

Baixada

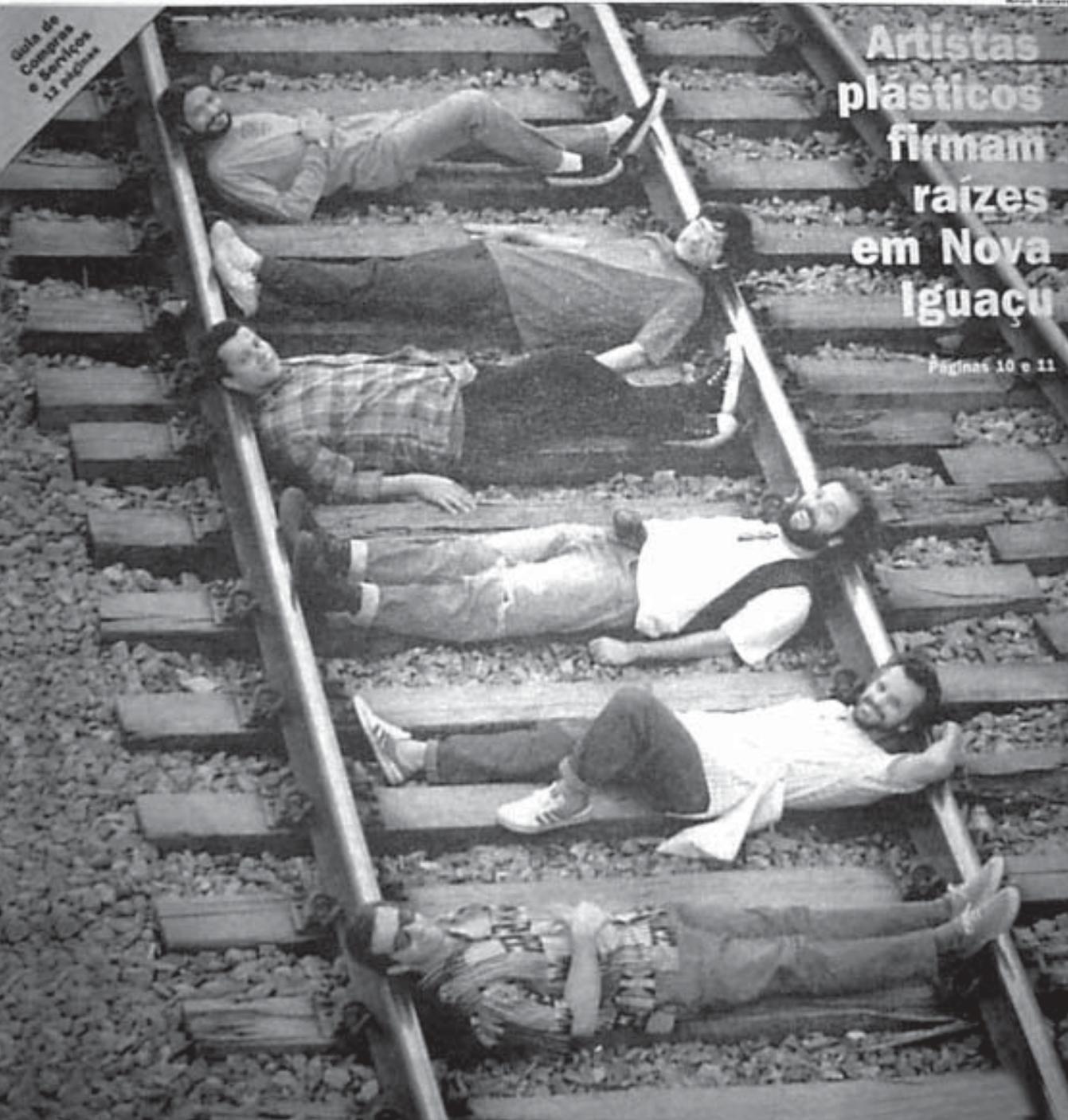


R\$ 2,00 (sexta-feira) D. e P. 1,50 (segunda a quinta-feira) 1992

O GLOBO

1457 pode ser vendido separadamente

Moisés Botelho



Guia de Compras e Serviços
12 páginas

Artistas plásticos firmam raízes em Nova Iguaçu

Páginas 10 e 11

Imaginário Periférico: impasses, propostas e principais questões

Renata Gesomino

O Imaginário Periférico é apresentado como coletivo de arte contemporânea cuja produção reflete um discurso sociopolítico. Para isso faz-se uma análise do grupo tanto por seu viés discursivo quanto por sua produção imagética, de onde se pinçaram algumas questões históricas contemporâneas levantadas pelo coletivo a fim de cotejá-las com outras, levantadas pela arte conceitual.

