

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**JARDIM MIRIAM ARTE CLUBE:
LUGAR DE ENCONTRO ENTRE
ARTE E DIREITOS HUMANOS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Luciano do Monte Ribas

Santa Maria, RS, Brasil

2010

**JARDIM MIRIAM ARTE CLUBE:
LUGAR DE ENCONTRO ENTRE
ARTE E DIREITOS HUMANOS**

por

Luciano do Monte Ribas

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Área de Concentração em Arte Contemporânea,
da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Blanca Brites

Santa Maria, RS, Brasil

2010

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letra
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**JARDIM MIRIAM ARTE CLUBE:
LUGAR DE ENCONTRO ENTRE
ARTE E DIREITOS HUMANOS**

elaborada por
Luciano do Monte Ribas

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Blanca Luz Brites, Dr^a.
(Presidente/Orientadora)

Altamir Moreira, Dr. (UFSM)

Holgonsi Soares Gonçalves Siqueira, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 30 de julho de 2010.

Só se nos detivermos
a pensar nas pequenas
coisas chegaremos a
compreender as grandes

(José Saramago)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

JARDIM MIRIAM ARTE CLUBE: LUGAR DE ENCONTRO ENTRE ARTE E DIREITOS HUMANOS

AUTOR: LUCIANO DO MONTE RIBAS

ORIENTADOR: BLANCA LUZ BRITES

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 30 de julho de 2010.

Este trabalho relaciona, dentro do contexto da globalização, a arte contemporânea com os direitos humanos, tendo como estudo de caso a experiência da artista plástica Mônica Nador junto ao Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), uma organização não-governamental sediada na cidade de São Paulo. Dividido em três capítulos, este estudo busca, no primeiro, caracterizar o objeto pesquisado e demonstrar que o direito a acessar, conhecer, compreender e fazer arte precisa ser entendido como parte dos direitos humanos. A seguir, conceitua os processos de globalização, localização, hegemonia e contra-hegemonia, inserindo o Jamac nesse contexto. No capítulo final, conceitua as quatro gerações de direitos humanos, identifica discursos que eles compartilham com a arte contemporânea e discute como o Jardim Miriam Arte Clube, ao exercer o poder transformador da atividade artística, é capaz de promover a arte como um direito humano.

Palavras-chave: Arte contemporânea; direitos humanos; globalização; Mônica Nador

ABSTRACT

Master's Dissertation
Graduate Program in Visual Arts
Universidade Federal de Santa Maria

**MIRIAM GARDEN ART CLUB:
PLACE OF MEETING BETWEEN ART
AND HUMAN RIGHTS**

AUTHOR: LUCIANO DO MONTE RIBAS

ADVISER: BLANCA LUZ BRITES

Date and Location of Defense: Santa Maria, 30 July 2010

This work relates, within the context of globalization, contemporary art with human rights, taking as a case study on the experience of the artist Monica Nador in to Miriam Garden Art Club (Jamac), a nongovernmental organization headquartered in São Paulo. Divided into three chapters, this study aims at first, to characterize the object studied and demonstrate that the right to access, know, understand and make art to be understood as part of human rights. Below, defines the processes of globalization, localization, hegemony and counter-hegemony, inserting the Jamac this context. In the final chapter, defines four generations of human rights, identifies discourses they share with contemporary art and discusses how Miriam Garden Art Club, by exercising the transformative power of artistic activity, is able to promote art as a human right.

Key-words: Contemporary art; human rights; globalization; Monica Nador

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Vista geral do Jardim Miriam	14
FIGURA 2 – A localização do Jardim Miriam, entre a capital paulista e Diadema ...	14
FIGURA 3 – Casa no Jardim Miriam decorada em rosa e azul.....	16
FIGURA 4 – Casa decorada com elementos naturais e geométricos	17
FIGURA 5 – Casa decorada com elementos naturais.....	18
FIGURA 6 – Bólide-caixa nº 18 – B33, de Hélio Oitica	25
FIGURA 7 – Milhares de mexicanos atenderam a convocação de Spencer Tunick e perfilaram-se nus para uma foto fazendo um sinal patriótico (data desconhecida)..	34
FIGURA 8 – A mão de Ronald Regan jurando fidelidade sobre a sede da AT & T..	35
FIGURA 9 – Space Invader em Mumbasa	36
FIGURA 10 – Casas coloridas na Favela de Heliópolis sob a coordenação de Ruy Ohtake.....	38
FIGURA 11 – Na “Ocupação da Ocupação”, trabalho do coletivo “As Cachorras” ..	39
FIGURA 12 – A van construída pela comunidade do Lami	40
FIGURA 13 – Menino soltando pipa – Vila Cruzeiro, no Rio de Janeiro	42
FIGURA 14 – Escadaria na Vila Cruzeiro, no Rio de Janeiro.....	43
FIGURA 15 – Praça Cantão, morro Santa Marta, no Rio de Janeiro	44
FIGURA 16 – Página do material de divulgação incentivando as doações.....	45
FIGURA 17 – Ready made de Gonzáles-Torres	47
FIGURA 18 – Exposição “Como vai você geração 80?”, Escola de Artes do Parque do Lage	51
FIGURA 19 – Parede para Nelson Leirner, Museu de Arte Moderna de São Paulo	53
FIGURA 20 – Coreto em Coração de Maria, Bahia.....	54
FIGURA 21 – Clube em Nilo Peçanha, Bahia	54
FIGURA 22 – Vila Rhodia, São Paulo	55
FIGURA 23 – inSITE, Tijuana, México	55
FIGURA 24 – Obra de Hans Haacke em Berlim	59
FIGURA 25 – The great bear, obra de Simon Petterson.....	59
FIGURA 26 – Damien Hirts, o “empreendedor”.....	60
FIGURA 27 – O Jamac na Galeria Vermelho.....	77

