

Maria Alzira Soares

A ARTE PÚBLICA DE MÔNICA NADOR

CELACC/ECA-USP

2015

Maria Alzira Soares

A ARTE PÚBLICA DE MÔNICA NADOR

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, produzido sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Katia Kodama.

CELACC/ECA-USP

A Arte Pública de Mônica Nador

*Maria Alzira Soares**

RESUMO

Este trabalho pretende investigar a obra e o pensamento da artista plástica Mônica Nador. A análise baseia-se em diferentes autores. Pretende-se também verificar os pontos comuns e discordantes entre seus pensamentos e principalmente os do sociólogo Herbert Marcuse. O exercício justifica-se pela ausência ou escassez de estudos que impliquem em experiências de artistas por intermédio dos seus deslocamentos de trabalho e moradia para a periferia de um grande centro, com vistas a transformação sócio cultural. Utilizaram-se como referencial teórico as ideias de Marcuse sobre arte, marcadamente pautadas pelo psicanalista Sigmund Freud, bem como a abordagem triangular para a compreensão do conceito de arte, organizada por Ana Mae Barbosa. A pesquisa de campo foi realizada no espaço do Projeto Jardim Miriam Arte Clube, Jamac, em agosto de 2015. Para a coleta de dados foi conduzida uma entrevista semiestruturada com perguntas dirigidas e abertas à artista.

Palavras-chave: Mônica Nador. Arte pública. Arte contemporânea. Periferia. Projeto Jamac. Herbert Marcuse.

RESUMEN

Este trabajo pretende investigar la obra y pensamiento de la artista plástica Mônica Nador. El análisis se fundamenta en diferentes autores. Se pretende también confirmar los puntos en común y las discordancias entre sus pensamientos y, principalmente, los del sociólogo Herbert Marcuse. El ejercicio está justificado por la poca referencia de estudios que tengan relación a experiencias de artistas a través de sus mudanzas de trabajo y domicilio, hacia el suburbio de un gran centro urbano; con proyección a una transformación socio cultural. Se utilizó de referencia teórica, las ideas de Marcuse sobre arte, con fuerte influencia del psicoanalista Sigmund Freud, así como un abordaje triangular para entender mejor el concepto de arte, organizada por Ana Mae Barbosa. El trabajo de campo fue realizado en el espacio del Proyecto Jardim Miriam Arte Clube (Jamac) en agosto de 2015. Para la recolección de datos se hizo una entrevista semi estructurada con preguntas fijas y abiertas a la artista.

Palabras clave: Mônica Nador. Arte público. Arte contemporáneo. Periferia. Proyecto Jamac. Herbert Marcuse.

ABSTRACT

This paper investigates the work and the thought process of the artist Mônica Nador. The analysis is based on different authors. It is intended to also check the discordant and common points among their thoughts, especially in relation to the sociologist Herbert Marcuse. This

* Psicóloga Forense especializada em Psicanálise da Criança no Instituto Sedes Sapientiae, técnica em Museologia no Centro Paula Souza e no momento em Especialização em Gestão de Projetos Culturais no Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC). Este trabalho foi produzido sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Katia Kodama.

exercise is justified by the absence or scarcity of studies involving experiments on artists through their work shifts and housing to the periphery of a large center, with a view to a social and cultural transformation. As a theoretical reference, it was used Marcuse's ideas about art, notably guided by psychoanalyst Sigmund Freud and the triangular approach to understanding the concept of art, organized by Ana Mae Barbosa. The field research was carried out in the site of the project Jardim Miriam Art Club (Jamac) in August 2015. For data collection, one semi-structured interview was conducted with open and direct questions to the artist.

Keywords: Mônica Nador. Public art. Contemporary art. Periphery. Project Jamac. Herbert Marcuse.

1 INTRODUÇÃO

Em um cenário, não raro no Brasil, prejudicado pela desigualdade social e concomitante violência, no bairro Jardim Miriam, zona sul de São Paulo, com o apoio de representantes de moradores desde o início, e mais recentemente das políticas públicas culturais vigentes e de parcerias, a artista plástica e moradora do bairro Monica Nador Panizza, vem desenvolvendo um trabalho de arte pública. Em 2004, a partir do Projeto Paredes-Pinturas, Mônica fundou o projeto Jamac, Jardim Miriam Arte Clube.

Conforme Thais Assunção, no livro Jamac (2013) o projeto Paredes Pinturas foi desenvolvido por Nador desde 1996, quando a artista abandonou gradualmente a pintura em suportes para dedicar-se a realização de grandes pinturas em paredes de casas e muros na periferia, envolvendo a comunidade local na atividade (ASSUNÇÃO, 2013: p. 23).

Este trabalho justifica-se pela ausência ou escassez de estudos, até o momento, condizentes aos percursos traçados por artistas que possam indicar a viabilidade de incursões de inúmeras práticas artísticas em comunidades, que impliquem num mergulho profundo e modificação do cotidiano de suas vidas, por intermédio do deslocamento de seu trabalho e moradias. Mônica Nador e a região do Jardim Miriam, ilustram a possibilidade de alterações bem sucedidas no dia-a-dia do bairro, ocorridas ao longo da permanência da artista lá. Assim, consideramos este exercício de fundamental importância para o conhecimento pela comunidade de artistas, pesquisadores, intelectuais e simplesmente entre interessados nessa experiência tão original.

O que está por trás da determinação da artista Mônica Nador? O que ela busca?

É verdade que outros artistas também dedicaram-se a arte de estamparias e até a modelos de vestuário como Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho, porém, não é conhecido o esforço deles em compartilhar seu conhecimento artístico de maneira solidária e tampouco com intenção de transformação social, tão bem indicada por Nador.

Acredita-se que tais empreendimentos com fixações de trabalho e moradia por parte do artista vinculado ao contexto da comunidade, são capazes de produzir sutis ou verdadeiras transformações, conforme as demandas, interesses, participação e envolvimento da população da região escolhida pelo artista. O trajeto realizado por Mônica Nador também pode interessar a profissionais que simplesmente queiram passar pela experiência de residir e incluir seu trabalho num espaço onde não exista mercado de arte e, até, não haja pessoas que trabalhem com ou para a arte. Claro que para isso é necessário cautela e todo um planejamento, considerando que inicialmente o artista seria um desconhecido na região.

Mesmo apresentando seu trabalho como um coletivo de arte, a presença da artista e coordenadora, é ainda imprescindível na produção da arte em estêncil e serigrafia, o que descaracterizaria o conceito de coletivo de arte, apesar da participação frequente de usuários e moradores da comunidade na elaboração dos desenhos, na escolha das cores e no processo de produção e confecção final das paredes e estamparias. Atualmente o cinema e o vídeo assumiram um lugar de grande importância para o Projeto, sendo essas atividades coordenadas por Thaís Scabio. Entretanto, ao focar o conceito de coletivo proposto por Heloisa Buarque de Holanda, verifica-se que a forma de organização dos coletivos de arte é nômade. Eles se estruturam para aquele fim específico e em seguida se recompõem, com novos participantes, em função de outro projeto de interesse, dinâmica que não contempla a prática da artista, por sua fixação há mais de dez anos no espaço do Projeto Jamac. Em sua primeira versão, antes de chamar-se Jamac, quando contava com a contribuição de vários artistas, inclusive Nador, conforme registros do Livro Jamac, mencionado anteriormente, era um coletivo de arte sim.

Este estudo tem como objetivo geral: investigar, a partir de uma entrevista semiestruturada, por intermédio de contato pessoal com a artista Mônica Nador, de textos e trabalhos selecionados a seu respeito, as suas reflexões e engajamento cultural, que ajudam a sustentar sua prática artística. Também abordar, de maneira breve, a trajetória pessoal de vida da artista, para relacioná-la a sua prática atual. Como objetivo específico, pretende-se verificar os pontos comuns e discordantes entre as reflexões da artista e o pensamento do sociólogo Herbert Marcuse.

A prática da arte abordada no desenvolvimento do artigo estará voltada à arte pública de Nador e do Jamac, entendendo-se por arte pública aquela que passa obrigatoriamente pelas mudanças que ela causa no ambiente urbano e que além de implicar na interatividade do público com ela, transita pelo imaginário, por meio das relações sociais e culturais, pelo cotidiano dos frequentadores e fruidores do trabalho artístico (SILVA, 2005: p. 21).

Para entender como a artista, que possui um longo percurso na arte chegou ao atual contexto, e tão particular, serão citadas algumas experiências de sua trajetória, de forma breve, pois não há pretensão de contemplar um ensaio biográfico de Nador, nem tampouco discutir conceitos de vários autores a respeito do que se entende por arte. Tais temas são merecedores de longos escritos, mas a proposta principal deste trabalho é mais sucinta.

De outra forma, as ideias a serem abordadas aqui terão como eixo estrutural as reflexões de Marcuse. O autor entende que o termo conceito “é usado como designação da representação mental de algo que é entendido, compreendido, conhecido como o resultado de um processo de reflexão” (MARCUSE, 1967: p. 109). O autor refere ainda que:

[...] Se tais coisas são compreendidas [...] tornam-se objetos de pensamento e, como tal, o seu conteúdo e significado são idênticos aos objetos reais da experiência imediata e, não obstante, diferentes deles. “Idênticos” no quanto o conceito denota a mesma coisa; “diferentes” no quanto o conceito seja o resultado de uma reflexão que tenha entendido a coisa no contexto (e à luz) de outras coisas que não apareceram na experiência imediata e que “explicam” a coisa (mediação) (MARCUSE, 1967: p.109).

Apesar de tal discernimento e das várias reflexões sobre arte no decurso de sua produção literária, nota-se que Marcuse não destacou nenhuma ideia como um conceito mais consistente acerca do que seja arte. Observa-se também que certas reflexões ligadas à arte aparecem repetidamente na sua obra, por intermédio dos seguintes termos: revolucionária/transformação, emancipação, autonomia, liberdade, princípio do prazer e princípio da realidade. Ao elaborar reflexões a respeito da arte e da estética da arte, baseando-se em elaborações anteriores, o autor inspirou-se também nas articulações dos conceitos do cotidiano da Escola de Frankfurt, frequentada por ele e por um grupo de intelectuais marxistas que tentou explicar através do que denominaram Teoria Crítica, as mazelas do capitalismo ocidental, relacionando-a a cultura, a arte e a tecnologia.

A Escola “se utilizava de ensaios, artigos de circunstâncias e resenhas, que sugerindo uma ideia de algo inacabado e incompleto, ficavam abertos às contribuições e modificações nas linhas do pensamento de outros autores” (OFFREDI, 2006: p. 18).

É possível que Marcuse tenha, de certa forma, continuado esse exercício na elaboração de suas obras, pois, apesar de apoderar-se de conceitos em debate, ao voltar-se para o tema da arte, mesmo que a contextualizasse em seu discurso, ele produz suas reflexões de forma, aparentemente, livre, à luz de outras alusões, sem se preocupar em esclarecê-las na experiência imediata. Por exemplo, ele passou a relacionar a arte ao princípio do prazer, conceito elaborado por Freud, nem sempre esclarecendo o seu significado.

A respeito da influência psicanalítica na obra de Marcuse, importante salientar que após sete anos da inauguração da Escola de Frankfurt, em 1931, o filósofo Horkheimer no seu discurso inaugural, ressaltou a importância da fusão do materialismo histórico com a psicanálise (OFFREDI, 2006: p.16). Apesar da posição marxista, os pensadores não estavam comprometidos com partidos, e o posicionamento crítico da sociedade era livre e não impunha a revolução radical, como vislumbrada por Marcuse. O objetivo da Escola era fazer a crítica ao sistema capitalista que se apresentava dominador, buscando o entendimento e promovendo a transformação da sociedade.

Pretende-se nesta introdução mostrar um recorte de um olhar a respeito da importância e do significado da arte para Marcuse, sem a intenção de contemplar toda a formulação por ele elaborada do que representa a arte.

Marcuse firmou alianças com grupos universitários com vistas a transformações sociais e continuou com expectativa de uma transformação radical até o final de sua vida. Ele relaciona a ideia de arte à teoria e a prática revolucionária. Pontuava que “ambas visam um mundo que, embora provenha das relações sociais existentes, também liberta os indivíduos dessas relações”. A teoria estética de Marcuse busca mostrar que a arte pode entrar, como:

[...] Ideia “reguladora”, na luta desesperada pela transformação do mundo. Contra todo o feiticismo das forças produtivas, contra a escravização contínua dos indivíduos pelas condições objetivas (que continuam a ser as do domínio), a arte apresenta o objetivo derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo (MARCUSE, 2013: p. 64).

Condizente a autonomia e liberdade, Marcuse defende que a arte é autônoma das relações sociais, na medida em que as transcende. “Nessa transcendência a experiência rompe com a consciência dominante e revoluciona”. Ele acredita que a arte reflita a ausência de liberdade dos indivíduos numa sociedade sem liberdade. Acrescenta que “se as pessoas fossem livres, então a arte seria a forma e a expressão da sua liberdade”. Diz ainda que “a arte

continua presa da ausência de liberdade; ao contradizê-la, adquire sua autonomia” (MARCUSE, 2013: p.66).

Para Marcuse, a arte é uma força produtiva essencialmente autônoma e negadora. Ele reconhece o potencial político na arte e refere que a “autonomia da arte e o seu potencial político manifestam-se no poder cognitivo e emancipatório desta sensibilidade.” (MARCUSE, 2013: p. 62). Entretanto, “o alcance da autonomia exige condições nas quais as dimensões reprimidas da experiência podem novamente voltar à vida; sua libertação exige a repressão das necessidades e satisfações heterônomas que organizam a vida nessa sociedade [...]” (MARCUSE, 1967: p. 226).

