

## A ARTE DE MÔNICA NADOR

*Maria Alzira Soares<sup>1</sup>*

### RESUMO

Este trabalho busca 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 o do sociólogo Herbert Marcuse. A pesquisa 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. Utilizou-se como referencial teórico as ideias de Marcuse sobre arte, marcadamente pautadas pelo psicanalista Sigmund Freud. 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 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 em común y las discordancias entre sus pensamientos y, principalmente, el del sociólogo Herbert Marcuse. El ejercicio está justificado por la poca referencia de estudios que tengan relación a experiencias de artistas através de sus mudanzas de trabajo y domicilio, hacia el subúrbio de um gran centro urbano; com projección a uma transformação socio cultural. Se utilizó de referencia teórica, las ideas de Marcuse sobre arte, com fuerte influencia del psicoanalista Sigmund Freud. El trabajo de campo fue realizado em el espacio del Proyecto Jardim Miriam Arte Clube (Jamac) en agosto de 2015. Para la recolección de datos se hizo una entrevista semi estructurada com preguntas fijas y abiertas a la artista.

**Palabras clave:** Mônica Nador. 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 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. The field research was carried out in the site of the project Miriam Art Club Garden (Jamac) in August 2015. For data collection, one semi-structured interview was conducted with open and direct questions to the artist.

---

<sup>1</sup> Psicóloga Forense especializada em Psicanálise da Criança no Instituto Sedes Sapientiae, técnica em Museologia no Centro Paula Souza, especializada em Gestão de Projetos Culturais no Centro de Estudos LatinoAmericanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC/USP) e cursando bacharelado de Artes Visuais no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

**Keywords:** Mônica Nador. 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 Planiza, 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 da 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 dedicaram-se a arte de estamparias e até a modelos de vestuários como Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho, porém, não é conhecido o esforço deles em compartilhar seu conhecimento artístico de maneira solidária e com intenção de transformação social, tão bem indicada por Nador.

Acredita-se que tais empreendimentos com fixações de labor 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 é um desconhecido na região.

Mesmo apresentando seu trabalho como um coletivo de arte, a artista e coordenadora, é ainda de imprescindível presença 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 coordenado por Thaís Sábio. 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. Estruturam-se para aquele fim específico e em seguida se recompõem, com novos participantes, em função de outro projeto de interesse, o que não contempla o Paredes Pinturas, prática da artista, por sua fixação há mais de dez anos no espaço do Projeto Jamac. Em sua primeira versão, quando contava com a contribuição de vários artistas, além de Nador, conforme registros do Livro Jamac, mencionado anteriormente, era um coletivo de arte sim.

Este estudo tem por 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.

Para entender como a artista, que possui um longo percurso na arte chegou ao atual contexto, e tão particular, serão citadas algumas experiências de seu percurso, de forma breve, pois não há pretensão de contemplar um ensaio do trabalho biográfico de Nador.

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 é arte. Observa-se também que certas reflexões ligadas à arte aparecem repetidamente, 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 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 tal exercício continuou sendo experimentado por Marcuse na elaboração de suas obras, pois, apesar de apoderar-se de conceitos em debate, ao voltar-se para a 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. Assim, 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. Não há 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 práxis 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 acreditava que a arte refletia 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 á 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).

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, 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 ressalta 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. Entretanto, 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. 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.

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 e porque a alternativa possibilita a compreensão e a explicação dos problemas e das contradições que envolvem a produção de explicações sobre os fenômenos sociais, 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”” (FERREIRA, 2006: 113-114).

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.

A escolha do instrumento 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.

Faz-se necessário pontuar a importância da definição do conceito de arte contemporânea para o estudo proposto. A obra *A história da arte* (2012) do professor inglês Ernst Hans Gombrich é bastante útil para tal objetivo. Ele pontua que Arte com A maiúsculo encontra-se associada ao fetiche. Pode-se inferir, baseando-se no autor, que a arte com a minúsculo pode ser descrita como um fazer mutante em determinados contextos: histórico, político, social, cuja experiência é praticada pelo homem desde a pré-história da humanidade. Ainda pode-se arriscar que a ideia do que seja a arte é desprendida, quase sempre, da ligação com uma função a serviço do cotidiano humano e que por arte contemporânea remete-se a produção artística e vanguarda dos tempos atuais ressaltando, como salienta Alfredo Bosi, na obra *Reflexões sobre a arte* (1991), o aspecto da força da expressão, do gesto artístico; do conhecimento e da contextualização cultural, tendo em vista que na contemporaneidade a arte e a vida se aproximam ou mesmo, se fundem.