FIGURA 28 – Bienal de São Paulo, 2006	77
FIGURA 29 – O Jamac no ano do Brasil na França.....	78
FIGURA 30 – Tortura de Mulheres (pintura à mão e colagem datilografada sobre papel - detalhe – painel 10 de 14 - 0,51 x 38,1 m).....	88
FIGURA 31 – Interrogatório II (acrílico sobre tela - 304,8 X 426,7 cm).....	89
FIGURA 32 – Cristo no mijo, fotografia de Andrés Serrano.....	91
FIGURA 33 – Projeções durante a exposição do Jamac na Galeria Vermelho (2005).....	98
FIGURA 34 – Entrada de festival de cultura em Toulouse, França (2005).	98
FIGURA 35 – Trabalhos expostos na sede do Jamac durante a 27ª Bienal de São Paulo (2006).....	99
FIGURA 36 – O trabalho denominado Estudo em Laranja, do australiano Henry Bateman ¹ , ilustra o artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que é o que se refere à arte.....	101
FIGURA 37 – Pintura rupestre de mão humana em Lascaux, França.....	104

¹ O artista mantém um blog na Internet: www.auspat.blogspot.com.

LISTA DE ANEXOS

Anexo A – Biografia de Mônica Nador	112
Anexo B – Exposições individuais de Mônica Nador.....	113
Anexo C – Exposições coletivas de Mônica Nador	114

SUMÁRIO

CAMINHOS PARA O ENCONTRO ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E DIREITOS HUMANOS	10
CAPÍTULO 1 – ENCONTROS ENTRE LUGAR, ARTISTA E SOCIEDADE	13
1.1 Cinza e cor na periferia paulista	13
1.2 Por que discutir relações entre a arte e os direitos humanos?	21
1.3 No encontro com a política, a ideologização da arte: uma história latino-americana	27
1.4 Encontro entre arte e espaço público	32
1.5 Os “significados encarnados” de Danto e a transformação pela arte	46
1.6 Das paredes da galeria às paredes do Jardim Miriam: a trajetória de Mônica Nador até o Jamac	50
CAPÍTULO 2 – GLOBAL E LOCAL NO JARDIM MIRIAM: O MUNDO NO JAMAC E O JAMAC NO MUNDO	58
2.1 Globalização, localismos e disputas	58
2.2 Globalização e hegemonia	66
2.3 Arte “universal” ou globalização hegemônica?	69
2.4 Identidade pela arte ou o Jamac no mundo	71
CAPÍTULO 3 – O DIREITO À ARTE ENTRE OS DIREITOS HUMANOS	79
3.1 Quatro gerações de direitos humanos e muitos outros em construção	79
3.2 Encontros entre os discursos dos direitos humanos e da arte contemporânea.....	87
3.3 Jamac, a “ficção operante” convertida em realidade	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
ANEXOS	111

CAMINHOS PARA O ENCONTRO ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E DIREITOS HUMANOS

Os rumos de um trabalho de pesquisa nem sempre são lineares e, mesmo quando as principais metas permanecem inalteradas durante a sua realização, os lugares por onde passamos e onde chegamos são diferentes daqueles que esperávamos no início do processo. Esta, ao menos, foi a minha experiência durante o período no qual produzi a presente dissertação. Uma experiência pessoalmente transformadora, diga-se de passagem.

No processo de seleção ao Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART/UFSM) apresentei um projeto de pesquisa que propunha relacionar a arte com os direitos humanos – uma associação que, mesmo parecendo ser tão óbvia, para mim ainda não havia sido analisada com maior atenção. O objeto imaginado para a pesquisa naquele momento era a trajetória humanista de Carlos Scliar e as possíveis representações dos direitos humanos presentes na sua extensa obra e na sua impressionante vida. Este possível objeto, porém, foi descartado pela necessidade de manter o foco da pesquisa em questões e artistas da arte contemporânea, o que na verdade acabou se demonstrando mais adequado para relacionar as duas áreas de interesse, a arte e os direitos humanos.

Para buscar essa relação, minhas motivações pessoais eram, por um lado, a formação em Desenho Industrial/Programação Visual em uma época em que a influência das Artes Visuais era muito mais evidente no dia-a-dia do curso, o que sempre me levou a ter a consciência da relevância da arte para o design gráfico; por outro, a militância política de mais de duas décadas que me levou da condição de (muito) jovem comunista à de alguém que passou a ter como referência valores humanistas que não estão submetidos a nenhuma ideologia tradicional. Este processo pessoal levou-me a estudar durante a especialização em Pensamento Político Brasileiro, realizada nas Ciências Sociais da UFSM, a relação entre política e os direitos humanos, entendendo-os como um novo “guião” emancipatório, como costuma dizer Boaventura de Souza Santos, para o “fazer político”. Mesmo com os limites que uma monografia de especialização possui, pude constatar que os direitos

humanos não apenas relacionam-se com assuntos tradicionalmente ligados a eles, como a política, mas sim com tudo o que é humano – parafraseando Marx, nada do que é humano é estranho aos direitos humanos.

A construção de um objeto de pesquisa que fizesse a relação da arte contemporânea com os direitos humanos partiu de tudo isso e encontrou uma materialidade quando, em um desses acasos da vida, em uma conversa informal surgiu o nome e a experiência artística de Mônica Nador dentro do projeto *Paredes Pinturas*. Com a busca de mais informações e o conhecimento da existência do Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), começou-se a desenhar um projeto que possibilitava explorar, através de um estudo de caso, a ação da arte contemporânea gerando cidadania e respeito aos direitos humanos, sendo estes entendidos, é bom que se frise, como um amplo conjunto de direitos inerentes a cada pessoa.