Arte conceitual, arte contemporânea, coletivos artísticos, pós-modernidade.

A arte conceitual que foi introduzida no Brasil no final da década de 1960, sob forte influência de um discurso sociopolítico engajado, refletiu as dificuldades de todas as ordens impostas pela ditadura. Cabe ressaltar que tal desenvolvimento peculiar da arte conceitual se desdobrou em uma tendência mundial, podendo-se mesmo afirmar que foi o primeiro movimento artístico com características globalizantes. No que diz respeito à especificidade do caso brasileiro verificou-se, muitas vezes, a presença do discurso capaz de concatenar arte e vida. Atualmente determinada parte da produção contemporânea também é capaz de dialogar com as políticas vigentes e com os aspectos sociais diversos, como no caso da especificidade brasileira no final de década de 1960, levando em consideração, naturalmente, as diferenças do contexto histórico. Dessa forma enquadra-se o coletivo carioca de arte contemporânea Imaginário Periférico.

Formado oficialmente em 2002, o coletivo é representado em sua origem por seis artistas, a maior parte se tendo conhecido na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; são eles: Julio Sekiguchi, Roberto Tavares, Jorge Duarte e Ronald Duarte, além do artista autodidata

Raimundo Rodrigues e de Deneir de Souza. O fator comum do grupo é o vínculo, direto ou indireto, com áreas da periferia do Rio de Janeiro, como, entre outras, Fragoso, Pau Grande, Nova Iguaçu, Piabetá e Friburgo. De fato, em suas primeiras ações e exposições verifica-se deslocamento físico para ocupar exclusivamente áreas periféricas do estado. A primeira delas, uma exposição itinerante, percorre diversas unidades do Sesc: Nova Iguaçu, São João de Meriti, Madureira e Nova Friburgo. Já em 2003, o coletivo organiza outra intervenção, de grandes proporções e que marcou o grupo por “descentralizar” as noções de centro *versus* periferia. Realizada na Central do Brasil, representou simbolicamente a retirada do Imaginário Periférico da posição “periférica” para ocupar o “centro”, um centro do qual emana cultura feita na periferia ou a partir da ideia de periferia. Com a finalidade de esclarecer as propostas do coletivo, cabe primeiramente breve definição da ideia de periferia. Que periferia é essa que o Imaginário Periférico toma como exemplo ideológico e territorial?

Como apontado, no primeiro ano de existência do coletivo, as ações se concentraram de fato em zona classificada como periférica. Reiterando, um dos motivos que jus-

Nova Iguaçu, 1992
De cima para baixo,
Raimundo Rodrigues, Júlio
Sekiguchi, Roberto
Tavares, Ronald Duarte,
Deneir de Souza e Jorge
Duarte, artistas
fundadores do Imaginário
Periférico em foto
emblemática na linha do
trem, 10 anos antes de
sua formação oficial
Fonte: jornal *O Globo* – Baixada
n.94, 12 de Julho de 1992