Voltando-se para a ideia de liberdade, o autor pontua que “Embora a arte dê testemunho da necessidade de libertação, também atesta os seus limites. O que foi feito não pode ser desfeito; o que passou não pode ser reavido [...]” (MARCUSE, 2013: p. 63).

Se nos voltarmos para a estética da arte, para Marcuse, “na obra de arte, o Belo fala a linguagem libertadora [...], invoca a vontade de viver”. Para ele a beleza é o “elemento emancipatório da afirmação estética” (MARCUSE, 2013: p. 59).

Relativo aos conceitos de Sigmund Freud, do princípio do prazer e da realidade, Marcuse pontua que:

A arte reflete esta dinâmica na sua insistência na verdade de um mundo por ela criado, que não é o mundo da realidade social nem o tem por solo. A arte abre uma dimensão inacessível à outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade, hoje dominante [...] (MARCUSE, 2013: 66).

Provavelmente Freud concordaria com Marcuse a respeito de sua ideia:

Apenas em um único campo de nossa civilização foi mantida a onipotência de pensamentos e esse campo é o da arte [...]. As pessoas falam com justiça da ‘magia da arte’ e comparam os artistas aos mágicos. Mas a comparação talvez seja mais significativa do que pretende ser. Não pode haver dúvida de que a arte não começou como arte por amor à arte. Ela funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, em sua maior parte, extintos. E entre eles podemos suspeitar da presença de muitos intuítos mágicos (FREUD, 1976: p.113-114).

Freud foi modificando seu conceito a respeito de princípio do prazer no decurso da construção da teoria psicanalítica. Inicialmente ele relacionou o princípio do prazer à função de libertar inteiramente da excitação o aparelho mental, ou de manter nele um nível de

excitação constante, relacionando-o ao princípio da constância. Nesse caso, o prazer corresponderia à sensação de descarga (FREUD, 1976: p. 27-28).

Mais tarde, o psicanalista salienta que no funcionamento de nosso aparelho mental há um propósito que se orienta principalmente pela obtenção do prazer. "É como se a totalidade de nossa vida mental fosse dirigida para obter o prazer e evitar o desprazer." (FREUD, 1976: p. 415-417).

De outra forma, porém, nas obras publicadas entre 1917-1919, Freud ressalta a "impossibilidade de conduzir a vida sobre o princípio do prazer." (FREUD, 1976: p. 201).

Em Além do Princípio do Prazer, obra publicada em 1920, o criador da psicanálise alerta para o fato de ser "incorreto falar na dominância do princípio de prazer sobre o curso dos processos mentais". Acrescenta que se tal dominância existisse, a imensa maioria de nossos processos mentais teria de ser acompanhada pelo prazer ou conduzir a ele, ao passo que a experiência geral contradiz completamente uma conclusão desse tipo. Frisa que no máximo se pode dizer, portanto, é que existe na mente uma forte tendência no sentido do princípio do prazer, embora ela seja contrariada por certas outras forças ou circunstâncias, de maneira que o resultado final talvez nem sempre se mostre em harmonia com a tendência no sentido do prazer (FREUD, 1976: p. 17-21).

Assim, Freud retoma a ideia da tendência atribuída ao aparelho mental, em subordinar-se ao sentido de estabilidade, relativa ao princípio da constância. O psicanalista explica que o princípio do prazer é próprio de um método primário de funcionamento, dos processos de desenvolvimentos mais antigos, enquanto, o princípio da realidade surgiu posteriormente quando o princípio do prazer e as experiências atribuídas a ele, como a alucinação, já não eram mais suficientes para o cotidiano da vida. Assim:

Foi apenas a ausência da satisfação esperada, o desapontamento experimentado, que levou ao abandono desta tentativa de satisfação por meio da alucinação. Em vez disso, o aparelho psíquico teve de formar uma concepção das circunstâncias reais no mundo externo e empenhar-se por efetuar nelas uma alteração real. Um novo princípio de funcionamento mental foi assim introduzido: o que se apresentava na mente não era mais o agradável, mas o real, mesmo que acontecesse ser desagradável. [...]. A significação crescente da realidade externa elevou também a importância dos órgãos sensoriais, que se acham dirigidos para esse mundo externo, e da consciência a eles ligada. (FREUD, 1976: p. 278-280).

O referencial teórico/metodológico, utilizado para a elaboração deste trabalho caracteriza-se pela pesquisa qualitativa e bibliográfica, tendo como principal aporte teórico para o seu desenvolvimento, as ideias do sociólogo e filósofo Herbert Marcuse e em especial

o conceito de arte utilizado por ele. Observa-se que as reflexões de Marcuse sobre a arte partem de pontos de vistas bastante distintos e é marcante o uso que ele faz dos conceitos psicanalíticos de Sigmund Freud, como, por exemplo, do princípio de prazer e da realidade, para abordar o significado de arte. A escolha pelo sociólogo deve-se a característica de força criativa e transformadora identificada na obra do pensador, assim como na artista Mônica Nador, que segue com muita convicção em seu trajeto artístico quase missionário.

Além de contribuições de vários autores no corpo do trabalho, os Livros Jamac e Mônica Nador, lançados em 2013, serão referenciados na elaboração textual por sua importância histórica e documental e pelo detalhado registro de informações acerca do trajeto da artista, bem como da história do Projeto Jamac.

Sendo o homem um ser dialético, optou-se neste trabalho por escolher “o método dialético marxista, que mantém uma relação entre teoria, método e concepção do homem e afirma que o ponto de partida de todo processo de conhecimento é a realidade imediata, ‘o concreto vivente’” (GULAR, 2006: 113-114). Afinal, tal alternativa possibilita a compreensão e a explicação dos problemas e das contradições que envolvem a produção de explicações sobre os fenômenos sociais.

A pesquisa de campo foi realizada no espaço Jamac, na comunidade Jardim Miriam, no mês de agosto de 2015. Para a coleta de dados, aplicou-se como recurso investigatório uma entrevista semiestruturada com perguntas dirigidas e abertas à artista, abordando seu percurso, sua experiência artística no presente, seu pensamento, bem como de forma breve, sua história de vida. Tais documentos compõem os anexos.

Importante aqui o esclarecimento do motivo da escolha do instrumento: entrevista semiestruturada e aberta. A escolha de entrevista para a coleta de dados, como meio de investigação de uma experiência artística tão autêntica: pela forma de reflexão e história de vida e profissional da artista, ocorreu por sua maior viabilidade em comparação a outros recursos técnicos.

Entrevistas são fundamentais quando se deseja mapear práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados. Nesse caso, se forem bem realizadas, elas permitirão ao pesquisador fazer uma espécie de mergulho em profundidade, coletando indícios de modos como cada um daqueles sujeitos percebe e significa a sua realidade e levantando informações consistentes que lhe permitam descrever e compreender a lógica que preside as relações que se estabelecem no interior daquele grupo, o que em geral, é mais difícil obter com outros instrumentos de coleta de dados (DUARTE, 2004: p. 215).

Acrescenta-se que o conceito de arte é mutante, correspondendo a contemporaneidade dos tempos. Para o estudo proposto, foi fundamental a escolha de um conceito que dê conta do significado do que é a arte hoje, sendo a opção por uma ideia que abarque a sua complexidade e abrangência. As obras *Reflexões sobre a arte* de Alfredo Bosi (1991) e *Abordagem Triangular*, organizada pelas autoras Ana Mae Barbosa e Fernanda Pereira da Cunha (2010) que apresentam o conceito de arte em sua tríplice dimensão, atingiram tal objetivo, concernente aos desafios no entendimento do que seja a arte na atualidade.

2 ABORDAGENS SOBRE A ARTE

2.1 O padrão hegemônico X liberdade e as múltiplas manifestações da arte

No período de totalitarismo russo stalinista, através de seu ensaio *A Dimensão Estética* (2013), bastante preocupado com a exclusão: da subjetividade na representação estética da arte; da individualidade, da criatividade, da interioridade, e por fim, da estrutura psíquica, incluindo a consciência e o inconsciente, e tecendo críticas às *teses de estética marxistas*, Marcuse contribuiu com a teoria crítica, “impugnando a ortodoxia predominante”.

O sociólogo era adepto à multidisciplinaridade de formas e de movimentos artísticos e denunciou que nas teses de estética marxista, o único movimento de arte aceito era o realismo e que, além disso, o político, o estético, o conteúdo revolucionário e a qualidade artística também passaram a coincidir nas teses marxistas (MARCUSE, 2013: p. 14).

Um pouco menos limitada, mas também moldando padrões e formas, após a queda do nazismo e do fascismo, a elite burguesa continuou ditando o que seria alta cultura, excluindo e desprezando manifestações e produções que não a contemplassem.

À multidisciplinaridade de formas e movimentos artísticos apontados por Marcuse, Néstor García Canclini (1997: p. 142) incrementa com a composição híbrida entre as culturas.

A maioria das situações de interculturalidade se configura hoje, não só através das diferenças entre culturas desenvolvidas separadamente, mas também pelas maneiras desiguais como que os grupos se apropriam de elementos de várias sociedades, combinando-os e transformando-os. [...]. O objeto de estudo não deve ser então, apenas a diferença, mas também a hibridização (CANCLINI, 1997: p. 142).

O hibridismo na cultura, tão enfatizado por Canclini compõe as obras de Mônica Nador. A artista teve várias fases em seu trajeto artístico. No final da década de 80 e nos anos 90, ela passou por um período em que os motivos islâmicos, com referências aos tapetes, assim como as diversas formas arquitetônicas das mesquitas e construções islâmicas, como arcos e portais, eram muito presentes em seu repertório. Thais Rivitti observa que certos elementos eram envoltos pela artista em uma espécie de moldura repleta de motivos decorativos (RIVITTI, 2012: p. 15-16).

Através de uma entrevista individual semidirecionada, com questões abertas, concedida pela artista em 29 de agosto de 2015, no espaço do Jamac, Mônica ressaltou que muita gente acredita que a arte revoluciona e lembrou do livro que estava lendo.

É do Édouard Glissant. Maravilhoso! Ele é um escritor martinicano negro, que fala da priorização da cultura. Ele acha que agora para olhar o mundo, só o olhar poético que pode dar conta da situação, onde a gente está. Não é mais o pensamento assertivo, o pensamento continental das culturas dominantes. Agora, estamos no rescaldo da evolução dos negros que saíram da África para o mundo. Não só dos negros, de todos. A “crioulização” é na verdade, a contaminação de uma cultura local pelo pensamento que vem de fora. Ele localizou esse conceito de crioulização no Japão. Os japoneses também se sentiam crioulos por conta da invasão do Japão. Não precisa ser necessariamente negros com brancos. Ele acha que agora a razão não dá conta. Que só o pensamento poético tem os instrumentos para a compreensão de uma ideia e abarcar o que acontece, ao deixar-se contaminar com a sensibilidade. Se entender através das sensibilidades poeticamente e não autoritariamente, logicamente. Tudo isso é a gente sair do determinismo e se abrir para um humano muito maior do que a gente é (NADOR, 2015).

O pensador e escritor brasileiro Muniz Sodré, que tanto fez para ressaltar a cultura e a arte africana e indígena brasileira, em seus aspectos mais importantes, inclusive por intermédio das entidades espirituais, tanto indígenas como africanas, possui muito a dizer sobre esse olhar poético.

A poesia não se faz para ensinar nada, mas para se instaurar a ambivalência, vazios, sacrificando a ‘acumulação’ imperialista dos discursos e a universalização da verdade- logo, seduzindo, encantando. [...]. O que ocorre nos mais elaborados processos poéticos encontra analogia nas culturas não-ocidentais ou descomprometidas com o modo de produção capitalista. [...] o que se pretende é reter a informação de que o saber selvagem também atende as exigências intelectuais não regidas pelas necessidades imediatas de uma produção; não comandados por um bem, em suma, mas fascinados pela Arkhé do grupo em questão. [...]. O saber das plantas não apenas se consome (não apenas tem um valor de uso), mas principalmente se consome enquanto saber, na medida que faz circular a regra simbólica, o princípio de estruturação de toda e qualquer ação dirigida às plantas no interior daquele grupo. Esse excesso [...] é o vazio da produção e da acumulação, é o espaço do encantamento. Ele aponta, tanto no saber das plantas, como no poema, para a dinâmica do que vimos chamando de cultura (SODRÉ, 1983: p. 104-106).

A “crioulização” ressaltada por Nador, pontuada por Glissant, remete ao conceito de reposição referido por Muniz Sodré que salienta.

A reposição brasileira – A cosmogonia e os rituais nagôs não se implantaram no Brasil exatamente como existiam na África. Houve aqui uma síntese operada sobre o vasto panteão dos orixás africanos, assim como modificações de que só o trabalho etnológico poderá dar conta. [...] A originalidade negra consiste em ter vivido uma estrutura dupla, em ter jogado com as ambiguidades do poder e, assim, podido implantar instituições paralelas. (SODRÉ, 1983: p. 132-133).

Mesmo que o Brasil esteja num outro momento, no qual se busca valorizar a riqueza de manifestações e bens do Patrimônio cultural, como revelou a exposição em São Paulo, que anunciou os bens imateriais brasileiros, na Caixa Cultural, de 25 de julho a 20 de setembro de 2015, por intermédio de 33 exemplos de bens imateriais tombados, como: *o festejo Bumba meu boi, o ofício dos paneleiros e goiabeiros, em Vitória (ES) e o modo artesanal de fazer queijo de Minas*, sabemos que ainda estamos no tempo do modelo hegemônico da cultura europeia branca, com um grande prejuízo para a arte popular e o artesanato brasileiro. Uma prova disso é a grande presença dos cursos de História da Arte com ênfase na arte europeia e a quase inexistência de pós-graduações voltadas à História da arte africana e indígena, apesar da mistura de cores e as manifestações de origem afro-brasileira fazerem parte de nosso cotidiano de forma preponderante.

