemos

[80] *Lições modernas 1*. Foto: Vilma Sonaglio

[81] *Cabeludas*, 2006, aço inoxidável, couro de boi e crina de cavalo, 10 peças de 225 x 47 x 15 cm cada. Foto: Flávio Lamenha

[82] *Manual dos manuais ou Livro das explicações*. Foto: Silvan Kälin

[83] *Manual dos manuais ou Livro das explicações*. Foto: Silvan Kälin

[84] *Manuais de Liêdo* (lote V), 2006, madeira (cajacatinga) marcada a fogo, 14 peças, 280 x 180 x 70 cm, dimensões variáveis. Foto: Robson Lemos

[85] *Manuais de Liêdo* (lote IV), 2006, madeira (cajacatinga) marcada a fogo, 132 peças de dimensões variáveis. Foto: Robson Lemos

[86] *Manuais de Liêdo* (lote V), 2006, madeira (cajacatinga) marcada a fogo, 14 peças, 280 x 180 x 70 cm, dimensões variáveis. Foto: Flávio Freire

[87] *Manuais de Liêdo* (detalhe). Foto: Fernando Augusto

[88] *Manuais de Liêdo* (detalhe). Foto: Robson Lemos

[89] *Tudo ou nada*, 2004/05, madeira, couro, tecido, lâmpadas, acrílico, vidro, metal, 300 x 400 x 500 cm. Foto: Manoel Veiga

[90] *Tudo ou nada* (detalhe). Foto: Manoel Veiga

[91] *Tudo ou nada* (detalhe). Foto: Manoel Veiga

[92] Mesa do trabalho e da comida, sobrado nº 94 da rua do Apolo, em Recife. Foto: Silvan Kälin

[93] *Átrio*, 2016, Usina de Arte, Água Preta-PE. Foto: Andréa Rego Barros

[94] *Villanunciada*, 2017, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Foto: Robson Lemos

[95] *Irene da Alegria à Glória 3 (a)*. 2017/2018, madeira, papel, caneta esferográfica e CMC, três peças de 32 x 40,5 x 4 cm. Foto: Robson Lemos

[96] *Irene da Alegria à Glória 3 (d)*. 2017/2018, madeira, papel, caneta esferográfica e CMC, três peças de 32 x 40,5 x 4 cm. Foto: Bernardo Teshima e Robson Lemos

[97] *Irene da Alegria à Glória 4*, 2017/2018, reprodução de cartão-postal, 10 peças de 47 x 50 x 5 cm (cada). Foto: Erika Mayumi

[98] *Irene da Alegria à Glória 4*, 2017/2018, reprodução de cartão-postal, 10 peças de 47 x 50 x 5 cm (cada). Foto: Robson Lemos

[99] *Sobre alegria e esquecimento* (verso e frente – detalhe), 2020, fotografias. Foto: Robson Lemos

[100] *Pele XXIV*, 2009/2021, madeira (cajacatinga), cera de abelha e pino metálico, 189 x 140 x 35,5 cm (detalhe). Foto: Robson Lemos

[101] *Apolo 94*, 2005, madeira e metal, coleção Sérgio Carvalho. Foto: Robson Lemos

[102] *Pele XXIV*, 2009/2021, madeira (cajacatinga), cera de abelha e pino metálico, 189 x 140 x 35,5 cm. Foto: Flávio Freire

[103] Tanajuras para o jantar em Belo Jardim, 2017. Foto: Bernardo Teshima

[104] *Deus queira que não chova*, 2014, Praça Paris, Rio de Janeiro. Foto: Bernardo Teshima

[105] *Do mar, da terra, do ar*, happening, São Paulo, 2019. Foto: Erika Mayumi

[106] *Censor* (detalhe), 2013/2014, acrílico, madeira e cartazes *vintage* impressos em ofsete, 5 peças, 100 x 70 cm. Foto: Robson Lemos

[107] Platibandas, Belo Jardim-PE. Foto: Bernardo Teshima

[108] Vistas da antiga Fábrica Mariola, Belo Jardim-PE. Foto: Bernardo Teshima

[109] *Censor*, MIS, São Paulo, 2016 (vista da exposição). Foto: Everton Ballardin

[110] *Censor*. Foto: Robson Lemos

[111] *Só resta o cheiro* (detalhe), 2005, 5000 vidros de perfume enumerados e estante de madeira, 240 x 200 x 80 cm. Foto: Robson Lemos

[112] *Só resta o cheiro / Censor. O guardião das coisas inúteis*, MAMAM, Recife, 2014 (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[113] *Hotel Solidão*, Galeria Janete Costa, Recife, 2022 (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[114] *Colunas para Plínio*, 2021, *Hotel Solidão*, Galeria Janete Costa, Recife, 2022 (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[115] *Hotel Solidão*, Galeria Janete Costa, Recife, 2022 (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[116] *Molengas*, 2016, *Hotel Solidão*, Galeria Janete Costa, Recife, 2022 (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[117] *Open*, 2015/2022, madeiras diversas, *Hotel Solidão*, Galeria Janete Costa, Recife, 2022 (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[118] *Bandeira*, 2022, tecido impresso, *Hotel Solidão*, Galeria Janete Costa, Recife, 2022 (vista da exposição). Foto: Robson Lemos

[capa do livro – exterior] *Aérea I*. Foto: Flávio Freire

[capa do livro – interior] *Hotel Solidão*. Foto: Robson Lemos

NARA ROESLER LIVROS

Fundadores

Nara Roesler
Daniel Roesler
Alexandre Roesler

Presidente

Alexandre Roesler

Diretor curatorial

Luis Pérez-Oramas

Diretora

Rafaela Mendes Ferreira

Produção editorial

Julia Portella

Assistência administrativa

Tânia Giardelli Boldarin
Ligia Andrade

Conselho fiscal

Rosa Amélia Marques Moreira
Sérgio Sister

© MARCELO SILVEIRA, 2022

22-125196 CDD-730
Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação
(CIP) (Câmara Brasileira
do Livro, SP, Brasil)

Asbury, Michael
Ata : Marcelo Silveira /
Michael Asbury
1. ed. - São Paulo:
Nara Roesler Livros, 2022
(Recortes ; 1)

ISBN 978-65-996226-5-6

1. Artes plásticas 2. Artistas -
Biografia - Brasil I. Título II. Série.

Índices para catálogo
sistemático:
1. Artes plásticas 730

Aline Grazielle Benitez
Bibliotecária - CRB-1/3129

**Produção executiva e
coordenação editorial**

Rafaela Mendes Ferreira

Projeto gráfico

Priscila Gonzaga

Tradução

Philip Somervell
Felipe Scovino

Revisão

Regina Stocklen
Emily Rees Koerner
Lia Duarte Mota

Produção editorial

Julia Portella

Pesquisa de imagens

Itze Escalona
Priscila Gonzaga
Robson Lemos

Tratamento de imagens

Robson Lemos

Produtora gráfica

Lília Góes

Acompanhamento gráfico

Robson Lemos

Impressão

Ipsis