Os caminhos, então, levaram-me ao bairro Jardim Miriam, na periferia paulistana, e ao Jamac, uma entidade que nasceu para estabelecer relações entre o trabalho de uma artista e uma população excluída do circuito tradicional da arte contemporânea. Com este objeto definido, realizou-se a pesquisa a partir de uma revisão bibliográfica sobre arte contemporânea, direitos humanos e globalização (este último assunto foi necessário porque o ambiente e o momento histórico no qual a experiência está acontecendo são importantes para a compreensão das relações propostas na pesquisa), combinada com um estudo de caso. Também uma entrevista em vídeo foi realizada com Mônica Nador, estando anexada ao presente trabalho no formato DVD.

O resultado da pesquisa está traduzido na presente dissertação, que estruturou-se em capítulos que trabalham com o tema do *encontro*, presente já no título geral do trabalho, *Jardim Miriam Arte Clube, lugar de encontro entre arte e direitos humanos*. O capítulo 1 denomina-se *Encontros entre lugar, artista e sociedade* e procura: a) apresentar o Jardim Miriam; b) justificar o porquê da discussão sobre arte e direitos humanos; c) demonstrar a aproximação e a diferenciação dessa relação com aquela que a arte estabeleceu com a política no decorrer da história mais recente do Brasil e da América Latina; d) discutir o encontro da arte com o espaço público; e) defender o poder transformador da arte na linha do pensamento de Artur C. Danto; f) apresentar a trajetória de Mônica Nador até o Jamac.

No capítulo 2, intitulado *Global e local no Jardim Miriam: o mundo no Jamac e o Jamac no mundo*, o objetivo é: a) conceituar a globalização atualmente em curso; b) discutir o que é hegemônico ou contra-hegemônico na globalização; c) situar a chamada arte universal como parte da globalização hegemônica; d) minimamente entender o processo de formação de identidade dos moradores do Jardim Miriam com o espaço que habitam, bem como entre eles, através do Jamac.

O terceiro e último busca: a) Caracterizar as quatro gerações de direitos humanos e como o direito à arte situa-se nelas; b) discutir as aproximações entre os discursos da arte contemporânea e dos direitos humanos; c) analisar a atuação do Jamac, com ênfase na análise da entrevista realizada com Mônica Nador durante o andamento da pesquisa. A dissertação é encerrada, então, com as considerações finais, onde se procura, livremente, relacionar todo o conteúdo produzido pela pesquisa.

Começamos, então, a seguir o caminho.

CAPÍTULO 1 - ENCONTROS ENTRE LUGAR, ARTISTA E SOCIEDADE.

1.1. Cinza e cor na periferia paulista

Sempre existiram centros e periferias na história, mas nunca como nos tempos em que vivemos. Globalizados, os “centros” e as “periferias” multiplicaram-se e, dialeticamente, continuam definindo-se, ora sendo um, ora existindo como outro.

Da mesma forma que as metrópoles do Hemisfério Norte são as grandes referências para o mundo, seja nas finanças, na política internacional, no entretenimento ou nas artes, as grandes cidades do chamado “mundo em desenvolvimento” são os centros das suas áreas de influência. Buenos Aires, Cidade do México, Nova Deli, Pequim, Joanesburgo, Dubai, Seul, Kuala Lumpur, Rio de Janeiro e São Paulo, entre outras, integram-se no mundo globalizado como grandes atratores regionais de recursos financeiros e de pessoas. Porém, tais centros possuem também as suas periferias, que são áreas onde as riquezas globais possuem escassa presença e os esforços da criatividade humana estão direcionados para o que a sobrevivência mais básica exige.

Nestes lugares periféricos, “transcender” a mera existência nem sempre é um direito que todos podem exercer, mesmo que todo o potencial humano certamente exista ali como possibilidade real. Um desses lugares é o Jardim Miriam (figuras 1 e 2), na Zona Leste da cidade de São Paulo. Como tantos outros “jardins”, “parques”, “vilas” e “conjuntos” espalhados pelas grandes cidades latino-americanas, o Jardim Miriam foi fruto da desorganização urbana e sofre com a violência, a deficiência de serviços elementares e a paisagem urbana quase caótica². Vistas no seu conjunto, as construções do Jardim Miriam e das “outras periferias” urbanas são marcadas pelo cinza do cimento que reveste as pequenas casas, além de outros tons característicos de tais edificações improvisadas.

² Não foi possível localizar dados sobre a população do Jardim Miriam, bem como sobre ocorrências policiais e outros indicativos sócio-econômicos.



Figura 1 – Vista geral do Jardim Miriam.