2.2 A arte em seus primórdios

No artigo *Autonomia e utopia da arte e da cultura* em Herbert Marcuse (2007), encaminhado ao Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares, ocorrido em Salvador, os pesquisadores Altair Jesus e Antônio Câmara destacaram que em seu percurso, Marcuse passou de ferrenho crítico da arte afirmativa burguesa para a posição de acolher, na maturidade, a noção de arte pela arte, apesar de acreditar que enquanto crítica negativa da realidade, a arte poderia se manter independente e autônoma do mundo administrativo.

Em seus escritos, Marcuse procura dessacralizar a arte, tirando-a do lugar privilegiado e idealizado que lhe havia sido reservado, porém, ele acaba delegando a ela um poder sobrenatural transformador que, de alguma forma, a recoloca, através de seu discurso, num campo isolado, idealizado e onipotente.

Condizente a ideia de onipotência da arte, talvez ela não seja bem delegada à arte, mas esteja relacionada à arte em seu princípio. O sociólogo Herbert Marcuse, bebeu muito na fonte de Sigmund Freud, tendo publicado a obra *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, em 1955. Apesar deste trabalho não ter como meta o mergulho ao pensamento do psicanalista, importante novamente citar o autor, condizente a presença do pensamento onipotente na arte.

Apenas num único campo de nossa civilização foi mantida a onipotência de pensamentos e esse campo é o da arte [...]. As pessoas falam com justiça da ‘magia da arte’ e comparam os artistas aos mágicos. Mas a comparação talvez seja mais significativa do que pretende ser. Não pode haver dúvida de que a arte não começou como arte por amor à arte. Ela funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, em sua maior parte, extintos. E entre eles podemos suspeitar a presença de muitos intuítos mágicos (FREUD, 1976: p. 113-114).

O psicanalista fala de intuítos mágicos, mas se refere a impulsos extintos, e tais impulsos, correspondem aos instintos, como os sexuais ou de morte. Freud continua e cita na mesma obra e página que: “Na opinião de Reinach [arqueólogo alemão], os artistas primitivos que deixaram as gravuras e pinturas de animais nas cavernas francesas, não desejavam ‘agradar’, mas sim ‘evocar’ ou conjurar”.

Sabendo-se que os artistas eram os xamãs das comunidades tribais, presume-se que a onipotência na arte seja acolhida por certos artistas e expressa em suas práticas na atualidade. Apesar desse campo que remete à origem da arte ser relevante e de interesse particular, pretende-se seguir adiante, focando a arte pública de Mônica Nador e mais a frente, de maneira breve, retomá-lo.

2.3 A arte pública de Mônica Nador e do Jamac

Indo por outro caminho, importante destacar que a atitude de alguns artistas neoconcretos brasileiros como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, que caracterizou parte da vanguarda dos anos 1960, de romper com o espaço virtual da obra e chamar o espectador à participação ativa (GULAR, 2012: p. 53), aparentemente teve sua importância como base de construção do trabalho de Mônica Nador, pois nela a relação artista-espectador pode se apresentar ainda mais transgressora que nas experiências desses artistas neoconcretos. Na arte de Nador, o espectador desloca-se de sua posição para o suposto lugar do artista, podendo apreciar a arte que ele mesmo criou.

Entretanto, na entrevista com Mônica Nador para a elaboração deste trabalho, a artista pontuou que:

Quando eu faço um trabalho de verdade, eles são coautores. Quando eu vou para uma parede, para uma instituição, eles são coautores. Mas não é que o cara é o dono do trabalho. O dono do trabalho sou eu. Claro que meu trabalho pode... É da vida... Mas o meu trabalho é uma coisa objetiva e tem um tamanho; é aquilo. Claro que as pessoas podem replicá-lo exatamente, se quiserem, ou não. Muitos grafiteiros ao passar por aqui, usam as coisas das estampas (NADOR, 2015).

De outra forma, o historiador Célio Turino, no Livro Jamac, revela que através de uma parceria, Mônica foi ajudada pelos grafiteiros a pintar sua primeira parede com estêncil no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, na ocasião da exposição, em 1996, cuja obra foi intitulada *Paredes para Nelson Leirner* (TURINO, 2013: p. 15).

A experiência acima sugere que a troca de práticas artísticas, era, desde aquele tempo, experiência bastante comum no Projeto criado por Mônica. Quanto a relação dos neoconcretos para a trajetória de Nador e do Projeto Jamac, a artista teceu um longo comentário a respeito, também na ocasião da entrevista. Contou que os educadores Thaís Scabio e Gilberto Caetano criaram um método audiovisual que foi considerado referência. Disse que Gilberto é um “super produtor, um bom roteirista”. Que o curso que eles oferecem é muito prático e tem um pouco de produção, de edição e que todos os alunos experimentam tudo. Que “no ensino de cinema colocam a câmera na mão do ‘cara’ e saem fazendo cinema” (NADOR, 2015)*.

A respeito de sua atividade, em seguida, Mônica especifica:

Quando estou na oficina de arte, peço que as pessoas desenhem coisas que representem a vida delas. Amo Paulo Freire, mas fui encontrando o método através do meu caminho. Veja o Joseph Beuys, aquele artista alemão, ele é um cara incrível, que fala da construção da escultura social. É um [...] norte para nós! Amplia o fazer artístico. Explode! Mas eu não fui atrás de Beuys. Fui atrás de mim mesma. Só consegui fazer o trabalho, depois de ter estudado muito. Quando saí da graduação na FAAP [Fundação Armando Álvares Penteado], eu tinha certeza de que arte não tinha nada a ver com a sociedade e que eu não poderia fazer mais nada pelo mundo, a não ser, ‘o meu bom trabalho de arte’. Mas a obra que ‘me chutou’ foi de um cara chamado Douglas Crimp, sobre ruínas do museu. Nele havia um texto sobre o fim da pintura e que, por exemplo, museu vem de mausoléu. Quando entendi que minha energia ia toda para o mausoléu, fiquei em pane! Quanto aos educadores de minha atividade, eu os oriento, é claro. Eles precisam fazer do jeito que eu quero (NADOR, 2015).

* As citações de Mônica Nador referem-se à entrevista realizada no espaço do Projeto Jamac em 29 de agosto de 2015.

Além da arte produzida por Mônica Nador situar-se como arte pública no sentido mais amplo, focado pelo historiador Silva, ela também conta, nesse caso, com um local fora do circuito artístico, com a intervenção engajada dentro de uma comunidade, podendo atuar como reestruturadora do tecido social a partir das necessidades da população e apontar caminhos para a produção comunitária (SILVA, 2005: p. 92-93). De outra forma, é possível notar que a obra de Mônica possui também, características de arte experimental; e como toda a atividade artística nessa linha, os movimentos e percalços anteriores realizados por outros artistas são reconhecidos, mas, jamais perseguidos ou tomados como referências ou apoios, para a produção artística.

Para falar de arte pública, ao ser entrevistada, Nador teceu os seguintes comentários, refletindo também a respeito do que é arte e cultura hegemônica.

[...] A gente que é artista mais velho não gosta do termo porque é como se a arte não fosse pública. A arte por si só já é. [...]. É a tentativa de ‘desemburguesar’ a arte. Porque o iluminismo, o que fez? A burguesia apropriou-se da produção cultural e passou a dizer o que era arte, e o que não era... Essa foi a história que eu entendi e desconstruí, saí fora. Agora, estamos nos apropriando de nossos processos. Eu sempre tive isso. Quero que a arte faça parte da vida real das pessoas. Não numa coisa de ir ao museu, mas do cotidiano. De construir redes sociais, de trabalho, de lazer, para além das igrejas, dos bares, dos funks. Fora que a burguesia se apropriou do que é cultura. Se não é cultura, aquilo é pecado. Então, a capoeira era crime, funk é crime e a cultura popular também. Os pretinhos de São Benedito não podem... Arte pública é a possibilidade de sair desse contexto. Essa fala tá ligada a isso. De lá de dentro, eles não conseguem ver o restante do país. Não conseguem enxergar... É um defeito que a gente tem, de não ver o outro; o pobre... (NADOR, 2015).

A identificação da artista com a arte pública é ainda mais antiga que seu projeto *Paredes Pinturas*, de 1996. Ainda estudando da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), quando cursava Artes plásticas, conforme mencionado no Livro *Mônica Nador*; em 1983, a artista produziu o outdoor *Vazio, Cheio*, como trabalho de conclusão do curso, sob orientação de Julio Plaza, (RJEILLE, 2012: p. 39).

Interessante acrescentar aqui, marcando a produção da época, que no mesmo ano, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), havia lançado o projeto *Arte na Rua*, coordenado por Aracy Amaral, que apresentava a obra em “outdoor” de 75 artistas brasileiros, entre eles Julio Plaza, cuja mostra foi realizada no ano seguinte, no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília (SILVA, 2005: p. 81).

A experiência do “outdoor” aconteceu há muito tempo, quando Mônica não trabalhava de forma compartilhada. E hoje, em seu dia-a-dia, será que a artista plástica está preocupada com a competência e habilidade em geral de seus colaboradores, considerando que é

supostamente adepta ao pensamento de Joseph Beuys sobre arte, que interpreta que todo o homem é um artista e privilegia a difusão de ideias que implique em mudança política ou carreguem insights filosóficos? (MIRANDA; FARKAS, 2010: p. 8).

À essa questão, durante a entrevista, a artista sustentou sua preocupação em aprimorar as pessoas; em educa-las. Informou, inclusive, ter inserido aulas de História da Arte no curso de formação do Jamac de oficinas de estêncil e serigrafia, que está sendo realizado no momento, e que pretende também oferecer no próximo ano, com o recurso do ponto de cultura; sendo que as oficinas e aulas de História da Arte são ministradas por ela e uma vez ao mês pela curadora Thaís Rivitti (NADOR, 2015). Importante acrescentar aqui que os *pontos de cultura* visam à realização de ações de impactos sociocultural nas comunidades e fazem parte do Programa de Cultura Viva do MinC.

Para Nador, o diálogo, o compartilhamento de ideias e as reflexões sobre temas políticos, do cotidiano e da vida, bem como o compartilhamento possível da prática artística, da técnica e do conhecimento, propicia naturalmente um potencial transformador. Tal relação de troca de ideias e compartilhamento na experiência permite ao envolvido a apropriação da experiência e o “empoderamento” tão importante para o fortalecimento de sua identidade e autoestima cultural. Nesse ponto, apesar de não constar claramente da gravação, a artista enfatizou o vocábulo emancipação, tão utilizado por Marcuse, em detrimento do atual termo “empoderamento”. De qualquer forma, no decurso da entrevista, ela ressaltou a importância do sentido emancipatório em sua prática, como transcrito abaixo.

A experiência de fazer arte é sempre emancipatória. E pensar nas questões que eu coloco da identidade... Tudo isso é novo para muitas pessoas que vêm aqui, que não têm essa oportunidade de pensar mais intensamente... O nosso exemplo aqui é emancipatório. A vida que a gente leva... E as pessoas têm aqui uma oportunidade de viver uma vida que não é abduzida pelo capital. Apesar de sermos favorecido por dinheiro, trabalhamos para nós mesmos. Não temos patrão (NADOR, 2015).

Para a artista, a transformação através da cultura e da arte é uma de suas principais metas. No decurso de nosso contato, ela revelou:

“Minha grande meta é distribuir renda. Eu faço isso através da arte porque é a minha formação. Se fosse médica, faria igual [...]” (NADOR, 2015).

Se, de fato, o projeto relacionado a arte, construído por Marcuse - é utópico, como avaliaram os estudiosos Altair de Jesus e Antônio Câmara (2007), ao referirem que o sociólogo manteve no decurso de sua obra, uma perspectiva utópica positiva, no sentido de considerar a arte como “a única esfera do mundo que poderia manter-se ao abrigo da brutal

desumanização promovida pelo capital”, como se tal isolamento fosse possível do restante das demais áreas; o projeto de Nador, voltado à comunidade, é firmemente pautado no desejo e na realidade da comunidade. Assim, ele pode contribuir para a transformação sim, mas jamais o será na dimensão e radicalismo traçado por Marcuse.

Mônica, como, de modo geral, os artistas contemporâneos, reconhece a impossibilidade de na atualidade um artista, mesmo que atuando em projeto multidisciplinar, mudar o mundo. Entretanto, a artista encontra-se empenhada em fazer a sua parte, ao comprometer-se com o bairro na qual está inserida, servindo, inclusive, de referência para eventuais experiências de artistas que tenham como ela, forte objetivo sócio cultural, implicando na produção coletiva e imersão com a permanência em comunidades. Nesse sentido, a artista argumenta também durante a entrevista ocorrida em ago. de 2015:

Em Buenos Aires, há um centro cultural de uma ‘perifa’ bem longe que se inspiraram em mim. Você os conheceu? Eles vieram para cá na Bienal de 2006, para participar da Bienal. [...] Há um ano fui a Buenos Aires e encontrei uma pessoa, que era um desses que tinham vindo aqui. Ele criou um espaço parecido com o Jamac. Mas tinha um amigo que estava com ele nesse espaço... e esse amigo achou que teria que ir para uma ‘perifa’ de verdade, que nem eu. Daí o cara realmente foi para um ‘perifão’. Na verdade, esse negócio de espaço independente, o meu foi o primeiro, né? Mas a minha ideia não era fazer um espaço independente. Era uma coisa a mais... trazer escola para cá. Tenho intenção. Acho que a gente tem que educar. Trazer uma escola de serigrafia e estamparia... (NADOR, 2015).