tificam o olhar desses artistas para essa especificidade é a vivência pessoal de cada um, experiência que facilitou a identificação da precariedade local e sua conversão em diversas poéticas visuais. Desses fatores emerge a construção de um possível imaginário, que mais se assemelharia a uma espécie de inventário metafórico da adversidade. E nesse quadro de precariedades apontado pelo discurso dos artistas do grupo encontra-se a percepção de periferia de origem, aquela área cuja distância do Centro e da Zona Sul do Rio de Janeiro dificulta o acesso da população a eventos culturais, por exemplo. Com isso a trajetória do Imaginário Periférico será marcada por duas fases evidentes e distintas: A primeira refere-se às ações planejadas e executadas exclusivamente nas áreas da periferia, ou seja, concentradas na Baixada Fluminense, Friburgo, etc., e acolhidas pelo Sesc. A segunda fase tem início com o evento em que o coletivo toma de assalto o inusitado espaço da Central do Brasil e que de forma contundente marcou, como uma locomotiva que percorre estação por estação, a saída do Imaginário Periférico da periferia para outras áreas do Rio de Janeiro. A progressiva continuidade desse movimento caracterizou o coletivo como grupo capaz de ultrapassar física e conceitualmente as limitações possíveis na especificidade sugerida pela ideia de periferia. Sobre a intervenção na Central do Brasil afirmou Mauro Sá Rego Costa em matéria no número 2, de maio/junho/julho de 2004:45, da revista *Global*.

O Imaginário Periférico transforma a Central numa monumental galeria de arte e espaços de performances (...) Os usuários da estação em sua maioria já-mais tinham pisado numa "galeria de arte". O Imaginário Periférico decidiu, há alguns meses, atuar dessa maneira, por invasão, ocupação de espaços não

específicos para a arte; e gerenciar coletivos de artistas e linguagens e "planos" diversos, abandonando a competitividade e a hierarquização que sempre marcaram as artes plásticas.

O cenário geral que se construiu foi o de uma enorme galeria de arte contemporânea, em que se podia encontrar de tudo: artes plásticas, poesia, música, dança, performance, lembrando os moldes dadaístas ou os eventos Fluxus, ou mesmo as performances de alguns artistas conceituais dos anos 60 e 70. A multidisciplinaridade do Imaginário Periférico configura sintoma do pluralismo presente no campo cultural pós-moderno,¹ além de refletir quebra com qualquer tentativa de hierarquização das linguagens da área cultural. Para melhor compreensão do discurso do Imaginário Periférico, cabe citar alguns trechos do Manifesto – Fome Zero Cultural – Visão Periférica, distribuído em panfletos pelo grupo, que já se definia como de pesquisa artística inserida no contexto sociocultural contemporâneo:

O Imaginário Periférico, dentre outras propostas, coloca em questão o "Meio da Arte no Rio". Qual a importância de pertencer e estar no "meio" da população artística e, por consequência, se existe geograficamente um local propício para que esta produção artística aconteça de forma efetiva.

Com base nesse questionamento o coletivo objetivava aparentemente mostrar que a arte contemporânea pode brotar também das periferias e não só dos grandes centros urbanos. A grande questão seria, então, a busca de visibilidade para que esse caldeirão cultural se desenvolvesse e pudesse ser dignamente mostrado em quaisquer áreas. De outra forma, é possível dizer que inicialmente o grupo partira dessas localidades específicas até expandir-se por todo o Rio de Ja-

neiro e ganhar maturidade e a consciência de que periferia é qualquer lugar onde se esteja. Quando o coletivo começa a questionar a importância do “meio” da arte, o que se percebe de fato é um questionamento em relação ao mundo da arte² estabelecido. Muito mais do que questionamento identitário ou territorial, essa parte do discurso denota questionamento em relação às políticas culturais, às instituições detentoras do poder simbólico.³ Tal questionamento, porém, se desenvolve de maneira ambivalente, pois se trata de uma série de reivindicações ora político-sociais (quando o que está em pauta é a localidade da periferia e seu público), ora dos artistas oriundos dessa periferia ou a ela de alguma forma vinculados. Este “impasse” ou qualidade dicotômica de concatenar arte e social utilizando-a como ferramenta de transformação fica mais claramente representado neste trecho do manifesto, que remete uma vez mais à arte conceitual política e socialmente engajada no Brasil nos anos 60 e 70:⁴

O Fome Zero Cultural vai mostrar arte. O Fome Zero Cultural quer a engenharia, a arquitetura, a medicina, as telecomunicações, a televisão, a informática, e a telemática, para os 100 milhões de famintos culturais. Cabeça vazia não enche barriga.