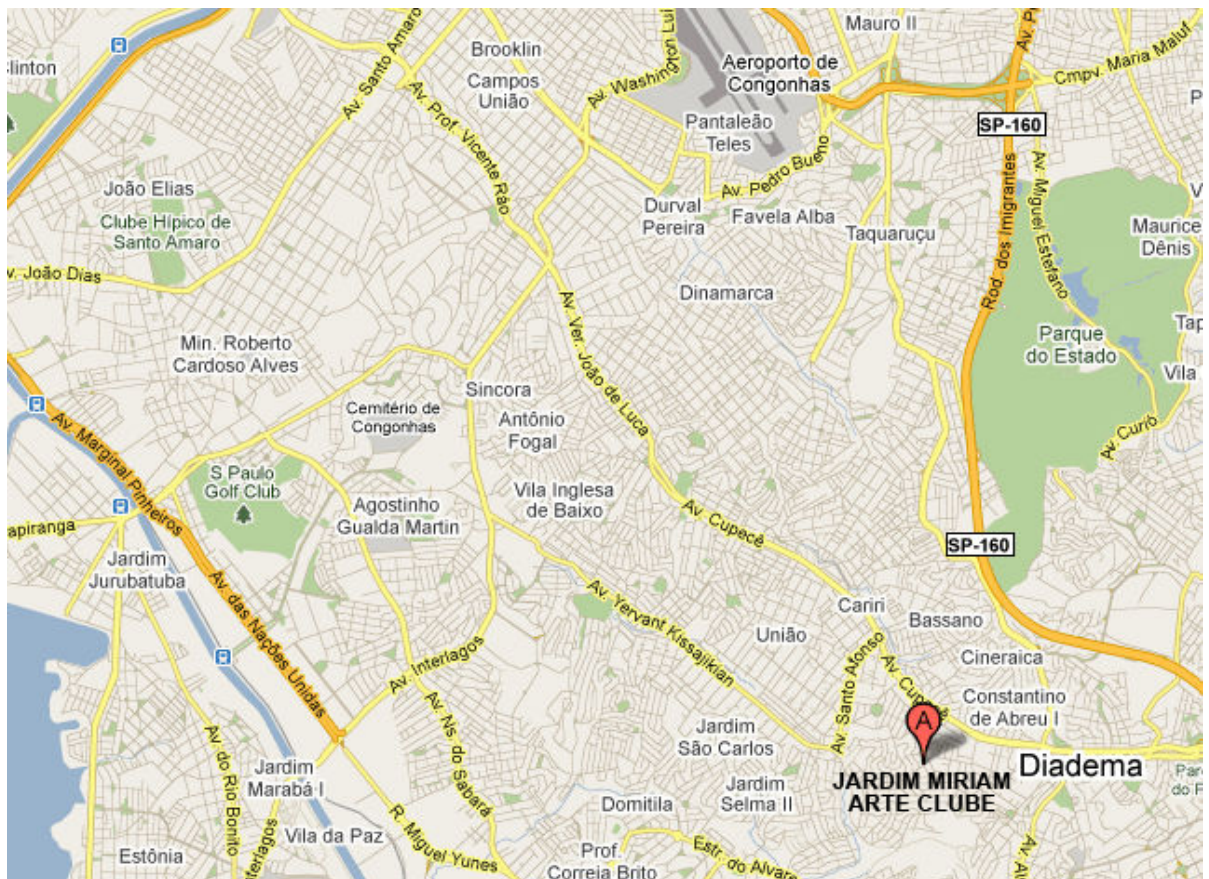


Figura 2 – A localização do Jardim Miriam, entre a capital paulista e Diadema.

O chão das ruas varia do cinza quase negro do asfalto à poeira da terra nua de vias sem pavimentação. Pequenas calçadas de cimento cru e meios-fios baixinhos convivem com postes de concreto que sustentam uma miríade de fios negros de luz. As telhas e caixas d'água de amianto confundem-se com as cobertas de zinco e de outros materiais que vão do acinzentado claro ao preto. O avermelhado dos tijolos, entrecortado pela argamassa seca, ao lado de uma ou outra placa de publicidade é uma das poucas cores a quebrar a monocromia da paisagem - ou era, até algum tempo atrás.

Em contraste com essa realidade, se olharmos os registros fotográficos reproduzidos em “Jamac: Jardim Miriam Arte Clube” (NADOR, 2007) teremos impressões diferentes, verdadeiras surpresas, talvez. Em frente ao poste onde está fixada a placa com os dizeres “Rua Francisco Alves de Azevedo”, por exemplo, existe uma pequena casa com o muro pintado com um celeste vivo, ladeado por um portão azul, um pouco mais escuro (figura 3). Sobre o celeste, há figuras decorativas que lembram uma baleia esguichando água, sustentadas por linhas insinuando o mar. No poste e na lateral, um rosa claro contrasta suavemente com o azul e serve de suporte para um grafismo vigoroso em azul escuro e vermelho.

Em outro canto, uma parede toscamente rebocada recebe as cores azul, vermelho e amarelo, combinação que certamente agradaria Mondrian, mas que, ao contrário da geometria milimétrica do pintor, segue as imprecisões da parede e dá vida a um jogo de texturas pintadas a partir de moldes que retratam uma pequena casa com uma grande parabólica no teto e um ramalhete de flores circulares como o sol (figura 4). Mais adiante, em outro muro azul, foram pintados cinco coqueiros, cada um deles com quatro esferas vermelhas representando côcos, que encontram um pilar branco com um elaborado conjunto de folhas de árvores a decorar-lhe (figura 5). Ou seja, depois de um olhar mais atento percebemos que o Jardim Miriam não parece ser totalmente igual às demais periferias paulistas - ao menos igual à maioria delas.



Figura 3 – Casa no Jardim Miriam decorada em rosa e azul.

Mas o que faz do Jardim Miriam um lugar diferente dos outros e o que isso tem a ver com a arte contemporânea? Que elementos estariam presentes, que possibilidades estariam sendo exploradas e como elas poderiam criar um resultado diverso de tantas outras periferias urbanas? Qual o impacto do colorido vibrante e dos elementos decorativos, para ficar apenas no “aparente”, ao menos por

enquanto, sobre o cotidiano e a própria humanidade de quem reside e convive com o Jardim Miriam?