O artista e crítico de arte Michael Brenson em seu trabalho “As virtudes da arte pública”, apresentado nos Seminários de arte pública realizados no Serviço Social do Comércio (SESC) em São Paulo de 17 a 19 de outubro de 1995 e de 19 a 21 de novembro de 1996 e posteriormente organizado pelo SESC por intermédio da obra *Arte Pública*, editada em 1998, ressalta a possibilidade de reimaginar a partir da arte pública o tecido social. Porém, Brenson destaca que sua maior preocupação é [...] com o tecido conectivo; com a possibilidade de uma base humana sólida, na qual muitos tipos de pessoas se sentiriam capazes de se moverem e de construir (BRENSON, p. 182).

Por intermédio do *ponto de cultura*, desde 2010, o Ministério da Cultura (MinC), vem financiando pelo Programa Cultura Viva, a atividade de artistas, visando a um processo de engajamento artístico cultural pela comunidade na qual o *ponto* está inserido. Pensando-se num processo de médio-longo prazo, pode-se vislumbrar uma conexão ou rede de diversas atividades culturais, localizadas nas periferias dos grandes centros e em municípios distantes

das capitais, dentre outros pontos. Isso, somado às diversas parcerias e ajudas mútuas, pode representar o que Brenson antecipou: como “uma base humana sólida.”

Sem esquecer a atividade de cinema digital, segundo Thaís Assunção, o Jamac Cinema Digital oferece, desde 2009, oficinas gratuitas de cinema, animação, workshops com técnicos e teóricos da área. As oficinas acontecem aos sábados na sede da associação Jamac e integram cursos semestrais. O núcleo também promove, paralelamente, exibições de filmes nas ruas e praças do Jardim Miriam e bairros vizinhos, em parceria com o Mascate Cineclube. O coletivo Traquitanas, formado por ex-alunos do Jamac Cinema Digital, colabora com a construção de equipamentos para a produção audiovisual, usando para tal os mais diversos materiais à disposição. O LEPE (Laboratório de Estudo, Produção e Experimentação em Mídia Digital), que também faz parte do núcleo Jamac Cinema Digital, é responsável pelos registros e transmissões via internet do Café Filosófico pela WebTV Jamac. Ele funciona como espaço para experiências e trocas entre produtores locais, como os integrantes do Traquitanas e os técnicos envolvidos nos registros dos Cafés (ASSUNÇÃO, 2013: p. 23).

2.4 De volta à arte xamânica

Quanto a possível identificação de Nador com o aspecto social do pensamento do artista Joseph Beuys, ao ressaltá-lo em diversos eventos, ocorreu ser possível vislumbrá-la referindo-se a ele por ocasião da mesa redonda na exposição Monica Nador + Jamac + Paço



Figura 1 - Exposição realizada no Paço das Artes, USP, em fevereiro de 2015.

Comunidade em fevereiro 2015. A imagem da página anterior ilustra parte do espaço expográfico no período. A memória de Beys também esteve presente na fala de Mônica, por ocasião do 7º Encontro de Museus do Estado de São Paulo, ocorrido de 24 a 26 de junho de 2015, no qual a artista apresentou-se no segundo dia.

Durante a entrevista para este trabalho, após citá-lo como referência, a artista surpreendeu ao fazer posteriormente críticas a Beuys, em seguida ao comentário de que ele pretendia mudar o mundo, quando deixou claro sua aversão ao caráter de poderio espetaculoso, típico da manifestação artística de Joseph Beuys.

[...] Bom, mas o Beuys era um alemão louco! Os alemães são ‘donos do mundo’! Que acham que podem tudo. Então, deixa ele lá! [Ele morreu acreditando...] Mas ele era péssimo, ‘um [...] de um egotrip lascado’... Alemão meu, autoritário! Sai para lá! [Ele seduziu muita gente]. Ele era um sedutor. Era da turma de Andy Warhol. Era amigo do Andy Warhol e gostava de mídia (NADOR, 2015).

Interessante ressaltar que Joseph Beuys professa a crença na transformação social como a grande obra humana, necessariamente coletiva e essencialmente plástica. A obra do artista foi exposta em 2010, no SESC Pompéia em São Paulo, quando ficou claro o papel decisivo da palavra em seu trabalho.

Antes de Joseph Beuys (1921-1986) morrer ele sintetizou seu projeto sobre a escultura social, que questiona de forma radical o conceito tradicional de arte. Disse que a arte o levou ao conceito de uma escultura que começa na palavra e no pensamento, que aprende a construir ideias com a palavra, e a transferir para as formas do sentir e do querer. Acreditava o autor que se o pensamento prosseguisse inabalável, as ideias tomariam formas e as imagens que espelham o futuro apareceriam (D’AVOSSA, 2010: p. 14).

Se Joseph Beuys tem a convicção de que todos nós somos artistas, Mônica Nador reconhece a diferença entre artistas e não artistas e ao fazer referência a ele, esclarece que privilegia os aspectos da escultura social criada por ele, em detrimento de outras características de sua expressão.

Nesse momento, é possível retomarmos a ideia das páginas 13 e 14, a respeito da onipotência e do xamanismo na arte das comunidades tribais antigas e ainda em tribos de culturas sobreviventes e relacioná-los às experiências de artistas. Podemos inferir como um primeiro exemplo de artista xamã, o próprio Joseph Beuys (1921-1986) que com sua capacidade de sedução espiritual, convenceu inúmeros jovens do poder onipotente do pensamento e da palavra na arte, com vistas a transformação social. Além dele, - como

informa Joana da Cunha e Costa C. de Vilhena, em sua tese de doutorado que se intitula: *Artista xamã nas artes plásticas: uma experiência xamânica e ecológica na arte contemporânea*, - o artista Wassily Kandinsky (1866-1944), “por relacionar a arte moderna com a música dos xamãs”. Ela acrescenta ainda Joseph Beuys, “por interligar as ações ‘transformativas’ contemporâneas com a figura do xamã” (VILHENA, 2012). É bom destacar aqui que a relação de Beuys com o xamanismo é explicada facilmente pelo poder transformador, mágico que ele delegava à palavra dita.

De outra forma, a antropóloga belga Els Lagrou, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), descobriu que entre os indígenas Kaxinawa, os universos xamãs e da arte estão fortemente relacionados, por intermédio da arte gráfica do desenho e do xamanismo (LAGROU, 2010).

Apesar de Joseph Beuys tratar-se de uma figura sedutora e excêntrica na arte, o que mais chama a atenção, nesse caso, é o fato da artista Mônica Nador referir-se a ele de forma quase evocativa; com referências frequentes, mesmo esclarecendo que o que mais admira nele é a ideia da escultura social.

É possível que no esforço de estruturar um espaço multidisciplinar de arte, com fazeres e saberes vários, nos quais, através do café filosófico, conforme Thais Assunção no livro *Jamac* (2013 :p.24-25), são discutidos temas diversos, Mônica identifica-se com algumas ideias e características de Beuys, como por exemplo, com a forte convicção dele, para o enfrentamento e continuidade de um caminho de médio, longo alcance, que, com sua persistência, vem vislumbrando retornos. Mas, seu trajeto é solitário, apesar dos diversos apoios, das parecerias e da presença de artistas e colaboradores. Importante se fortalecer com a energia que acompanhou o professor e artista, que teve a ideia de criar uma nova cultura humana, a partir da Universidade Livre Internacional.

O pensamento de Beuys “aposta no ser humano livre, autônomo e que pode determinar o futuro [...]. A potência do ser humano-em princípio, intelectual - é compreendida como um capital que ele pode aumentar aperfeiçoar, desenvolver e ensinar” [...]. (RAPMANN, 2010: p. 45).

Apesar da citação de dois artistas de arte xamânica, além da tribo Kaxinawa, possivelmente há inúmeros artistas no mundo e no Brasil que possuem tal orientação. Esse tema de pesquisa aguça a alma, talvez por representar a busca de um impulso teoricamente extinto como apontou Freud na Introdução desse trabalho, mas que está vivo e encontra lugar na experiência de muitos, através das diversas manifestações culturais, inclusive da arte.

2.5 Reflexões a respeito da revolução pela arte e sobre o conceito de arte

No ensaio A dimensão estética, Marcuse pontua que uma obra de arte pode denominar-se “revolucionária” em vários sentidos. Por exemplo, se em virtude de sua configuração estética apresentar a ausência de liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso, romperem a realidade mistificada, resultando na libertação, transformação. (MARCUSE, 2013, p. 10). Pode-se supor que a prisão a que Marcuse se refere é a paralização e a submissão do indivíduo ao sistema determinante repressor, sem manifestações contrárias, questionamentos e diálogos por intermédio da cultura.

Em relação a ideia de Herbert Marcuse de revolução radical pela arte, em entrevista, Nador argumentou que

[...] Quem pode mudar o mundo são os economistas. E a gente, tem que distribuir a renda ‘cara’. Enquanto não distribuir a renda, não rola. E não me enrola... Ninguém pode mudar coisa nenhuma. O máximo que posso mudar é o meu entorno e ‘euzinha’. [...] (NADOR, 2015).

Como já comentado, a postura de base sócio transformadora evidenciada na arte de Mônica Nador, bem como sua firmeza para alcance dos projetos, encontram pontos comuns também com as ideias de Herbert Marcuse. Ambos revelam rica força criativa de trabalho com objetivo sócio transformador, sendo que o filósofo até o final de sua vida acreditou na possibilidade de mudança radical, deslocando sua expectativa revolucionária para o potencial de ação juvenil. Por sua vez, Nador sabe que existe um marco de transformação condizente à relação dos usuários com as atividades do projeto paredes pinturas e com o trabalho relacionado ao cinema e vídeo, que depende em menor fração de quem transmite o conhecimento do que do envolvimento e do aproveitamento que o usuário pode fazer das oficinas, das discussões e palestras organizadas pelo Projeto, que são oferecidas gratuitamente.

Para Marcuse, “toda a verdadeira obra de arte é revolucionária, na medida em que subverte as formas dominantes da percepção e da compreensão, apresenta uma acusação à realidade existente e deixa aparecer a imagem da libertação” (MARCUSE, 2013: p. 10).

Nesse sentido, pode-se inferir que o trabalho de Monica Nador é uma grande obra de arte, se for considerado como um todo, incluindo as pinturas nas moradias com máscaras de estêncil e as oficinas de serigrafia e estêncil. A acusação à realidade pregada por Marcuse

pode estar associada à imagem da libertação também defendida por ele. Tal imagem pode ser vista nas próprias pinturas de estêncil estampadas nas fachadas e paredes das casas, que ao mesmo tempo em que chama a atenção por sua estética, pode revelar a falta de reboco das casas, as valas e a precária infraestrutura de seus arredores, acusando o descaso com o bairro e seus moradores e tudo o mais revelado pelas próprias condições da comunidade que adotou Nador e foi adotada por ela.



Figura 2 - Área externa do Projeto Jamac (Jardim Miriam Arte Clube).

Quanto ao pensamento do sociólogo sobre uma obra denominar-se revolucionária, Nador salienta:

Uma obra de arte não vai ser mais revolucionária. Nunca poderá ser. O pensamento dele tem 100 anos. Agora a gente sabe que não é o trabalho que é revolucionário, mas é a relação dele com a sociedade, com a comunidade, que pode ser revolucionária. Eu vim para cá por isso mesmo. Não adiantava mais fazer nenhuma novidade lá porque eu estava falando para meia dúzia de iguais. Se eu realmente queria alguma alteração no mundo, não ia ser lá. Eu precisava fazer revolução porque o meu negócio é distribuir renda (NADOR, 2015).

Para Marcuse, o Belo na obra de arte fala a linguagem libertadora, invoca as imagens libertadoras da sujeição da morte e da destruição, invoca a vontade de viver. Ressalta o autor,

que o belo representa o princípio do prazer e é o elemento emancipatório na afirmação estética (MARCUSE, 2013: p. 59).

Na arte de Monica Nador, como colocado por Luciana Brito no livro *Mônica Nador*, a beleza é expressa sem subterfúgios, é a “beleza pura”:

[...] A aposta na educação do olhar, na disseminação do que ela chama de ‘beleza pura’, sua abertura ao contato com pessoas que não têm fácil acesso à cultura são características que podem ser observadas em seus trabalhos desde a época em que, juntas, iniciamos nossa formação, na FAAP, em São Paulo (RIVITTI, 2012: p. 9).

Retomando o conceito de arte tridimensional de Bosi, apresentado na Introdução deste trabalho, vemos que tal entendimento facilita a nossa compreensão acerca do conceito de arte.

Nota-se que numa de suas dimensões; na do fazer ou construir, o conceito de arte selecionado, contempla também a ideia de Beuys de que “todo o homem é um artista”, ao afirmar que: “[...] A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística” (BOSI, 1991: p. 13).

Entretanto, o entendimento de arte salientado por Bosi, não é satisfeito com o fazer artístico, pois ele sustenta outras duas dimensões para ele tão importantes como a de construir na arte, as dimensões do: conhecer e do exprimir artístico.