## **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, nas teses de estética marxistas, Marcuse tentou contribuir com a teoria crítica, “impugnando a ortodoxia predominante”.

O sociólogo era aberto a multidisciplinaridade de formas e de movimentos artísticos e denunciou que nas teses de estética marxista, o único movimento de arte aceito foi o realismo



e que o político, o estético, o conteúdo revolucionário e a qualidade artística também passaram a coincidir nas teses marxistas (MARCUSE, 2013: p. 14).

À multidisciplinaridade de formas e movimentos artísticos apontado 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, 2005: 142).

O hibridismo na cultura, tão enfatizado por Canclini compõe as obras de Mônica Nador. A artista teve várias fases em seu trajeto artístico. Nos anos 1990, e final da década de 80, 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, estavam 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 por Mônica Nador em 29 de agosto de 2015, no espaço do Jamac, a artista informou 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).

## **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 a 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 a citação do 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”.

### **2.3 A arte de Mônica Nador e do Jamac**

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. Entretanto, em entrevista com Mônica Nador para a elaboração deste trabalho, no espaço do Projeto Jamac, a artista ressalta 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 de 29 de agosto. 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! Quantos aos educadores de minha atividade, eu os oriento, é claro. Eles precisam fazer do jeito que eu quero (NADOR, 2015).

Para falar de arte pública, ao ser entrevistada pessoalmente, Mônica Nador tece 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

\*

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

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, 2013: p. 39).

Interessante acrescentar aqui que no mesmo ano, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), coordenado por Aracy Amaral, lançou o projeto *Arte na Rua*, 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 em “outdoor” aconteceu há significativo 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?

À essa questão, durante a entrevista no Jamac, 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 as oficinas e aulas de História da Arte ministradas por ela e uma vez ao mês

pela curadora Thaís Rivitti (NADOR, 2015) que leciona História da Arte. 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.

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, relativa a

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).

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 na atividade artística cultural pela comunidade na qual o *ponto* está inserido. Pensando-se num processo a 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.

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, exposições 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).



A imagem acima ilustra parte do espaço expográfico por ocasião da mesa redonda na exposição Monica Nador + Jamac + Paço Comunidade em fevereiro 2015. A artista costuma participar de Encontro de Museus, como na ocasião do 7º Encontro de Museus do Estado de São Paulo, ocorrido de 24 a 26 de junho de 2015.

#### **2.4 Reflexões a respeito da revolução pela arte e sobre o conceito de arte**

No ensaio A dimensão estética, o sociólogo 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 em 29 de agosto de 2015 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 argumentado, a postura de base sócio transformadora evidenciada na arte de Mônica Nador, bem como sua firmeza para alcance dos projetos, encontram pontos em comuns também com as ideias do sociólogo e filósofo 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, enquanto Nador sabe que existe um limite da transformação condizente à relação dos usuários do Projeto com o seu trabalho e com o trabalho relacionado ao cinema, que não depende dela e dos demais educadores e está relacionado com o envolvimento e o aproveitamento que o usuário pode fazer das oficinas e 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 a arte de Monica Nador é uma grande obra de arte, se o trabalho da artista 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 a 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 Jardim Miriam, 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).

Como mencionado, para Marcuse, o belo na obra de arte, fala a linguagem libertadora [...] invoca a vontade de viver. Conclui o autor, argumentando que a beleza 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 sus trabalhos desde a época em que, juntas, iniciamos nossa formação, na FAAP, em São Paulo (BRITO, Luciana, 2013: p. 9).

### 3 A EXPERIÊNCIA DE MÔNICA NADOR

#### 3.1 O Projeto *Paredes Pinturas*

Pode-se dizer que o trabalho educativo de Nador é inclusivo, pois, qualquer pessoa do bairro, independente de bagagem cultural, pode participar das atividades. Se há exclusividade no Projeto é o fato de estar voltado para a comunidade do Jardim Miriam e, naturalmente, à faixa etária de jovens e adultos. Mas, após fechada as inscrições, se há vaga remanescente, uma pessoa de outra região ou cidade poderá participar da atividade oferecida pelo projeto *paredes pinturas*.

No início da carreira, na década de 1980, 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 (FUREGATTI, 2013). A pesquisadora Sylvia Furegatti considera que Mônica desenvolva um trabalho de Arte Pública.

O projeto *Paredes Pinturas* tem longa história. Ele 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 desse 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, ela 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 desde o início da Associação 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).

Em 2004 ao mudar-se 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 sócio culturais relevantes e evita transmitir uma falsa imagem, assumindo seu jeito de ser, conforme transcrição da entrevista a seguir.