Figura 4 – Casa decorada com elementos naturais e geométricos

Movido por essas dúvidas, este trabalho procura demonstrar que uma “instituição”, o Jardim Miriam Arte Clube, e uma artista, Mônica Nador, criaram (e ajudam a manter) as condições para que uma comunidade sem vínculos formais com a arte passasse a integrar-se num processo de criação artística com resultados que vão além do “produto estético” e que incluem o aumento da auto-estima de seus moradores, da

sua identidade com o lugar e com as pessoas e, em última instância, da sua condição de seres humanos portadores de direitos. Para tanto, a metodologia utilizada é a de um estudo de caso, amparado em revisão bibliográfica, entrevista semi-estruturada e visita ao Jamac, procurando não apenas conhecer seu funcionamento, mas vivenciar o ambiente por ele proporcionado.



Figura 5 – Casa decorada com elementos naturais

Esta proposta de pesquisa possui como referencial metodológico a pesquisa qualitativa. Para Minayo (1997), o método qualitativo é apropriado quando o fenômeno em estudo é complexo, de natureza social e não atende à quantificação. A pesquisa qualitativa deve ser usada quando o entendimento do contexto social e cultural é um elemento importante, e o estudo objetiva conhecer e compreender valores, atitudes, crenças e aspirações. Portanto, não tem como preocupação central a generalização dos dados, mas a compreensão dos resultados obtidos. Para Bauer e Gaskell (2004), a pesquisa qualitativa lida com interpretações da realidade social utilizando como protótipo a entrevista em profundidade. Nesse sentido, esta pesquisa assumiu um caráter qualitativo porque utilizou o depoimento da artista como principal elemento de análise.

Esclareço ainda que, após conhecer o Jamac e investigar seu funcionamento e repercussão na comunidade na qual está inserido, não me reservo nenhuma neutralidade ou distanciamento do objeto pesquisado, até mesmo por acreditar ser nula essa possibilidade em qualquer situação humana. Assim, assumo a defesa da experiência que conheci e sobre a qual lancei um olhar crítico que consolidou as impressões iniciais que motivaram a presente pesquisa. Com este registro, espero que o presente trabalho seja melhor compreendido e, ao mesmo tempo, reflita minhas opções e trajetória de vida.

Em outras **palavras**, penso que o Jamac promove o encontro entre a arte e os direitos humanos, seguindo a descrição sobre ele feita por Miguel Chaia³:

O Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) deve ser visto como uma das possibilidades abertas pela arte contemporânea na qual vem ampliando a liberdade do artista. O atual confronto com a modernidade, a quebra de fronteiras entre suportes, linguagens e áreas de conhecimento, além da aproximação entre camadas da cultura, permitem que a arte atual engendre *lócus* de novas experimentações estéticas, acopladas às tensões sociais existentes em torno do artista. Se a relação entre arte e estética sempre acompanhou a produção artística, atualmente, a reunião entre elas pode se configurar como uma dimensão básica do fazer artístico. Nessas circunstâncias abertas pela contemporaneidade surge o JAMAC, lugar de encontros entre arte e vida, estética e política, e entre artista e sociedade (CHAIA, 2007, p. 04).

Discutir tais encontros significa entrar na bela frase de Miguel Chaia e tentar compreender um pouco mais sobre eles, buscando relacionar discursos e fatos

³ Professor do Departamento de Política, do curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-SP e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política daquela instituição.

capazes de indicar que o direito à arte (entendido como o direito de conhecer, compreender e ter a oportunidade de fazer) é parte de um conjunto mais amplo de direitos inerentes a todos os seres humanos. Assim, o encontro entre “arte” e “vida”, uma proposta comum na arte contemporânea e, por muitas vezes, verdadeira prisioneira dos discursos, é um dos elementos mais importantes na relação com os direitos humanos aqui proposta. Afinal, uma arte capaz de integrar-se no “mundo que a cerca”, mesmo que na forma de irreverência pura ou questionamento absoluto, apresenta possibilidades de transformar os valores e as ideias de quem a vivencia.

No esforço para compreender a arte como um direito humano, também ganha importância discutir relações entre a estética e a política decorrentes de tal encontro. Se em períodos anteriores da história já ocorreu uma “politização da arte”, como nos regimes totalitários de esquerda e de direita⁴ ou nas obras de artistas ideologicamente engajados⁵, na contemporaneidade midiaticizada assistimos a uma “estetização da política”, onde a apresentação do discurso é muito mais importante que o seu conteúdo.

Por outro lado, o incentivo ao fazer artístico tem sido o método utilizado por uma infinidade de pessoas, movimentos e instituições que tem dado uma nova interpretação à atuação política através das micropolíticas. Ou seja, mesmo que este não seja o assunto fundamental do presente trabalho, é impossível avançar sem minimamente abordar o fenômeno da midiaticização da vida (a política e a arte inclusas), até mesmo para demonstrar que a relação entre a arte contemporânea e os direitos humanos não pode se dar com a arte sendo uma espécie de assessorio publicitário a promover causas justas identificadas com os direitos humanos. Na verdade, a intenção é demonstrar que a arte é algo tão importante ao pleno desenvolvimento dos indivíduos quanto a alimentação, o trabalho e a educação formal, por exemplo.

Mas todos estes encontros decorrem de um primeiro, que é o encontro entre o artista e a sociedade. Discutir, portanto, como artista e sociedade misturam-se e como cada um deles se modifica no processo dialético de trocas e conflitos – mesmo que concentrando nossa atenção em um caso específico que é a relação

⁴ O comunismo na União Soviética e o fascismo na Itália, por exemplo.