Bastante semelhante ao conceito sustentado por Bosi,

A abordagem triangular ressaltada por Ana Mae Barbosa, na década de 1980, vem contribuindo para a arte/educação e o ensino de arte não como um método a ser aplicado, mas como uma proposta a ser estudada e pensada artisticamente. Sendo uma abordagem de arte/educação pós-moderna, favorece a ampliação de fronteiras culturais e interdisciplinares para o estudo da arte [...]. Através dos três eixos: fazer, ler e contextualizar, que não são hierárquicos ou lineares, é possível pensar uma atuação significativa no Ensino de arte (PIMENTEL, 2010, p. 212-213).

Assim, vemos que as abordagens de Bosi e Barbosa se diferenciam numa de suas dimensões. Apesar de entendermos que as três dimensões ou eixos são na verdade, o mínimo necessário, para explicar a complexidade do que representa a arte contemporânea. Sem prejuízo do aspecto da força da expressão artística, nem do gesto artístico; a contextualização cultural nos parece de fundamental importância, se considerarmos que na contemporaneidade a arte e vida, de alguma forma, se fundem.

3 A ARTE PÚBLICA E A EXPERIÊNCIA DE MÔNICA NADOR

3.1 A cidade, a questão da temporalidade e a arte pública

A Profa. Sylvia Furegatti, do Departamento de Artes Visuais da Unicamp produziu um interessante trabalho sobre o tema arte pública. Em sua contribuição para o Grupo de Estudo sobre Arte pública na América Latina, organizado no Chile, em 2013, com o foco na arte de Monica Nador, a estudiosa enfatiza a importância dos encontros, do convívio nessa nossa vida agitada, como em São Paulo, na qual os contatos em praças públicas não têm mais lugar e o efêmero, no campo da arte, foi eleito como representante da temporalidade. Furegatti ressalta a experiência de arte pública atual, como exceção das experiências de arte contemporâneas, que, quase sempre, privilegiam a dimensão da temporalidade do ponto de vista passageiro.

A autora salienta que o tempo da instauração da arte pública não é o mesmo da arte contemporânea em geral, das instalações urbanas, o tempo concernente à arte pública é àquele do encontro, da disposição em permanecer do artista, de sua proposta e a do outro, da comunidade onde está inserido. No caso em questão, a artista mora há doze anos no Jardim Miriam. Ela estabeleceu laços relativos ao período de tempo de sua fixação, necessários para a implantação e amadurecimento de ideias plásticas, como bem ressalta Furegatti, mas também para dedicar-se a assuntos ligados à política, à cultura, em geral e ao cotidiano; além do tempo necessário para as “discussões estéticas e relativas às autorias compartilhadas” (2013).

Esclarece ainda a professora e pesquisadora, que “ao configurar um evento, a arte pública deposita sua energia constitutiva nos elementos da regulação da troca e dos relacionamentos combinados, para que as atividades cotidianas possam figurar-se em arte” (FUREGATTI, 2013).

Focando o tema da arte pública, Michael Brenson ressalta que o artista que escolheu a arte pública como base de seu trabalho, ao considerar o público, não deve ser exclusivo. Lamenta que nos Estados Unidos, quase todas as ideias inovadoras sobre arte pública são concebidas tendo em mente minorias (BRENSON, 1998: p. 190).

Os brancos da classe média e os brancos pobres, que são afinal grande parcela do país e têm sido amplamente responsáveis pela destruição da National Endowment for Arts, instituição mantida com verbas governamentais, são em geral desprezados pelos artistas que trabalham na área pública. Essas parcelas são tomadas como audiências indignas e ilegítimas. Pense no que está fazendo quando decide que um público nada tem de valioso para acrescentar à conversa (BRENSON, 1998: p.190).

No sentido acima, pode-se dizer que o trabalho de Nador não é exclusivo, pois qualquer pessoa do bairro, independente de cor, religião ou bagagem cultural, pode participar das atividades. Se há algo exclusivo, é o fato de estar voltado para a comunidade do Jardim Miriam e, naturalmente, à faixa etária de jovens e adultos. Entretanto, após fechadas as inscrições, havendo vaga remanescente, morador de outra região ou cidade poderá participar da atividade oferecida relativa ao projeto paredes pinturas.

No início de sua carreira, na década de 1980, conforme Furegatti (2013) pontua, Mônica Nador reconfigura à matriz do imaginário popular atribuindo-lhe formas distintas de percepção, pautadas na parede da casa e no espaço de trânsito das pessoas que se conhecem nos bairros ou que se esbarravam na cidade.

O projeto *Paredes Pinturas* foi criado pela artista Mônica Nador antes dela mudar para o Jardim Miriam, no entanto, ele continua sendo o eixo de seu percurso de trabalho. Através do Projeto, Nador recebeu em 1999, a bolsa Vitae de Artes. Nesse mesmo ano, ela desenvolveu junto aos moradores da Vila Rhodia, em São José dos Campos, o projeto Parede pintadas.

Há cerca de 15 anos, Nador “expande os sentidos de sua linguagem pictórica e, propondo a dessacralização do espaço museológico ideal, rompe com a realidade mistificada, [semelhante a reflexão de Marcuse, p. 22], “ao encontrar outro território para o seu trabalho” (FUREGATTI, 2013).

Assim, a mudança de endereço de Monica Nador para o Jardim Miriam, em 2003, e a integração com a comunidade foram essenciais para o desenvolvimento de seu Projeto inicial. Na entrevista com a artista, Mônica frisou que morar no Jardim Miriam fez toda a diferença, tratando-se de uma pessoa que possui a vida ‘totalmente maluca’ para os padrões da comunidade. Referiu que pretende ‘contaminar’, mas tem dúvidas se conseguirá, por ser muito fechada e brava, mas que reconhece tais características em si. Questionada se não achava que já havia ‘contaminado’, respondeu que sim, que poderia ir embora e que estava se organizando para isso (NADOR, 2015).

Ao chegar ao bairro, era ainda uma estranha, apesar do apoio de moradores, não houve uma integração imediata da população aos seus objetivos artísticos. Segundo Sylvia Furegatti “há aqui um tempo a ser conquistado por meio de um trabalho de apresentação e convencimento delongado” (2013).

Ao se mudar para o Jardim Miriam e fundar o projeto Jamac, Nador se distanciou das galerias que frequentava e do mercado da arte, isolando-se da agitação ligada à área cultural. A artista é sensível à realidade brasileira, possui ideais socioculturais relevantes e evita transmitir uma falsa imagem, assumindo seu jeito de ser, conforme transcrição da entrevista a seguir.

Minha grande meta é distribuir renda. Eu faço isso através da arte porque é a minha formação. Se fosse médica, faria igual. [Você era de algum movimento político]? Não. Não era. Mas a minha família era de esquerda. Meu pai quase ‘dançou’ em 1964. Ele era médico, minha mãe, psicóloga. Ela fez-se nos anos 50. Antônio Cândido ia lá em casa. Florestam Fernandes Júnior era professor da minha mãe e arranhou um emprego para ela, em Ribeirão Preto. Eu estudei arquitetura em 1974 numa Escola super de esquerda, em São José dos Campos, que era uma base militar. A Escola era uma experiência em arquitetura, mas ela não vingou. Ela não foi reconhecida pelo MEC. Eu não quis mais continuar fazendo o curso. Na FAAP eu fiz artes plásticas (NADOR, 2015).

Morar aqui fez toda a diferença. É uma pessoa que tem a vida totalmente maluca para os padrões daqui. Eu pretendo contaminar. Mas não sei se consigo porque sou muito fechada, brava, como você vê. Mas é o que eu sou! Estamos aí! É eu com o mundo. [Você não acha que já contaminou?] Acho que já. E poderia ir embora. Estou me organizando para isso. Estou tentando com o ponto de cultura, implantar a escola de estamperia (NADOR, 2015).

Pode-se dizer que a cidade é hoje o lugar dos problemas, mas também o das soluções para as dificuldades, como vislumbrou Mônica Nador ao levar para o Jardim Miriam o seu projeto Paredes Pinturas.

3.2 A experiência de Nador em família e na arte

Como anunciado anteriormente, os livros Mônica Nador e Jamac, são registros importantíssimos acerca da história de ambos. A obra de Nador possui um cronograma organizado por Isabella Rjeille, que contempla a experiência de vida da artista, bem como sua trajetória profissional até o ano 2012. Diante disso, a intenção aqui é apenas transmitir o que a artista revelou durante a entrevista no Projeto Jamac:

[...] A minha família era de esquerda. Meu pai quase ‘dançou’ em 1964. Ele era médico, minha mãe, psicóloga. Ela fez-se nos anos 50. Antônio Cândido ia lá em casa. Florestam Fernandes Júnior era professor da minha mãe e arranhou um emprego para ela, em Ribeirão Preto. Eu estudei arquitetura em 1974 numa Escola super de esquerda, em São José dos Campos, que era uma base militar. A Escola era uma experiência em arquitetura, mas ela não vingou. Ela não foi reconhecida pelo MEC. Eu não quis mais continuar fazendo o curso. Na FAAP eu fiz artes plásticas (NADOR, 2015).

Meu pai pintava. Tenho um tio que pintava. Comecei em casa. Meu pai era um membro da área cultural. A arte e pintar sempre foram algo natural em minha vida. A família sempre me apoiou. [Você mantém contato com sua família] Nem tanto, porque aqui é longe. [...]. [Continuam residindo em São José dos Campos?] Minha mãe sim. Tenho uma irmã que é professora de artes e joalheira. [Quantos anos tem sua mãe?] Oitenta e cinco. [...]. Tenho um sobrinho de 20 anos que é cantor lírico. Família de artistas... (NADOR, 2015).

Sou uma solteirona convicta. Fico aqui. Uma vez, fui para Cuba e trouxe um cara, mas acabou não dando certo. Ficamos seis meses juntos. Ele era da arte, gostava de cantar (NADOR, 2015).

Quando a gente começou aqui, vim com um grupo de artistas [2002-2006]; com o meu projeto “Paredes Pintadas”; o projeto do Fernando Limberger que era muito bonito por propor “Um jardim para o Jardim Miriam”, ele pretendia plantar coisas por aqui; o trabalho da Lúcia Koch, que quebravam as paredes das casas; o de Gerson da “Ovo Designer”, que produzia oficinas de luminárias e por último o de Marcelo Zocchio, fotógrafo que costuma sair com a galera fotografando por São Paulo. Isso foi o começo e chamava-se “Oficinas de Artes Plásticas”. Mas logo em seguida, começamos com os “cafés filosóficos”, que não tinha esse nome ainda, mas era um curso de formação em Economia Política. As pessoas aqui pediram e trouxemos um curso da FEA (USP). O cara [Christy Ganzert Pato - 2004 a 2005] dava um curso na FEA e trouxe exatamente o curso para cá. Lá ele dava em um semestre e aqui, em um ano, de quinze em quinze dias. [Então era um coletivo de cultura e de arte?] Sim. Até hoje nós somos. [Mas eles estão aqui?] Não, eles trocaram. Só quem ficou fui eu e as pessoas daqui; algumas. As de fora, vazou todo o mundo. [Por que?] Eles saíram porque não é nem um pouco fácil e porque existia muita contradição entre a posição deles e a minha. Eu tinha uma posição política mais... Queria muito que as pessoas daqui participassem... E a gente andou fazendo umas reuniões em Sumaré para falar do Jamac e comecei a me irritar muito com isso, enfim, queria que fosse a coisa daqui. Queria que as reuniões fossem aqui, com as pessoas daqui porque era aqui que me interessava. [Por que o Jardim Miriam?] Eu já tinha a vontade de vir para periferia há muito tempo. Havia começado a fazer um trabalho em São José dos Campos, cidade de engenheiros, que não entendem muito as coisas. Eles têm uma incapacidade de valorizar a cultura, neh?! Defeito de fabricação dos engenheiros. Não sabem aproveitar a cultura. Tive que vir para São Paulo. Por que o Jardim Miriam? Quando eu vim para São Paulo a 1ª vez, trabalhei numa ONG aqui no Jardim Miriam, [...] Ela tinha uma ONG para fabricar mais trabalho escravo; eletricitista pobre, este tipo de coisa... Eu entrei por este canal! (NADOR, 2015).

[Referindo-se ao Projeto Jamac]. Ele cresceu muito. Cresceu assim... Quer dizer, agora a gente tem aí... Não sei dizer isso pra você. Eu tenho alguns educadores que eu recruta quando preciso uns 3, 4, 5; quanto eu quiser... Porque não é difícil. Qualquer estudante de artes plásticas pode ser educador meu aqui. Agora, tem o pessoal de cinema. Por exemplo, esse rapaz que veio do Rio de Janeiro para fazer essa palestra. Mas os diplomas são meus, da Thaís Scabio e do Giba [Gilberto Caetano] também. [Como são suas atividades práticas? São executadas com frequência?] Pois é, agora de tarde teremos uma oficina. Somos um ponto de cultura e funcionamos com esse dinheiro que não é muito, é pouco. E temos que fazer um monte de coisas. Com o ponto de cultura, temos uma programação de dois anos para desenvolver turmas de serigrafia e estêncil. Gosto de dar a formação inteira. Que é a de estêncil, partindo da sua própria imagem, sua própria informação à articulação dos estênceis para montar as estampas. Depois a oficina de serigrafia. Você sai com uma formação em estamparia e serigrafia. [São grupos abertos ou não? Tem começo, meio e fim?] Tem começo, meio e fim, sim. Uma turma está finalizando. Hoje será a penúltima aula e semana que vem será a última de serigrafia. Daí a gente começa a conversar sobre cultura, arte contemporânea e as relações. A gente vai fazer isso e mais uma aula por mês com uma curadora que fez minha exposição da

Pinacoteca, em 2011. É a Thaís Rivitti, que dirige o espaço 397 da Vila Madalena e fez o livro. Aqui trabalhamos com parceiros, é um trabalho em rede. Não tem gente aqui. Estão espalhados. Apitamos quando temos a grana e o pessoal vem; depois some (NADOR, 2015).