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 estamparia (NADOR, 2015).

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 arranjou 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).

Pode-se dizer que a cidade é hoje o lugar dos problemas, mas também o lugar das soluções para eles, como sugere Sylvia Furegatti (2013) e vislumbrou Mônica Nador ao levar para o Jardim Miriam o seu projeto Paredes Pinturas, fundando o Projeto Jamac.

### **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 Mônica Nador e do Jamac. 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, por ocasião da entrevista realizada em 29 de agosto de 2015 no ambiente do 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).

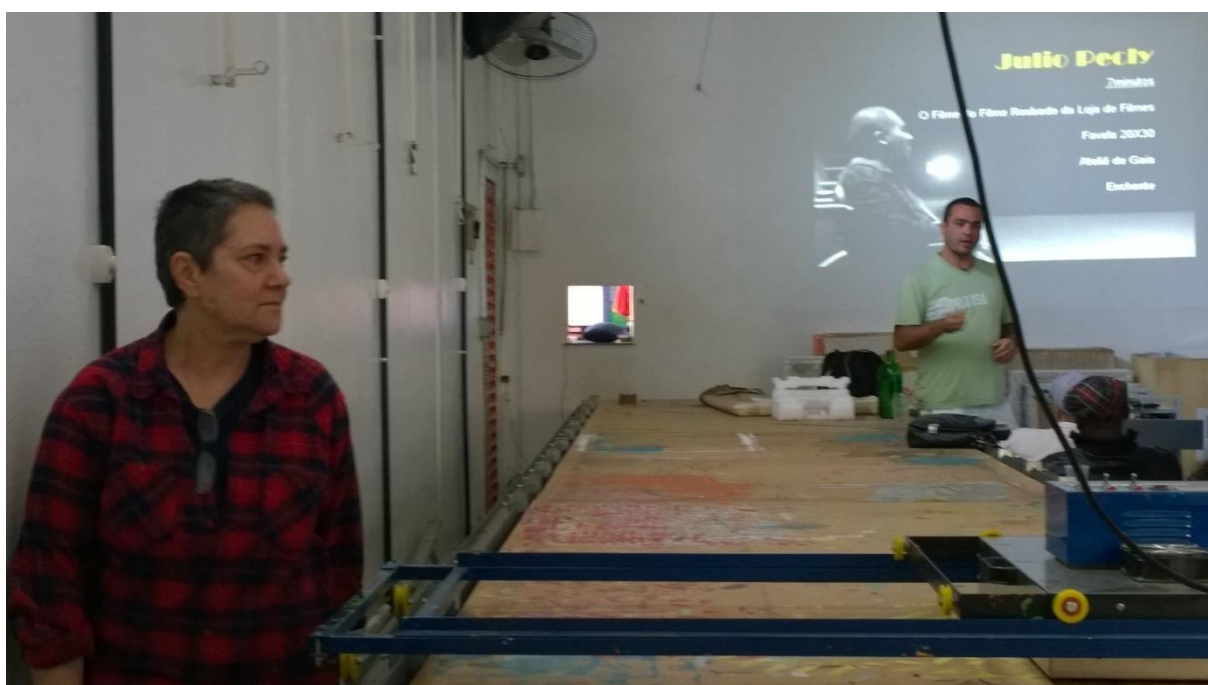
Meu pai pintava. Tenho um tio que pintava. Comecei em casa. Meu pai era um membro da área cultural. A arte e pintar sempre foram algo natural em minha vida. A família sempre me apoiou. [Você mantém contato com sua família] Nem tanto, porque aqui é longe. [...]. [Continuam residindo em São José dos Campos?] 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.**

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 inúmeros 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, 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 eram elaborados 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, elas 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.

A artista parece estar convencida e querer provar ao mundo capitalista e da arte, que o menos também pode significar mais, ao apropriar-se de um conceito mais simples, e não se sujeitar a humilhações, a incoerência e a excessiva valorização do capital no mercado da arte. Segundo ela, às vezes o mercado exige o que o artista não tem, para esbanjar em megaeventos, que acontecem em grandes galerias de luxo, fazendo-o submeter-se ao seu poderio. E é lidando com o mercado de arte de forma articulada nas relações de confiança e colaboração que Mônica consegue seu trânsito artístico, como também a promoção e a divulgação do Projeto Jamac, sendo ambos conhecidos em países como: Japão, Cuba, França e México, dentre outros.