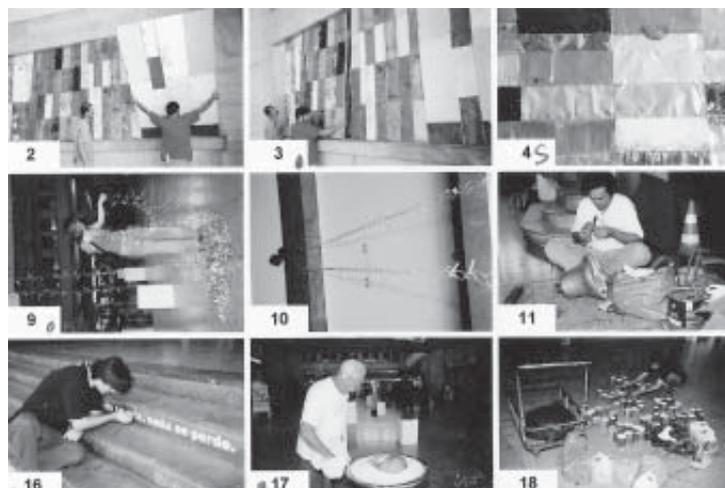
Sobre o impacto do Manifesto Fome Zero Cultural declara o artista plástico e também fundador do Imaginário Periférico Jorge Duarte, evidenciando as intenções do coletivo:

Então o que a gente quer? A gente quer que se distribua melhor, que se distribua por aí, galerias, vamos abrir bibliotecas, cinematecas, criar acesso. Daí que a gente fez até aquele Manifesto da “Fome Zero Cultural”, que é uma ironia em cima do “Fome Zero” do Lula, porque a gente acha que se você também supre essa fome cultural, essa necessidade que as pessoas têm de mais cultura, a sociedade inteira aprende a se virar melhor.⁵

Essas questões que envolvem modificações nas políticas culturais na realidade refletem a necessidade e a dificuldade do artista contemporâneo em alcançar mais autonomia no campo cultural saturado e repleto de disputas pelo capital simbólico.⁶ A exclusão social é outro tema levantado no texto distribuído pelo grupo, exclusão imposta pelo sistema econômico predominante não apenas a uma parcela da classe social, mas também a uma parcela da classe de artistas. Logo, mais uma vez o discurso do Imaginário Periférico se desdobra em dois tipos de reivindicações: em relação às comunidades de periferia e em relação aos artistas que se encontram em situação de “periferia das artes”. Daí a importância do estabelecimento de parcerias com as secretarias de Cultura e outras instituições públicas e privadas.

A partir de suas experiências e atuações iniciais, o coletivo passou a articular-se para realizar suas intervenções em espaços públicos e privados, de forma natural, mas com organização. Tanto que com o passar dos anos o Imaginário Periférico estendeu seu foco de atuação a toda a cidade, tendo rea-

Imaginário Periférico
Central do Brasil
Rio de Janeiro, 2003
Fotos: Sandra Moraes



lizado ações temáticas em Três Corações (Nova Iguaçu); na praça da Cinelândia, a Feira de Trocas e Pechinchas; na Galeria 90, na Gávea, O saco é o limite; na praia das Pedrinhas, em São Gonçalo; no MAC, em Niterói, *Mac Vazia*, e até fora do Brasil, como foi o caso da participação do coletivo na Nuit Blanche, em 2005, com a proposta performática *Imaginaire Périphérique, Visages Autoportrait Périphérique Brassage dans L'art*, com a qual o grupo fez intercâmbio entre os artistas periféricos do Brasil e um coletivo de artistas franceses. A apresentação do coletivo na Cinelândia, Centro do Rio de Janeiro, denominada Feira de Trocas e Pechinchas, foi realizada a partir da organização e produção do artista Jorge Duarte e de seu contato com o também artista participante do Imaginário Periférico e diretor do Centro de Artes Visuais da Funarte, Chico Chavez. Teve como tema um peculiar tipo de troca, segundo o artista Jorge Duarte: "Cada artista deveria levar uma quantidade bem grande de um múltiplo qualquer que ele poderia vender a R\$ 1,00, preço simbólico, evidente, e trocar com os amigos."⁷ A troca foi feita tanto entre os artistas participantes quanto com o público passante, que também poderia oferecer qualquer objeto, consolidando as "trocas simbólicas" ou a brincadeira, ainda que não ingênua, de ser colecionador de arte por um dia. O evento reuniu um número espetacular de artistas, em parte porque o Imaginário Periférico nunca recusou nenhum trabalho enviado ao grupo. Os artistas realizaram suas trocas e caminharam até a sede da Funarte, numa espécie de "passeata de artistas". Mais uma vez observa-se o caráter politizado do grupo, que coloca em pauta questões como: Quanto vale uma obra de arte? Quem detém o poder de avaliá-la? Quem são os colecionadores de arte atualmente?