Figura 3 - Mônica Nador no espaço interno do Jamac durante uma aula de cinema, na data da entrevista concedida para a realização deste trabalho.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mônica sinalizou: “a questão é entre eu e o mundo”. O que está por trás da determinação do trabalho de Mônica Nador? O que ela busca?

Ironizando a reflexão dos textos elaborados por vários autores nos anos 80, que anunciavam o fim da pintura, Mônica Nador, através de seus trabalhos, insiste em sua prática, mostrando que o desenho e a pintura são manifestações que jamais serão excluídas da experiência artística, talvez, por fazerem parte da cultura humana desde a pré-história, antes mesmo da escrita, quando funcionavam em total sintonia com o instinto mágico.

É possível que inicialmente, Nador tenha optado por fazer referência ao minimalismo, movimento de pintura abstrata que se detém às formas geométricas, reduzindo ao mínimo seus elementos, por sua forma simples, porém, sem concordar com a suposta neutralidade das

obras. Citando a curadora Thaís Rivitti, além dos ornamentos florais, o núcleo dos trabalhos da artista era elaborado com pinceladas afetadas e vibrantes, nada neutras.

Assim, na década de 80, antes mesmo da produção citada acima, Mônica conseguiu mostrar que a partir de simples linhas repetidas, quando produzidas artesanalmente, uma ao lado da outra, poderiam formar pequenos clarões, que fariam toda a diferença na obra. Na década seguinte, ela mostrou que repetições figurativas poderiam não resultar num trabalho de reprodução sistemática como o do artista Andy Warhol, mas compor resultados inusitados e muito originais.

A partir do trivial, mas sem abandonar os registros culturais de reconhecimento, como fez a arte minimalista, Nador constatou que é possível fazer arte de forma criativa e no dia-a-dia.

Mônica parece querer provar que o menos pode significar mais na produção artística. Isso, quando há registros não mecânicos na constituição das obras. Apesar da ideia parecer banal, não é nem um pouco.

A artista também sabe e parece querer provar ao mundo capitalista e da arte, que o menos também pode significar mais, ao apropriar-se de um conceito mais simples, não referente a escola de arte, mas no sentido de não se submeter, não se sujeitar ao espetáculo, a incoerência e ao capital do mercado da arte, que muitas vezes exige o que o artista não tem para esbanjar em megaeventos, por intermédio das grandes galerias e do luxo, além de muitas vezes tentar submetê-lo ao seu poderio. E Mônica consegue, como também a promoção e a divulgação do Projeto Jamac, sendo ambos conhecidos em países como: Japão, Cuba, França, México, dentre outros.

Na prática das atividades do projeto Parede Pinturas, Mônica utiliza-se do *ponto de cultura*, recurso oferecido pelo Ministério da Cultura. Mas conta também com patrocínios, e principalmente com colaboradores da rede em que os Projetos Paredes Pinturas e Jamac estão inseridos. Nador não permite que o capital seja o grande provedor e o empregador do Projeto, garantindo a autonomia do Jamac e do Paredes Pinturas. Ressalta que as pessoas têm ali uma oportunidade de viver uma vida que não é abduzida pelo capital. Retruca ainda, que apesar de serem favorecidos pelo dinheiro, trabalham para si mesmo, sem patrões. Nos anos 2013 e 2014 o Projeto sobreviveu sem o *ponto de cultura*, com patrocínios particulares.

Atualmente, o Projeto Jamac proporciona formação em estamperia e serigrafia, com aulas de História da Arte e de cinema e vídeo, formando especialistas por intermédio e com a participação de instrutores renomados. Mas, Mônica pontua, “o meu trabalho tem um

tamanho” e pode-se acrescentar que ela escolhe para onde irá, dirigindo o seu trabalho e de certa forma, o do Projeto, preocupada em garantir que a condução se dê por intermédio de valores éticos.

Quem conhece o Projeto Jamac sabe que o espaço é restrito. Mônica não disse nada a respeito de eventual perspectiva de expansão. É naquele lugar que quase tudo se dá. Quase tudo porque Mônica e o Projeto participam de muitos eventos. Vale dizer que eles expõem em galerias e museus, sim; apresentando-se nos locais que reconhecem o seu trabalho.

No espaço do Projeto, num mesmo ambiente e em horários distintos, acontecem os cafés filosóficos, as oficinas de serigrafia, as aulas de cinema e assim por diante. A qualidade do serviço se dá em função da seleção e excelência dos nomes dos colaboradores, os quais muitas vezes fazem parte da rede utilizada, sendo eles responsáveis por transmitirem as experiências e os diversos saberes aos usuários.

Apesar de ter origem na classe média, Nador optou por viver há mais de dez anos de forma simples e desprendida, quase missionária. Uma moradora do Jardim Miriam, totalmente voltada ao Projeto que criou. Nesse sentido, a artista compartilha, em parte, da ideia de Marcuse relativa à necessidade da perda, por exemplo, da experiência de conforto e de excesso que passaram a organizar a vida em sociedade, para o alcance da autonomia social.

O alcance da autonomia exige condições nas quais as dimensões reprimidas da experiência podem novamente voltar à vida; sua libertação exige a repressão das necessidades e satisfações heterônomas que organizam a vida nessa sociedade [...] (MARCUSE, 1967: p. 226).

Importante salientar que a experiência artística e de vida de Mônica Nador é mesmo um modelo de referência para artistas que desejem, como ela, intervir, de fato, numa comunidade. A artista não é marqueteira, nem tampouco comunicativa e desinibida, sendo que tais características não a paralisaram ou impediram o seu trabalho. Mas para viver uma experiência semelhante a sua, da criação de um projeto voltado para a comunidade, é necessário o desapego ao conforto e às mordomias experimentadas; estar disposto a viver o dia-a-dia sem os privilégios culturais dos bairros mais centrais e ainda, longe de suas famílias, dentre outras exigências. Assim, não é mesmo fácil essa experiência, sendo preciso que o (a) artista seja determinado (a), possua uma boa capacidade de superar às frustrações e o desânimo, que esteja sempre vinculado (a) a uma rede para o desempenho de seu trabalho e não busque o isolamento.

Destaca-se que apesar da aparente despreocupação de Nador com as propostas educativas conhecidas, nota-se que ela está bastante alinhada com a arte experimental, e mesmo sem estar atenta, utiliza a abordagem triangular, tão ressaltada por Ana Mae Barbosa, com sua trílice dimensão: do fazer, do fruir e da contextualização.

Nesse exercício foram enfatizadas algumas semelhanças entre as ideias e experiências do sociólogo Herbert Marcuse e as reflexões da artista Mônica Nador. É claro que este poderia se alongar, trazendo novas discussões, mas foi necessária sua limitação, em razão da proposta do trabalho.

Marcuse e Nador revelam rica vida criativa de trabalho com o objetivo sócio transformador, sendo que o filósofo até o fim de sua vida acreditou na possibilidade de mudança radical.

Em detrimento do termo empoderamento, usado com frequência na contemporaneidade, a artista privilegia o termo emancipação, bastante destacado na obra de Marcuse. Interessante acrescentar que o empoderamento é relativo ao um processo que dimenciona a vida social em três níveis: individual, grupal e político, sendo que a emancipação contempla o empoderamento na dimensão individual, partindo da condução da liberdade e da autonomia. Claro que os componentes citados na ideia de empoderamento acontecem de modo interdependente. Não nesse sentido, mas em outro momento do contato, a artista deixou claro que não aprecia as separações, divisões propostas pela academia, para a compreensão de um conceito, mesmo que sejam com objetivos didáticos.

Além da preferência pelo termo acima tão utilizado por Marcuse, a artista também ressalta, coincidindo com o conceito do sociólogo, que a experiência de arte é sempre emancipatória. Como exemplos de referências de emancipação, ela cita “a vida que levamos”, estando envolvidos com as atividades do Projeto Jamac. Marcuse pontua que a autonomia da arte e o seu potencial político manifestam-se no poder cognitivo e emancipatório desta sensibilidade.

Herbert Marcuse relaciona a ideia de arte à teoria e a práxis revolucionária. Pontua que “ambas visam um mundo que, embora provenha das relações sociais existentes, também liberta os indivíduos dessas relações”. Ele refletiu que para uma obra ser revolucionária, sua configuração estética precisa representar a ausência de liberdade do existente. É possível que o conceito de obras revolucionárias de Marcuse, se relacionasse com as produções de certos artistas brasileiros durante a ditadura (1964-1985) como: Rubens Gerchman com a escultura *Lute*, Claudio Tozzi com *Multidão* e Cildo Meireles com os carimbos nas cédulas de um

cruzeiro que registravam: *Quem matou Herzog?* Entretanto, para Nador, uma obra de arte não pode ser revolucionária. O que pode vir a ser revolucionária é a relação entre o trabalho, ou a obra, e a sociedade ou comunidade. E por esse motivo, por estar certa disso, a artista se deslocou para o Jardim Miriam, onde as intervenções, por intermédio do Projeto, possam compor uma das pontas que tornará possível o encontro, que poderá ou não transformar, revolucionar a experiência do usuário, morador da periferia.

Consideramos que além de Marcuse ter vivido num período outro, no qual a esperança e a possibilidade de mudanças pareciam muito mais prováveis, apesar de um tempo não tão distante, o sociólogo parece mesmo apresentar uma perspectiva utópica, por acreditar que a arte pudesse ser autônoma das relações sociais. Cria que ela transcenderia às relações sociais, e assim poderia romper com a consciência dominante e revolucionar o mundo. Nesse ponto, Mônica Nador mantém o pé firme na realidade, ressaltando acreditar que se houver revolução ou transformação, será restrita ao seu entorno e dependerá da relação entre o trabalho que ela e o projeto Jamac desenvolvem e a participação, a fruição da comunidade, estando o Projeto voltado e firmemente pautado no desejo e na realidade de sua região de moradia.

Ao interpretar o conceito do princípio de prazer, Marcuse também pareceu entendê-lo como solução para a obtenção da felicidade do homem, relacionando-o diretamente à arte e até ao trabalho. De alguma forma, ele subestimou a conclusão de Freud, da impossibilidade de conduzir a vida sobre o princípio do prazer, apesar deste relacionar-se ao processo primário, que segue as leis do inconsciente, ou seja, onde não há lógica referente à noção de tempo, de espaço, não há contradições, nem relações causa-efeito. Assim, se não tinha uma perspectiva utópica, também em relação ao princípio do prazer, tanto quanto ao considerar a arte como “a única esfera do mundo que poderia manter-se ao abrigo da brutal desumanização promovida pelo capital” como citam Altair de Jesus e Antônio Câmara ao longo deste trabalho, o sociólogo buscou nas duas experiências, soluções grandiosas em relação a dois dilemas humanos, respectivamente, o escape do mundo capitalista; por intermédio da revolução socialista e o alcance da felicidade; canalizada por experiências do princípio do prazer. Mas na prática, ambas as experiências se mostrariam inviáveis ou mesmo caóticas. Por outro lado, nota-se que o autor interpreta o princípio da realidade sempre o relacionando a uma realidade repressiva, e não a experiências que poderiam, inclusive, ser prazerosas. Tais opostos coincidem com a tendência à dicotomia observada na teoria psicanalítica freudiana.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Thais. O Jamac hoje. In: (Org.) RIVITTI, Thais et al. **Jamac**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Luciana Brito Galeria, 2013. p. 23-25. Disponível em: <<https://jamacarteclube.files.wordpress.com/2013/07/livro-jamac.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2015.
- BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. **Abordagem Triangular no ensino das artes e cultura visual**. São Paulo: Cortez, 2010.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- BRENSEN, Michael. As virtudes da arte pública. In: PEREIRA, Jesus Vazquez (Org.); GARCIA, Erivelto Busto (Org.). **Arte Pública**. Seminários de Arte Pública. São Paulo. 1995/1996. São Paulo: Edições SESC-SP, 1998, p. 180-190.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- D'AVOSSA, Antonio. Joseph Beuys: A revolução somos nós. In: FARKAS, Solange Oliveira (Org.) et al. **Joseph Beuys: A revolução somos nós**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010. p. 11-25.
- DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. In: **Educar**. Curitiba: Ed UFPR, n. 24, p. 213-225, 2004.
- FERREIRA, Maria Nazareth. **Alternativas metodológicas para a produção científica**. São Paulo: CELACC/ECA/USP, 2006.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: (Org.) SALOMÃO, Jayme. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1. ed., v. 18, 1976. p. 17-21.
- FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre psicanálise. In: (Org.) SALOMÃO, Jayme. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1. ed., v. 16, 1976. p. 415-417.
- FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria. In: (Org.) SALOMÃO, Jayme. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1. ed., v. 2, 1976. p. 27-28.
- FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil e outros trabalhos. In: (Org.) SALOMÃO, Jayme. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1. ed., v. 17, 1976. p. 201.
- FREUD, Sigmund. O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos. In: (Org.) SALOMÃO, Jayme. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1. ed., v. 12, 1976. p. 278-280.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: (Org.) SALOMÃO, Jayme. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1. ed., v. 13, 1976. p. 113-114.

FUREGATTI, Sylvia. A questão do tempo na produção da arte pública contemporânea. O antes e o depois de Mônica Nador. In: Seminário Internacional sobre Arte Pública em Latinoamerica. GEAP. Transitos, Apropiaciones y marginalidades, 3., 2013, Santiago. **Transitos, Apropiaciones y marginalidades del arte público em América Latina**. Santiago: Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibanés, 2013. v. 01. p. 243-256.