⁵ Os muralistas mexicanos e a chamada arte social serão discutidos como exemplos disso no decorrer deste trabalho.

entre Mônica Nador e as comunidades onde esta trabalhou (com ênfase no Jardim Miriam) – nos ajuda a trazer o debate teórico para a realidade experimental. Veremos, então, uma artista contemporânea explorando, no melhor sentido possível, as possibilidades que Miguel Chaia identifica terem sido abertas pela arte contemporânea. E, ao fazê-lo, entenderemos que esta artista é o coração de um “movimento” que ajuda a garantir o direito humano de relacionar-se com arte a todos aqueles que se envolvem com o Jardim Miriam Arte Clube.

1.2. Por que discutir relações entre a arte e os direitos humanos?

O principal documento onde estão positivados os direitos humanos, a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948⁶, possui méritos evidentes, além das limitações naturais de um documento pioneiro forjado sobre a realidade que emergiu da Segunda Guerra Mundial. Algumas destas limitações nasceram das mediações necessárias, à época, entre os interesses das duas superpotências que polarizaram o mundo na Guerra Fria, os Estados Unidos e a União Soviética. Outras, ao contrário, se revelaram ou foram criadas com o passar dos anos, sendo decorrentes das grandes mudanças ocorridas durante as últimas seis décadas tanto nas ciências como nas relações sociais, na política e em todos os demais aspectos de uma vida globalizada.

Como veremos adiante, hoje são discutidas visões dos direitos humanos amparadas no multiculturalismo e que rompem com a hegemonia do pensamento ocidental e dos seus valores. Mesmo assim, a Declaração Universal dos Direitos Humanos ainda é um documento com enorme importância que não pode ser, de forma alguma, menosprezado ou condenado.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos versa sobre diversos assuntos, positivando princípios que passaram a ser reconhecidos como direitos de todas as pessoas, alguns antes mesmo delas nascerem. No seu artigo primeiro, a Declaração diz que “todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos”, afirmando, a seguir, que todos podem usufruir dos princípios nela contidos, “sem

⁶ Adotada pela ONU em 10 de dezembro de 1948.

distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição”. Aborda, mesmo que com uma certa generalidade, muitos aspectos da vida humana, como os direitos à liberdade, à segurança, à justiça, à nacionalidade, à propriedade, à instrução, ao trabalho, entre outros. Ao se referir à arte, porém, a Declaração Universal dos Direitos Humanos é bastante vaga, tratando o tema de uma maneira que transparece uma menor relevância quando comparados a outros. Não deixa de refletir, assim, as concepções dominantes na Modernidade Iluminista sobre o tema.

Na Declaração Universal o artigo 27 refere-se à arte, apresentando a seguinte redação:

- I) Todo o homem tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de fruir de seus benefícios.
- II) Todo o homem tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor.

O verbo “fruir” presente no artigo 27 significa, na língua portuguesa, “usufruir” ou “desfrutar”, denotando certa relação de posse em ambos os casos. Penso que podemos compreendê-lo como a síntese do parágrafo primeiro, entendida à luz tanto da concepção moderna sobre a arte quanto dos valores que hegemonizaram a redação da Declaração. Dito de outra forma, este “fruir” não deixa de refletir concepções de Immanuel Kant (nome chave da Modernidade Iluminista) sobre a arte destacadas por Anne Cauquelin (2005). Para a autora, a teoria de Kant é “claramente uma *injunção maior*, que impõe limites à reflexão ocidental sobre a arte tanto quanto à produção das obras” (CAUQUELIN, 2005, p. 79).

Cauquelin se referia à obra “Crítica da Faculdade do Juízo” de Kant que, segundo ela, tornou-se uma “vulgata para a estética” amparada nos “quatro momentos do julgamento estético”, a saber: *a satisfação desinteressada, a subjetividade universal, a finalidade sem fim e a necessidade livre* (CAUQUELIN, 2005, p. 73). Quando a Declaração Universal dos Direitos Humanos refere-se à “fruição” dificilmente deixamos de ter esta vulgata como referência ao entendimento.

Já o parágrafo segundo da Declaração assegura a posse do indivíduo sobre sua criação, algo importante, por certo, mas também condizente com a

predominância do indivíduo e dos valores capitalistas no documento aprovado há seis décadas pelos países fundadores da ONU. Ele funciona como uma espécie de referendo ao conteúdo ideológico do primeiro parágrafo e corrobora o tratamento protocolar e formal dado à arte quando códigos legais são elaborados.

Mesmo assim, o reconhecimento de que o acesso à arte faz parte dos mais elementares direitos humanos é algo da maior relevância. Ele é um fato objetivo que cria as condições para que uma série de outras realidades e ideias sejam justificadas, inclusive o presente trabalho.

Ao longo de suas carreiras e acompanhando os acontecimentos de suas épocas, muitos artistas estiveram envolvidos com questões que, nos dias atuais, estão abrigadas na plataforma ampliada e atualizada dos direitos humanos. Delacroix pintou a liberdade guiando o povo contra a tirania, referindo-se à luta pela afirmação de direitos individuais e coletivos na França do século XIX; Toulouse Lautrec deu visibilidade aos “marginais” do seu tempo, como as prostitutas e os boêmios de Paris; Pablo Picasso denunciou os horrores da guerra, especialmente com *Guernica*; e, diferentemente destes exemplos, a arte contemporânea também está permeada de assuntos e temas que refletem ou questionam as angústias e realidades das sociedades pós-tradicionais. No Brasil, por exemplo, quando ocorreu a campanha das “Diretas Já”⁷, houve grande mobilização da comunidade cultural, inclusive no Rio Grande do Sul. Comprova isto o registro de Blanca Brites⁸:

Na política, o período [os anos 80] começou embalado pelo movimento das Diretas Já, que traduzia concretamente o desejo de todos de virar a página e, em nosso quadrante, o slogan de quem tinha vinte anos era “Deu pra ti anos setenta”. Nesse momento, a participação da comunidade cultural se fez presente por diversos meios. Inicialmente a criação do Movimento Carlos Carvalho de Integração das Artes pelas Diretas Já reuniu artistas de várias áreas engajados nesta causa (BRITES, 2008, p. 138).