Exclusivamente quanto ao conteúdo imagético produzido pelo coletivo durante suas

inúmeras exposições e intervenções, é imprescindível destacar a diversidade de materiais utilizada – plásticos, trapos, sacos de biscoitos, garrafas pet, por exemplo, no caso da produção de objetos conceituais; outros foram trabalhos imateriais representados por performances e happenings, como a performance elaborada pelo professor de escultura da EBA-UFRJ, o artista Nivaldo Carneiro, que procurava mimetizar o discurso de um vendedor ambulante, remetendo ao universo popular urbano, constituído sobretudo a partir de imagens retiradas dos mercados informais. Nivaldo pretendia vender à maneira de um camelô (desses que são encontrados diariamente nos ônibus), iniciando sua fala com o chavão "Amigos passageiros, desculpe interromper o silêncio de sua viagem...", e assim distribuiu suas pequenas esculturas, denominadas "objetos estéticos ontológicos e fenomênicos", pelo preço de R\$ 1,00. É possível, portanto, afirmar que a tipologia empregada pelas artistas do coletivo envolve elementos encontrados na cultura popular (arte popular) e na cultura de massa. Nesse sentido, representa muito menos conceitos de determinada localidade (regionalismos) do que tentativa de apreender abstratamente a realidade específica de uma classe social que, muitas vezes, também reflete alguns aspectos de seu entorno. Aspectos folclóricos são igualmente transmitidos, estejam eles localizados nos subúrbios, nas comunidades de favelas ou nas periferias rurais. Essa espécie de apelo taxionômico fica mais evidente pela presença constante de materiais como chapas de ferro (em geral aproveitadas de ferros-velhos), imagens de santos, embalagens plásticas de diversos produtos do consumo de massa, etc. Também cabe enfatizar o poder da resignificação⁸ dos objetos, que são retirados de um contexto banal do dia a dia e transformados em poéticas capazes de abarcar conteúdo tanto humorístico quanto

sério ou sombrio da dinâmica da periferia ou do que é considerado “periferia social”. Nas palavras de Danto, a obra de arte corporifica significados. É a partir dessa ideia que os artistas têm a liberdade criativa (desde os readymades de Duchamp às performances de Joseph Beuys) de manipular os objetos reais ou funcionais, conferindo-lhes novos significados.

Na estrutura funcional do Imaginário Periférico o pluralismo de linguagens e de temas materializa-se de acordo com a individualidade sempre preservada de cada artista. Pode-se dizer que, em relação à produção imagética, o coletivo se fortalece justamente por não fazer obra coletiva e sim configurar-se um coletivo de individualidades. No entanto, nem sempre a diversidade dos trabalhos apresentados mantém nível equilibrado de qualidade, fato normal para um grupo que agrega, sem nenhum tipo de processo seletivo, os mais variados artistas e obras, o que, aliás, é o custo a ser pago pela filosofia de não recusar nenhum trabalho recebido. O artista Júlio Sekiguchi informa que não há realmente qualquer seleção dos trabalhos mandados para o coletivo e comenta a questão da qualidade em um grupo tão grande, ou seja, a inclusão de obras de alta qualidade e de outras não tão boas:

(...) eu posso fazer um trabalho brilhante, excelente, fantástico e fazer 10 tra-

*balhos bem fraquinhos; todo mundo faz isso. De repente eu mando, dentro do meu critério, achando que o trabalho estava bom e estava ruim; todo mundo reconhece que estava ruim, mas aí a gente tenta compensar também essa qualidade que a gente reconhece não estar muito boa diluindo no conjunto (...)*⁹