Durante a pesquisa, a artista utilizava-se do *ponto de cultura*, recurso cultural oferecido pelo Ministério da Cultura e contava também com patrocínios, e principalmente com colaboradores da rede em que os Projetos Paredes Pinturas e Jamac estavam 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. Importante ressaltar que nos anos 2013 e 2014 o Projeto sobreviveu, com patrocínios particulares, sem o *ponto de cultura*.

O Projeto Jamac proporciona formações em estamperia e serigrafia, com aulas de História da Arte, além de aulas de cinema e vídeo, formando especialistas com a qualidade dos mais renomados nomes que este país tem. Mas, Mônica pontua, “o meu trabalho tem um

tamanho” e pode-se acrescentar que ela escolhe para onde irá, orientando o seu caminho e o do Projeto, atenta 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.

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 de excelência dos nomes dos colaboradores, os quais muitas vezes fazem parte da rede, sendo eles responsáveis por transmitirem as experiências e os diversos saberes aos usuários.

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 dela, da criação de um projeto voltado à 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 a experiência e é preciso que o (a) artista seja determinado (a), possua uma boa capacidade de ultrapassar situações que levem às frustrações e ao desânimo, que esteja sempre vinculado (a) a uma rede para o desempenho de seu trabalho e não busque o isolamento.

Destaca-se também que apesar da aparente despreocupação de Nador com as propostas educativas conhecidas, nota-se que ela está bastante alinhada com a arte experimental e com as ideias de contextualização de Paulo Freire.

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

A artista também acredita, coincidindo com o conceito de Marcuse, que a experiência de arte é sempre emancipatória. Como exemplo de referência de emancipação, ela cita a vida que levam, 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.

Consideramos que além de Marcuse ter vivido num tempo outro, no qual a esperança e a possibilidade de mudanças pareciam muito mais prováveis, o sociólogo parece mesmo apresentar uma perspectiva utópica em vários de seus pensamentos, 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.

Discordando de Marcuse quanto a ideia de revolução pela arte, Mônica Nador pontua que o que pode ser revolucionário dependerá da relação entre o usuário e sua obra de trabalho, sua busca em todas as extensões. Nador sugere que o Projeto Jamac pode ser apenas um estímulo para isso. Porém, nota-se que foi suficiente para que a artista se deslocasse 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.

Parece que de alguma forma Marcuse 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 e não há contradições. Por outro lado, nota-se que o sociólogo interpreta o princípio da realidade sempre o relacionando a uma realidade repressiva, e não a experiências que poderiam, inclusive, ser prazerosas. O sociólogo também tinha uma perspectiva utópica ao considerar a arte como “a única esfera do mundo que poderia manter-se ao abrigo da brutal desumanização promovida pelo capital” como citam os estudiosos Altair de Jesus e Antônio Câmara ao longo deste trabalho. Ele buscou soluções grandiosas para 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, que na prática se mostraram inviáveis.

## REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Thais. O Jamac hoje. In: (Org.) RIVITTI, Thais et al. **Jamac**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Luciana Brito Galeria, 2013. p. 23. Disponível em: <<https://jamacarteclube.files.wordpress.com/2013/07/livro-jamac.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2015.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- 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.
- ENCONTRO DO GRUPO DE PESQUISA ARTE, EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO CONTINUADA, 1, 2010, Curitiba. **Anais do I encontro do grupo de pesquisa arte, educação e formação continuada**. Curitiba: FAP – Faculdade de Artes do Paraná, 2010. Disponível em: <<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=252>>. Acesso em: ago. 2015.
- 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.
- FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- 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 Schereber, 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.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

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](http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AntonioDaSilvaCamara_AltairReisdeJesus.pdf)>. Acesso em: ago. 2015.

LEANDRO, Janine Barreira. Herbert Marcuse no Contexto de Fundação da Escola de Frankfurt. **Kairós - Revista Acadêmica da Prainha**, Fortaleza, v. 4, n. 1, p. 131, jan./ jun 2007. Disponível em: <<http://www.catolicadefortaleza.edu.br/wp-content/uploads/2013/12/7.JanineBarreira-corrigido.pdf>>. Acesso em: jul. 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.

MEUCCI, Arthur; LOPES, Paes. Marxismo e Freudismo: Dessemelhanças e Semelhanças Epistemológicas. **Revista Princípios**. Natal, [s. n.]. v.12, n.17-18, p. 93-116, jan./dez 2005.

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.

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.

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-elibertao-teoria-esttica-de.html>>. Acesso em: maio 2015.

TAVARES, Monica. Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção. **ARS (São Paulo)**. São Paulo, v. 1, n. 2, p. 34-43. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2910/3600>>. Acesso em: jul. 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.

ZIMMERMAN, David E. **Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.