Na verdade, como ocorreu no Brasil durante a ditadura militar e mesmo após o seu fim, a associação mais fácil entre a arte e os direitos humanos (ou a política) tem se dado pelo vínculo de determinados artistas a alguma ideologia ou “causa”

⁷ No período final da ditadura militar implantada em 1964 no Brasil ocorreu uma grande mobilização social que pedia a volta das eleições diretas para presidente da República, entre outras reivindicações. Os anos de 1983 e 1984 foram marcados por grandes mobilizações populares que uniram os mais diversos setores da sociedade brasileira.

⁸ Doutora em Arte Contemporânea, professora associada nos cursos de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e da UFSM.

que possua grande apelo social. Porém, para que a arte assuma um sentido transformador não se faz necessário por parte do artista um “engajamento” político-partidário (ou em algum movimento organizado que cumpra funções semelhantes), como o que foi promovido pelo realismo socialista nos países que adotaram esse sistema social. Penso que isso é ainda mais verdadeiro quando a referência para a “transformação” se desloca do eixo das revoluções e busca outros referenciais, um fenômeno que caracteriza a atuação política (ou micropolítica) na contemporaneidade. Nesse sentido, ter os direitos humanos como uma referência para a busca de transformações sociais rompe com a lógica totalizante das ideologias tradicionais que, via de regra, buscam impor o pensamento de uma parte da sociedade sobre toda ela.

Para exercitarmos essa lógica, pensemos em Hélio Oiticica, um dos nomes fundamentais da arte contemporânea brasileira. Sua obra possui elementos que ilustram a existência de intenções, construções e discursos transformadores envolvendo arte e direitos humanos. Isto pode ser percebido quando, promovendo o encontro entre o “morro” e o “asfalto”⁹, Oiticica vestiu com seus *Parangolés* os passistas da Mangueira e os levou ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; proibido de desfilar nas dependências do MAM durante a exposição *Opinião 65*, levou a obra viva aos jardins do museu, ganhando a aprovação do público e atestando seu respeito pela cultura popular. Está presente, ainda, na bandeira *Seja marginal seja herói* que serviu de cenário para o espetáculo de Caetano na boate *Sucata*, no Rio de Janeiro, suspenso pela Polícia Federal da ditadura militar.

Penso, porém, que o texto sobre a obra *Bólido-caixa nº 18 – B33* (figura 6) em que “homenageia” o criminoso *Cara de Cavalo*, intitulado “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo” (OITICICA, 1968) é o mais revelador das radicais posições humanistas de Hélio Oiticica.

⁹ As palavras morro e asfalto sintetizam as diferenças sociais e econômicas, especialmente no Rio de Janeiro onde as favelas ocupam os morros que circundam a cidade. Porém, nos dias atuais é cada vez mais tênue a fronteira entre ambos, cruzadas não apenas por traficantes de drogas e usuários, mas por diversas outros atores sociais.



Figura 6 – Bólido-caixa nº 18 – B33, de Hélio Oiticica.

No texto, ele reconhece *Cara de Cavalo* como vítima de um processo de exclusão, sem isentá-lo das responsabilidades por seus atos. Para Oiticica, porém, as coisas deviam ser vistas de outra maneira:

Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor do seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda a possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ele uma lepra, um mal incurável - imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torna-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente, com

todo requinte canibalesco ... há como que um gozo social nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem “pena”. Neste caso, a homenagem longe de romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade X marginal. Qual a oportunidade que têm os que são, pela sua neurose auto-destrutiva, levados a matar, ou roubar, etc. Pouca, ou seja, a sua vitalidade, a sua defesa interior, a sobrevivência que lhes resta, porque a sociedade mesmo, baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista consumitiva, cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado (OITICICA, 1968, p. 1).¹⁰

O texto de Hélio Oiticica é profundamente político e visceralmente humanista, sem parecer ingênuo: ele identifica a necessidade da sociedade promover seus anti-heróis como cordeiros a serem imolados, um espetáculo a mais na então nascente sociedade midiaticizada e “consumitiva”, para usar o neologismo criado pelo artista-autor.

Deixando Oiticica, podemos aprofundar o debate sobre o nada pacífico encontro entre arte e política, permeado por polêmicas e contradições. Embora não seja um exemplo diretamente vinculado à arte contemporânea, a polêmica obra da cineasta alemã Leni Riefenstahl¹¹ serve como um exemplo eloqüente disso. Conhecida como “a cineasta de Hitler”, a talentosa Leni Riefenstahl dirigiu filmes de propaganda nazista que impressionavam (e impressionam) pela narrativa e pela estética, incluindo *O triunfo da vontade*¹², um documentário sobre a convenção anual do Partido Nazista em Nurembergue. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, ela foi presa e passou quatro anos num campo de prisioneiros na França, até ser julgada e considerada apenas uma simpatizante do regime de Hitler. No pós-guerra, porém, sua carreira de cineasta foi destruída pela sombra da relação com os nazistas, nunca mais voltando a filmar em sua longa vida.

A partir desses exemplos, creio ser interessante trazer a discussão para esse terreno, sendo necessário diferenciar a íntima relação que vejo entre a arte e os direitos humanos da “simples” ação político-ideológica de um artista ou de um grupo deles. Por isso, para um melhor entendimento, creio ser necessário tornar mais clara a abordagem que proponho e sua diferença com a chamada “arte social”, ao menos

¹⁰ Grifos do autor.