Algumas estratégias contemporâneas

MAC Vazio, intervenção realizada em 29 de abril de 2007, consistiu na ocupação durante um dia do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. A convocatória foi feita por e-mail atraindo dezenas de artistas que transformaram seu exterior, que foi o espaço cedido pela instituição para que os artistas desenvolvessem seus trabalhos, performances, happenings, instalações. A sutil crítica às instituições, literalmente feita pelo lado de fora, que seria o evento, acabou por se transformar em confraternização de artistas, ainda que marcada por *flashes* sobre as convenções do sistema de arte “dominante” ou “estabelecido”, como a recepção. Em vez de coquetel nos moldes tradicionais dos vernissages, foi oferecido ao público e aos próprios artistas artigos mais do que populares, como latas de cerveja e bananas. Na opinião do artista Deneir de Souza, a ocupação do MAC funcionou muito mais como estratégia de visibilidade do que como reivindicação:

*Olha (...) [hesitante] não existe bem uma reivindicação, acho que o próprio fato de ocupar o MAC hoje, por exemplo, com várias ações é uma forma de visibilidade do grupo e de mostrar tudo bem (...) [pensando] o MAC vazio. Tudo bem (...) a gente não está lá dentro, mas está aqui fora, né? O importante é você estar fazendo alguma coisa, e é uma forma de você reivindicar.*¹⁰

Imaginário Periférico
Central do Brasil
Rio de Janeiro, 2003
Fotos: Sandra Moraes



Muito além da opinião do artista, que pode ser compreendida a partir de conceitos do sociólogo Pierre Bourdieu, está a atitude de expor como coletivo na parte externa de uma instituição. Tal atitude pretende afirmar o Imaginário Periférico como coletivo de artistas contemporâneos mesmo que suas obras estejam fora das paredes legitimadoras da instituição, ou seja, o grupo indica que tem o “poder” de legitimar por meio de sua identidade o fato de ser produtor de bens simbólicos e culturais. As palavras de Bourdieu esclarecem esse tipo de manifestação ou de produção de bens simbólicos: “Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural.”¹¹ Portanto, a questão é muito menos em relação à reivindicação de inclusão no sistema de produção cultural do que afirmação de que é possível circular fora dele e, ainda, com a legitimidade que em princípio só a ele caberia conferir – esse sistema de arte inclui o “corpo de produtores” especializados, como os críticos, os historiadores, os colecionadores e os *experts*, por exemplo. Analisando pelo viés iconográfico da produção do coletivo, os artigos populares oferecidos no coquetel acumularam forte significado metafórico. Portanto, segundo abordagem que pretende apontar algumas contradições, verifica-se que o coletivo é capaz de introduzir uma crítica às instituições mesmo quando por elas apoiado. O objetivo talvez de intervenções como essa seja conseguir aumentar – por meio do fator visibilidade – a autonomia relativa e a legitimidade artística do coletivo no campo das artes ou cultural. De qualquer maneira, essa autonomia será sempre relativa, e, segundo Bourdieu,

Evidentemente, autonomia relativa implica em dependência, sendo preciso examinar adiante a forma de que se reveste a relação do campo intelectual

*aos demais campos e, em particular, ao campo do poder, bem como os efeitos propriamente culturais que esta relação de dependência estrutural engendra.*¹²

Por mais que o coletivo busque autonomia no campo cultural (intelectual), esse campo está subordinado a outros campos de poder, assim como o Imaginário Periférico também está. Mesmo quando faz uma intervenção pretensamente irônica, como foi *MAC Vazio*, primeiramente o grupo deverá obter autorização do Museu para efetuar sua ação. Isso aconteceu em todos os eventos do Imaginário Periférico, incluindo aqueles que ocorreram em espaço público (urbano ou remoto). Essas ações só se concretizaram porque houve a permissão de outros campos de poder, por exemplo, licença ou autorização concedida pelo estado ou pelas prefeituras das áreas periféricas. Resumindo, por mais que o Imaginário Periférico almeje essa autonomia, o coletivo sempre dependerá de parcerias com outras instituições; significa dizer, portanto, que existe dependência, o que, no entanto, não anula o discurso sustentado pelo grupo. Verifica-se insistente e sarcástica demanda de inclusão no campo artístico, tentativa de se infiltrar de forma alternativa que, no caso do Imaginário Periférico, seria a opção de não se institucionalizar e, ainda assim, manter-se legítimo como agente produtor de bem simbólico, ou seja, viabilizar a livre concorrência entre campos de arte estabelecido e alternativo. O Imaginário Periférico ganha força à medida que adquire certa visibilidade e presença na mídia, sendo as possibilidades de um coletivo se fazer notar bem maiores do que as de um indivíduo apenas. É possível levantar a hipótese de que o Imaginário Periférico se aproprie de certas características do que seria considerado “visão periférica” como estratégia para dar fomento a seu discurso