GULAR, Ferreira. **Arte contemporânea brasileira**. 1 ed. São Paulo: Lazuli Editora, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Coletivos. In: **Site Heloisa Buarque de Hollanda**. 2015. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/>>. Acesso em: 03 ago. 2015.

JESUS, Altair Reis de; CÂMARA, Antônio da Silva. **Autonomia e utopia da arte e da cultura em Herbert Marcuse**. In: ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 3., 2007, Salvador. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AntonioDaSilvaCamara_AltairReisdeJesus.pdf>. Acesso em: ago. 2015.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**. n. 2. v.1. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/pdfs/elslagrou.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2015

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Lisboa: Edições70, 2013.

MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud**. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

MIRANDA, Danilo Santos de; FARKAS, Solange Oliveira. Estratégias multiplicadas. In: FARKAS, Solange Oliveira (Org.) et al. **Joseph Beuys: A revolução somos nós**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010. p. 8-9.

NADOR, Mônica. **A arte de Mônica Nador**. São Paulo: Jamac, 29 ago. 2015. Entrevista concedida à Maria Alzira Soares, para análise e utilização de dados em trabalho de conclusão de curso.

OFFREDI, J. Cesar Figueiredo. **Uma proposta de democracia segundo Habermas: uma contribuição para concepção e análise do Direito**. Rio de Janeiro: PUC-Rio. 2006. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp039792.pdf>>. Acesso em: jul. 2015.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Fruir, contextualizar e experimentar como possível estratégia básica para investigação e possibilidade de diversidade no ensino de arte: o contemporâneo de vinte anos. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.); CUNHA, Fernanda Pereira da. **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 211-228.

RAPPMANN, Rainer. Universidade livre internacional: fundação, conceito e resultado. In: FARKAS, Solange Oliveira (Org.) et al. **Joseph Beuys: A revolução somos nós**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010. p. 45-47.

RJEILLE, Isabella. Cronologia. In: RIVITTI, Thais; RJEILLE, Isabella. **Mônica Nador**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Luciana Brito Galeria, 2012. p. 37-65. Disponível em <<https://jamacarteclube.files.wordpress.com/2013/07/livro-monica-nador.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

RIVITTI, Thais. Pinturas de Exteriores. In: RIVITTI, Thais; RJEILLE, Isabella. **Mônica Nador**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Luciana Brito Galeria, 2012. p. 13-36. Disponível em <<https://jamacarteclube.files.wordpress.com/2013/07/livro-monica-nador.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

SILVA, Fernando Pedro da. **Arte Pública: Diálogo com as comunidades**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Codreci, 1983.

SOUSA, J. Francisco Saraiva de. **Arte e Libertação: A teoria estética de Herbert Marcuse**. 2007. Disponível em: <<http://cyberself-cyberphilosophy.blogspot.com.br/2007/07/arte-e-libertao-teoria-esttica-de.html>>. Acesso em: maio 2015.

TURINO, Célio. Arte em que se entra dentro. In: (Org.) RIVITTI, Thais et al. **Jamac**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Luciana Brito Galeria, 2013. p. 13-22. Disponível em: <<https://jamacarteclube.files.wordpress.com/2013/07/livro-jamac.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2015.

VILHENA, Joana da Cunha e Costa Consiglieri de. **Artista xamã nas artes plásticas: uma experiência xamânica e ecológica na arte contemporânea**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012. v.1. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/8011>>. Acesso em: 15 set. 2015.

ANEXOS

Entrevista com a artista Mônica Nador.

1- Na inauguração do Jamac, quais atividades foram introduzidas inicialmente?

Quando a gente começou aqui, vim com um grupo de artistas [2002-2006]; com o meu projeto “Paredes Pinturas”; o projeto do Fernando Limberger que era muito bonito por propor “Um jardim para o Jardim Miriam”, ele pretendia plantar coisas por aqui; o trabalho da Lúcia Koch, que quebravam as paredes das casas; o de Gerson da “Ovo Designer”, que produzia oficinas de luminárias e por último o de Marcelo Zocchio, fotógrafo que costuma sair com a galera fotografando por São Paulo. Isso foi o começo e chamava-se “Oficinas de Artes Plásticas”. Mas logo em seguida, começamos com os “cafés filosóficos”, que não tinha esse nome ainda, mas era um curso de formação em Economia Política. As pessoas aqui pediram e trouxemos um curso da FEA (USP). O cara dava um curso na FEA e trouxe exatamente o curso para cá. Lá ele dava em um semestre e aqui, em um ano, de quinze em quinze dias. [Então era um coletivo de cultura e de arte?] Sim. Até hoje nós somos. [Mas eles estão aqui?] Não, eles trocaram. Só quem ficou fui eu e as pessoas daqui; algumas. As de fora, vazou todo o mundo. [Por que?] Eles saíram porque não é nem um pouco fácil e porque existia muita contradição entre a posição deles e a minha. Eu tinha uma posição política mais... Queria muito que as pessoas daqui participassem... E a gente andou fazendo umas reuniões no Sumaré para falar do Jamac e comecei a me irritar muito com isso. Enfim, queria que fosse a coisa daqui. Queria que as reuniões fossem aqui, com as pessoas daqui porque era aqui que me interessava. [Por que o Jardim Miriam?] Eu já tinha a vontade de vir para periferia há muito tempo. Havia começado a fazer um trabalho em São José dos Campos, cidade de engenheiros, que não entendem muito as coisas. Eles têm uma incapacidade de valorizar a cultura, né? Defeito de fabricação dos engenheiros. Não sabem aproveitar a cultura. Tive que vir para São Paulo. Por que o Jardim Miriam? Quando eu vim para São Paulo a 1ª vez, trabalhei numa ONG aqui no Jardim Miriam, que era da Milu Villela, a executiva presidente do MAM de São Paulo, a principal acionista do Itaú. Ela tinha uma ONG para fabricar mais trabalho escravo; eletricitista pobre, este tipo de coisa. Eu entrei por este canal!

2- O Projeto hoje conta com quantos educadores e para quantas atividades?

Ele cresceu muito. Cresceu assim... Quer dizer, agora a gente tem aí... Não sei dizer isso pra você. Eu tenho alguns educadores que eu recruta quando preciso uns 3, 4, 5; quanto eu quiser... Porque não é difícil. Qualquer estudante de artes plásticas pode ser educador meu aqui. Agora, tem o pessoal de cinema. Por exemplo, esse rapaz que veio do Rio de Janeiro para fazer essa palestra. Mas os diplomas são meus, da Thaís Scabio e do Giba [Gilberto Caetano] também. [Como são suas atividades práticas? São executadas com frequência?] Pois é, agora de tarde teremos uma oficina. Somos um ponto de cultura e funcionamos com esse dinheiro que não é muito, é pouco. E temos que fazer um monte de coisas. Com o ponto de cultura, temos uma programação de dois anos para desenvolver turmas de serigrafia e estêncil. Gosto de dar a formação inteira. Que é a de estêncil, partindo da sua própria imagem, sua

própria informação à articulação dos estênceis para montar as estampas. Depois a oficina de serigrafia. Você sai com uma formação em estampa e serigrafia. [São grupos abertos ou não? Tem começo, meio e fim?] Tem começo, meio e fim, sim. Uma turma está finalizando. Hoje será a penúltima aula e semana que vem será a última de serigrafia. Daí a gente começa a conversar sobre cultura, arte contemporânea e as relações. A gente vai fazer isso e mais uma aula por mês com uma curadora que fez minha exposição da Pinacoteca, em 2011. É a Thaís Rivitti, que dirige o espaço 397 da Vila Madalena e fez o livro. Aqui trabalhamos com parceiros, é um trabalho em rede. Não tem gente aqui. Estão espalhados. Apitamos quando temos a grana e o pessoal vem; depois some.

3- Na sua prática artística, faz-se um espaço sensível de produção de arte, configurando-se, como veículo que envolve questões políticas, sociais, ambientais, familiares e mesmo pessoais. Você poderia fazer comentários sobre como essas questões aparecem nos grupos durante as oficinas?

Por exemplo, eu vou contar uma história de um garoto que você vai entender direitinho... Não é caso de estêncil... Ele chegou aqui... Ele era, tinha 17 anos, há uns quatro anos atrás. Ele era um emo. Sabe aqueles garotos que pintam os cabelos de amarelo, grudado na cara? E me olhava assim... pessoa esquisita... mas era um garoto que estava aí... E tal... Tínhamos feito um edital para os meninos fazerem filmes aqui, né? Com um dinheirinho meio ridículo. Era R\$ 500,00 para cada um para a produção de um filmezinho. E aí eram três pessoas, mas só se inscreveram duas. E então cada uma tinha R\$ 750,00 para fazer o seu filme. Esse menino então, fez. Era uma coisa que deveria ser de grupo, mas ele tinha uma história pronta que precisava botar para fora. A Thaís, educadora, com muita sensibilidade, ela fez todos os outros garotos do grupo enxergarem que precisariam apoiar esse menino. A história não seria de ninguém, só dele. Que é uma coisa complicada quando se espera... Ai, então, eles fizeram isso. Toparam. E o menino fez essa história, que é impressionante. E hoje ele é um menino que te olha na cara. A história que ele fez, contava a história de um pai currando uma criança. No filme, ele mata o pai. Ele mudou, matando o pai no filme. Hoje ele é um menino que está ótimo, fazendo filmes aí [no Jmac]. Questão de Saúde Pública. [Mas quando a discussão é mais a nível social, político, para debate, vocês abrem espaço para isso?] Lógico. [Existe uma agenda para continuar o debate?] Não necessariamente. Uma coisa é a vida normal. Mas, se precisar, claro que vai estar aí. Mas a gente tá aqui fazendo o que acha que tem que ser feito né? Isso já está na gente. A continuidade somos nós aqui. Você estava pensando em que? [Eu pensava mais nas atividades de arte, que em geral são mais tranquilas e podem surgir questões no grupo. Mas nem sempre você está presente não é?] É. Tem a Daniela que faz algumas coisas comigo. E dependendo do Projeto, se é muito grande, a gente contrata bastante gente, como em 2011 no Pavilhão das Culturas Brasileiras.

4- Durante as oficinas há preocupação com a competência e habilidade técnica?

Claro. A gente tenta aprimorar as pessoas. Vamos fazer a formação agora com a História da Arte.

5- Considerando que o projeto JAMAC tem mais de dez anos e que há usuários que o acompanham há muito, pode nos dizer se você nota o sentimento de “empoderamento” após certa frequência e envolvimento dos usuários nas atividades do projeto?

Vemos as crianças se desenvolvendo, evidentemente. Nem sei se “empoderamento” é muito a palavra aqui. Mas eu queria contar uma coisa maravilhosa que aconteceu esse ano. Não sei se você chegou a ver a exposição no Paço das Artes? A gente fez aquela exposição e uma conversa. Você chegou a ir? Lembra do Mauro Pinto de Castro que participou da conversa? A coisa mais linda pra mim foi ver o Mauro... Quando eu cheguei aqui, ele foi o cara que veio me procurar porque ele é um militante de esquerda desde “1900 e bolinhas”. Ele é um militante importante do bairro. Esse cara, quando eu cheguei, nem queria saber de cultura, de arte. Ele num grupo é que pediu a Educação Continuada. Foi por eles, que a gente trouxe a USP. Eles que usaram esses cursos todos. E aos poucos, Mauro foi entendendo o que era que a gente fazia, entendendo o que era a arte. Foi querendo entender por que eu estava aqui... Ele é professor de Geografia... Aquele que foi metalúrgico 30 anos, fez Ciências Sociais em 20, 15, anos, sei lá, no noturno. No começo de 2000 ele perdeu o emprego e virou professor de Geografia. Teve uma situação assim... porque ele é um militante da área de Saúde. É “um puta de um tratorzão”!

Tanto que quando o Fernando Haddad veio inaugurar o Posto de Saúde aqui, quem foi falar como popular foi ele. Há uns cinco anos atrás, eu vi uma filipeta dele que dizia: “Estamos convocando a população para o nosso posto de saúde, para a reivindicação de nossos... e para um Centro Cultural”. Fiquei muitíssimo feliz naquele dia da exposição no Paço das Artes, dele assumir que sua formação cultural tinha sido através da Umbanda. Ele entendeu o que era a cultura e reconheceu a formação cultural dele. Com isso o cara fica integrado, né meu?

6- Os educadores utilizam alguma abordagem metodológica junto aos usuários do projeto? Baseiam-se em alguma proposta? Você os orienta?

Sim. Criaram um método aí. Foi referência. Esse cara é um deles: o Giba é o marido da Thaís. É um superprodutor, um bom roteirista. Mas o método é algo que todo o mundo faz. O curso que eles oferecem tem um pouco de produção, de edição... E um pouco de tudo. E todos os alunos passam por tudo. No ensino de cinema, botam a câmera na mão do cara e saem fazendo cinema. É muito prático.

Quando estou na oficina de arte, peço que as pessoas desenhem coisas que representem a vida delas. Amo Paulo Freire, mas fui encontrando o método através do meu caminho. Veja o Joseph Beuys, aquele artista alemão, ele é um cara incrível, que fala da construção da escultura social. É um puta norte para nós! Amplia o fazer artístico. Explode! Mais eu não fui atrás de Beuys. Fui atrás de mim mesmo. Só consegui fazer o trabalho depois de ter estudado muito. Quando saí da graduação na FAAP, eu tinha certeza que arte não tinha nada a ver com a sociedade e que eu não poderia fazer mais nada pelo mundo, a não ser, o meu bom trabalho de arte. Mas a obra que me chutou foi de um cara chamado Douglas Crimp, sobre as ruínas do museu. Nele havia um texto sobre o fim da pintura e que, por exemplo, museu vem de mausoléu. Quando eu entendi que minha energia ia toda para o mausoléu, fiquei em pane.