contestador em relação ao circuito de arte carioca, atuando como força subversiva que visa lutar por transformações, mesmo que mínimas e muito embora, paralelamente, esses mesmos artistas possuam vida profissional integrada às normas sistemáticas desse tipo de troca simbólica – na qual não existe a luta nem relações de forças, estando eles adequados ao quadro estabelecido de dominantes e dominados. A hipótese, portanto, é de que dentro do grupo se viabilizariam as condições necessárias para que tomem forma certas reivindicações, que fora dele não poderiam ser feitas. Observando especificamente por esse viés, cabe a consideração de que a participação em um grupo pode ser entendida como estratégia alternativa de inserção no mercado e de obtenção de reconhecimento e *status*. Essa relação é na verdade via de mão dupla, posto que pode ser compreendida tanto como forma de o artista conseguir seu espaço no campo das artes quanto de o sistema ou campo das artes neutralizar certas tentativas de resistência às regras do mercado de capital simbólico. Afinal, tudo é absorvido pelo sistema. Num grupo com tantos interesses convergindo e divergindo existe espaço para múltiplas formas de análise. Quando se tem um objeto multifacetado como o Imaginário Periférico, torna-se tarefa árdua apontar apenas algumas poucas características que deem respaldo unívoco ao jogo de interesses denunciado pelo grupo. Por outro lado, cabe ainda salientar que de maneira geral o grupo se mantém longe de um processo de institucionalização, ou por falta de organização interna ou por falta de interesse de alguns de seus integrantes. E, apesar desse fato, continua recebendo algum apoio de instituições públicas e privadas, ou seja, continua mantendo ligação com os agentes do campo da produção cultural que atuam na arte contemporânea e que são representados concretamente por galerias, museus e cen-

tros culturais, entre outros. Certo é que o flerte entre ambos ocorre, mas não se tornou em momento algum, pelo menos até agora, uma relação simbiótica.

Renata de O. Gesomino é artista plástica, mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGAV-EBA/UFRJ. Esse texto é parte da dissertação de mestrado *Conceito e imagem na produção do Imaginário Periférico: um estudo de caso*, desenvolvida sob orientação do prof. dr. Carlos Azambuja e defendida em junho de 2008.

Notas

- 1 Ver Foster, H. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996: 33.
- 2 Sobre esse conceito, ver Becker, Howard. Id., *ibid.*: 99. *Art Worlds*. Berkeley University of California Press, 1982.
- 3 Ver Bourdieu, Pierre. *A institucionalização da anomia*. O poder simbólico. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand Brasil, 1989.
- 4 O panorama das artes plásticas nos anos de 60 e 70, e seu contexto sociopolítico foram amplamente analisados a partir da leitura da dissertação de Rocha, Daniela de Andrade. *O discurso conceitual nas artes plásticas brasileiras da década de 1970: da visceralidade ao intelectualismo predominante*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004, que relata as principais obras produzidas na época por Artur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Dias.
- 5 Depoimento à autora, no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 2007.
- 6 Expressão ou conceito utilizado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu e que reconduz o estudo da simbolização às bases sociais mediante noções retiradas da economia. Ver Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- 7 Depoimento à autora, no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 2007.
- 8 Referência a Arthur C. Danto, que demonstra em proposição filosófica que a diferença entre os objetos comuns e as obras de artes desde a Pop Art está na contextualização e no sistema de resignificação dos objetos. Ver Danto, A. C. *A transfiguração do lugar-comum*. uma filosofia da arte, São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- 9 Entrevista concedida à autora em 20 de setembro de 2006.
- 10 Entrevista concedida à autora em 29 de abril de 2007.
- 11 Bourdieu, 2005, op. cit.: 108.
- 12 Id., *ibid.*: 99.