Quanto aos educadores de minha atividade, eu os oriento, é claro. Eles precisam fazer do jeito que eu quero.

7- Como você lida com os diversos saberes que se manifestam nas oficinas no JAMAC?

Não sei dizer. Às vezes eles têm conhecimento de outras práticas. [Como você lida com isso, quando surge?] Eu não lido. As pessoas vêm aqui com interesse objetivo e eu sei lidar com isso. Não sei lidar com o resto das coisas. Posso conversar e tal... Não consigo ter essa cabeça acadêmica que vocês têm, de separar as coisas tanto. Eu fugi da escola. Da Eca. Estava fazendo Doutorado e não consegui terminar o curso. Muito por causa disso.

8- Você considera os espectadores do Jamac usuários de sua obra ou criadores a partir de sua obra?

Eu não sei. Tem gente que é artista, sabe? E que vem. Eu não sei... Gente vem aprender. Eu não considero nada. Eu considero gente. Entende? Quando eu faço um trabalho de verdade, eles são coautores. Quando eu vou para uma parede, para uma instituição, eles são coautores. Mas não é que o cara é o dono do trabalho. O dono do trabalho sou eu. Claro que o meu trabalho pode... É da vida... Mas o meu trabalho é uma coisa objetiva e tem um tamanho; é aquilo. Claro que as pessoas podem replicá-lo exatamente se quiserem, ou não. Muitos grafiteiros ao passar por aqui, usam a coisa das estampas...

9- O que você considera emancipatório em sua arte?

A experiência de fazer arte é sempre emancipatória. E pensar nas questões que eu coloco da identidade... Tudo isso é novo para muitas pessoas que vêm aqui, que não têm essa oportunidade de pensar mais intensamente... O nosso exemplo aqui é emancipatório. A vida que a gente leva... E as pessoas têm aqui uma oportunidade de viver uma vida que não é abduzida pelo capital. Apesar de sermos favorecido por dinheiro, trabalhamos para nós mesmos. Não temos patrão.

10- Fale um pouco a respeito das eventuais suspensões da verba relativa ao ponto de cultura.

Em 2010 fomos contempladas. Então, em 2011 e 2012 trabalhamos utilizando-a. Em 2013 e 2014 ficamos sem o ponto. E em 2015 voltamos a receber... A vida na cultura é horrível. A cultura não é considerada gênero de primeira necessidade.

11- O que é arte pública para você?

Esse termo é duvidoso e chato. A gente que é artista mais velho não gosta do termo porque é como se a arte não fosse pública. A arte por si só já é. Mas, por outro lado, por que será que a gente tem que usar esse termo hoje em dia? Parece que as pessoas já elegeram o termo para designar uma outra coisa de arte urbana, ...A arte urbana vai mais na linha do grafite, sei lá...mas também não é só isso. É a tentativa de desemburguesar a arte. Porque o Iluminismo, o que fez? A burguesia apropriou-se da produção cultural e passou a dizer o que era arte, e o que não era... Essa foi a história que eu entendi e desconstruí, saí fora. Agora estamos nos apropriando de nossos processos. Eu sempre tive isso. Quero que a arte faça

parte da vida real das pessoas. Não numa coisa de ir ao museu, mas do cotidiano. De construir redes sociais, de trabalho, de lazer para além das igrejas, dos bares, dos funks. Fora que a burguesia se apropriou do que é cultura. Se não é cultura, aquilo é pecado. Então, a capoeira era crime, funk é crime e a cultura popular também. Os pretinhos de São Benedito não podem... Arte pública é a possibilidade de sair desse contexto. Essa fala tá ligada a isso. De lá de dentro, eles não conseguem ver o restante do país. Não conseguem enxergar... É um defeito que a gente tem, de não ver o outro; o pobre...

12- Podemos dizer que a transformação através da cultura e da arte pública é uma de suas principais metas?

Minha grande meta é distribuir renda. Eu faço isso através da arte porque é a minha formação. Se fosse médica, faria igual. [Você era de algum movimento político?] Não. Não era. Mas a minha família era de esquerda. Meu pai quase “dançou” em 1964. Ele era médico, minha mãe psicóloga. Ela fez-se nos anos 50. Antônio Cândido ia lá em casa. Florestam Fernandes Júnior era professor da minha mãe e arranhou um emprego para ela, em Ribeirão Preto. Eu estudei arquitetura em 1974 numa Escola super de esquerda, em São José dos Campos, que era uma base militar. A Escola era uma experiência em arquitetura, mas ela não vingou. Ela não foi reconhecida pelo MEC. Eu não quis mais continuar fazendo o curso. Na FAAP eu fiz artes plásticas.

13- Mônica, você acredita que um artista, hoje, pode mudar o mundo?

Claro que não. Evidente que não. [E vários artistas?] Acho que não. Quem pode mudar o mundo são os economistas. E a gente tem que distribuir a renda, cara. Enquanto não distribuir a renda, não rola. E não me enrola... Ninguém pode mudar coisa nenhuma. O máximo que posso mudar é o meu entorno e “euzinha”. [Mas o Beuys acreditava que a arte pudesse mudar o mundo.] Bom, mas o Beuys era um alemão louco. Os alemães são “donos do mundo”, que acham que podem tudo. Então deixa ele lá! [Ele morreu acreditando...] Mas ele era péssimo, era um “puta de um egotrip lascado”... Alemão meu, autoritário! Sai pra lá! [Mas ele seduziu muita gente.] Ele era um sedutor. Era da turma de Andy Warhol. Era amigo do Andy Warhol e gostava de mídia.

14- O que você pensa a respeito da possibilidade de sua experiência artística de produção e permanência em comunidades, tornar-se referência aos artistas?

Em Buenos Aires há um centro cultural de uma “perifa” bem longe que se inspiraram em mim. [Você os conheceu?] Eles vieram para cá na Bienal de 2006 para participar da Bienal. Depois de 2006 esses caras vieram aqui. Há um ano fui a Buenos_Aires e encontrei uma pessoa, que era um desse que tinham vindo aqui. Ele criou um espaço parecido com o Jamac. Mas tinha um amigo que estava com ele nesse espaço... e esse amigo achou que teria que ir para uma “perifa” de verdade, que nem eu. Daí o cara realmente foi para um “perifão”. Na verdade, esse negócio de espaço independente, o meu foi o primeiro, né? Mas a minha ideia não era fazer um espaço independente. Era uma coisa a mais... trazer escola para cá. Tenho intenção. Acho que a gente tem que educar. Trazer uma escola de serigrafia e estamparia...

15- Como a arte começou em sua vida?

Meu pai pintava. Tenho um tio que pintava. Começou em casa. Meu pai era um membro da área cultural. A arte e pintar sempre foram algo natural em minha vida. A família sempre me apoiou. [Você mantém contato com sua família?] Nem tanto, porque é longe. Aqui é na “p.q.p.” [Continuam residindo em São José dos Campos?] Minha mãe sim. Tenho uma irmã que é professora de artes e joalheira. [Quantos anos tem sua mãe?] Oitenta e cinco. [É jovem]. Não, ela não é jovem. [A minha tem 91]. Tenho um sobrinho de 20 anos que é cantor lírico. Família de artistas...

16- Questão da vida amorosa. Responda se quiser.

Sou uma solteirona convicta. Fico aqui. Uma vez, fui para Cuba e trouxe um cara, mas acabou não dando certo. Ficamos seis meses juntos. Ele era da arte, gostava de cantar.

17- Quantas intervenções você fez em comunidades?

Não sou boa em número. Umas dez talvez. No Rio de Janeiro; em Tijuana, México; em Cuba; Santo André (SP); em Cubatão (SP) onde há um ateliê que eu ajudei a fundar; duas vezes na Comunidade São Remo, neste ano e outra há muito tempo e em Recife na casa de uns meninos que eram músicos. [Você fez muita coisa]. Sim, trabalhei muito já.

18- Você acha que precisava mudar para cá para consolidar o seu projeto?

Morar aqui fez toda a diferença. É uma pessoa que tem a vida totalmente maluca para os padrões daqui. Eu pretendo contaminar. Mas não sei se consigo porque sou muito fechada, brava, como você vê. Mas é o que eu sou! Estamos aí! É eu com o mundo. [Você não acha que já contaminou?] Acho que já. E poderia ir embora. Estou me organizando para isso. Estou tentando com o ponto de cultura, implantar a escola de estampa.

19- Para o sociólogo Herbert Marcuse, o belo na obra de arte fala a linguagem libertadora [...] invoca a vontade de viver. Para ele, a beleza é o elemento emancipatório da afirmação estética (MARCUSE, 2013, p. 59). Mônica, o que acha dessas ideias?

Eu acho linda. Eu concordo com ele.

Condizente a revolução radical no mundo pela arte, Mônica informou que “são esperanças de 100 anos atrás. Mas que bastante gente acha isso. Lembrou-se do livro que estava lendo. É do Édouard Glissant. Maravilhoso! Ele é um escritor martinicano negro, que fala da priorização da cultura. Ele acha que agora para olhar o mundo, só o olhar poético que pode dar conta da situação, onde a gente está. Não é mais o pensamento assertivo, o pensamento continental das culturas dominantes. Agora, estamos no rescaldo da evolução dos negros que saíram da África para o mundo. Não só dos negros, de todos. A priorização é na verdade, a contaminação de uma cultura local pelo pensamento que vem de fora. Ele localizou

esse conceito de priorização no Japão. Os japoneses também se sentiam crioulos por conta da invasão do Japão. Não precisa ser necessariamente negros com brancos. Ele acha que agora a razão não dá conta. Que só o pensamento poético tem os instrumentos para a compreensão de uma ideia e abarcar o que acontece, ao deixar-se contaminar com a sensibilidade. Se entender através das sensibilidades poeticamente e não autoritariamente, logicamente. Tudo isso é a gente sair do determinismo e se abrir para um humano muito maior do que a gente é.”

20- Ainda considerando a dimensão estética, para o sociólogo, uma obra de arte pode denominar-se revolucionária se sua configuração estética representar a ausência de liberdade do existente, se o indivíduo, por exemplo, lutar para romper com a realidade mistificada e, de fato, libertar a prisão anterior. Associamos a essa manifestação contrária revolucionária, a sua mudança de percurso e a sua experiência comunitária com a arte que a “dessacraliza”, a desmistifica. Você concorda com essa concepção?

Uma obra de arte não vai ser mais revolucionária. Nunca poderá ser. O pensamento dele tem 100 anos. Agora a gente sabe que não é o trabalho [artístico] que é revolucionário, mas é a relação dele com a sociedade, com a comunidade, que pode ser revolucionária. Eu vim para cá por isso mesmo. Não adiantava mais fazer nenhuma novidade lá porque eu estava falando para meia dúzia de iguais. Se eu realmente queria alguma alteração no mundo, não ia ser lá. Eu precisava fazer revolução porque o meu negócio é distribuir renda.

Questões

- 1- Na inauguração do Jamac, quais atividades foram introduzidas inicialmente?
- 2- O Projeto hoje conta com quantos educadores e para quantas atividades?
- 3- Na sua prática artística, faz-se um espaço sensível de produção de arte, configurando-se, como veículo que envolve questões políticas, sociais, ambientais, familiares e mesmo pessoais. Você poderia fazer comentários sobre como essas questões aparecem nos grupos durante as oficinas?
- 4- Durante as oficinas há preocupação com a competência e habilidade técnica?
- 5- Considerando que o projeto JAMAC tem mais de dez anos e que há usuários que o acompanham há muito, pode nos dizer se você nota o sentimento de “empoderamento” após certa frequência e envolvimento dos usuários nas atividades do projeto?
- 6- Os educadores utilizam alguma abordagem metodológica junto aos usuários do projeto? Baseiam-se em alguma proposta? Você os orienta?
- 7- Como você lida com os diversos saberes que se manifestam nas oficinas no JAMAC?
- 8- Você considera os espectadores do Jamac usuários de sua obra ou criadores a partir de sua obra?
- 9- O que você considera emancipatório em sua arte?
- 10- Fale um pouco a respeito das eventuais suspensões da verba relativa ao ponto de cultura.
- 11- O que é arte pública para você?
- 12- Podemos dizer que a transformação através da cultura e da arte pública é uma de suas principais metas?
- 13- Mônica, você acredita que um artista, hoje, pode mudar o mundo?
- 14- O que você pensa a respeito da possibilidade de sua experiência artística de produção e permanência em comunidades, tornar-se referência aos artistas?
- 15- Como a arte começou em sua vida?

16- Questão da vida amorosa. Responda se quiser.

17- Quantas intervenções você fez em comunidades?

18- Você acha que precisava mudar para cá para consolidar o seu projeto?

19- Para o sociólogo Herbert Marcuse, o belo na obra de arte fala a linguagem libertadora (...) invoca a vontade de viver. Para ele, a beleza é o elemento emancipatório da afirmação estética (MARCUSE, 2013, p. 59). Mônica, o que acha dessas ideias?

20- Ainda considerando a dimensão estética, para o sociólogo, uma obra de arte pode denominar-se revolucionária se sua configuração estética representar a ausência de liberdade do existente, se o indivíduo, por exemplo, lutar para romper com a realidade mistificada e, de fato, libertar a prisão anterior. Associamos a essa manifestação contrária revolucionária, a sua mudança de percurso e a sua experiência comunitária com a arte que a “dessacraliza”, a desmistifica. Você concorda com essa concepção?