¹¹ Leni Riefenstahl nasceu em Berlim, em 1902, e faleceu em Pocking, no ano de 2003.

¹² *Triumph des Willens* é o título original em alemão. O filme recebeu uma medalha de ouro na Feira Mundial de Paris de 1937, além de premiações nos Estados Unidos e na Suécia. Está banido da Alemanha.

no sentido do engajamento em um projeto político globalizante para a sociedade, conforme ocorreu com grandes artistas latino-americanos que eram partidários do socialismo e do comunismo.

1.3. No encontro com a política, a ideologização da arte: uma história Latino-Americana

Há na América Latina uma longa tradição de engajamento político por parte dos artistas, sendo que estes estiveram diretamente ligados ao processo de fundação de muitos partidos comunistas, socialistas e, em alguns casos, de agremiações e movimentos de direita.

Para Aracy A. Amaral, essa preocupação dos artistas latino-americanos em desvincular seu fazer artístico dos valores e gostos das classes dominantes ganhou destaque nos anos 20 do século passado. Ao mesmo tempo, segundo a autora, são diferentes as opções de cada artista, mesmo que podendo ser agrupadas em alguns perfis comportamentais bem claros:

A preocupação social emerge de forma mais clara e definida nos meios intelectuais e artísticos da América Latina, a partir da década de 20. Somada à intensificação dos nacionalismos de todo o mundo, essa preocupação surge como consequência direta da Revolução Russa de 1917 e a partir de então se instala, de maneira definitiva, nos meios artísticos e intelectuais, existindo desde a forma de militância declarada, até a de “má consciência”. Jean Franco, abordando o tema, classifica os artistas tocados pela inquietação social entre os que se tornam militantes e que abandonam de vez sua poesia ou pintura; os que colocam sua arte a serviço de uma mensagem; uns poucos que tentam encontrar uma forma de arte que poderia universalizar a preocupação política. E lembra ainda alguns que, embora não partindo para a integração declarada na esquerda, “se sentem chamados a escrever sobre a luta política” (AMARAL, 2003, p. 18).

A opção dos artistas desse período reflete o espírito da sua época, marcada fortemente pelas ideologias à esquerda e à direita. Era o período entre guerras¹³, onde o anarquismo havia entrado em decadência como movimento de massas e o comunismo e o fascismo ganhavam espaço na arena política do mundo. Havia em ambos uma ideia de progresso social e de realização de utopias, além de um

¹³ Período compreendido entre 1918, final da Primeira Guerra Mundial, e 1939, início da Segunda.

discurso triunfalista, com muitos elementos que podiam ser traduzidos esteticamente. Tal conjuntura social seria impensável nos dias atuais, embora estejamos assistindo o aumento da intolerância e da violência política em diversos lugares do mundo.

Os muralistas mexicanos são exemplos deste engajamento ideológico, inclusive pela influência que alcançaram em todo o mundo e, em especial, na América Latina. Acreditavam que a pintura de cavalete era “burguesa” e que apenas nos grandes murais o povo explorado poderia redescobrir a grandeza das civilizações extintas pelo poder dos colonizadores europeus, das quais este mesmo povo seria “herdeiro”. Diego Rivera, um dos mais destacados muralistas, tinha uma visão que podemos chamar de dogmática sobre o papel do artistas, ao menos do ponto de vista contemporâneo. Para ele, para produzir uma:

...obra de arte útil se necessita ter uma organização fisiológica da qualidade adequada à produção de obras de arte e ser bom receptor, condensador e transmissor de ideias, desejos e aspirações das massas exploradas. Para isso é indispensável, pelo menos, estudar tudo aquilo que como conhecimento mínimo deve saber um revolucionário e receber treinamento nas organizações marxistas (RIVERA apud AMARAL, 2003, p. 21).

Já o Brasil da década de 30 do século XX registra o que, segundo Aracy A. Amaral, seria a primeira manifestação escrita conhecida de um artista brasileiro sobre a problemática social, tendo sido feita por Di Cavalcanti. Falando sobre uma exposição de Tarsila do Amaral e ainda influenciado por uma viagem recente à União Soviética, Di Cavalcanti defendeu a participação dos artistas no processo revolucionário afirmando que “nós artistas não podemos nos separar da humanidade, com veledades de possuímos qualquer coisa superior aos nossos semelhantes” (DI CAVALCANTI apud AMARAL, 2003, p. 33)¹⁴. Lívio Abramo é outro nome importante desse período, sendo classificado por Aracy A. Amaral como o pioneiro da “militância e preocupação social por parte do artista refletindo-se em suas criações plásticas” (AMARAL, 2003, p. 36). Militante comunista com espírito libertário, foi influenciado pelo expressionismo alemão e jamais aderiu ao realismo socialista, tendo sido, inclusive, expulso do PCB por negar-se a caricaturar o exilado Trotsky. É dele a opinião de que a “arte política e social é válida, para mim, desde

¹⁴ O texto original, intitulado “A exposição de Tarsila, a nossa época e a arte”, foi publicado no jornal Diário Carioca de 15 de outubro de 1933.

que seja, antes de mais nada, arte ... do contrário, pode ter a intenção de ser social, mas é, antes de tudo, má arte” (ABRAMO apud AMARAL, 2003, p. 36). Também na primeira metade dos anos 30 Mário Pedrosa inaugura, por assim dizer, a crítica de arte contemporânea no Brasil¹⁵, tendo grande influência na cultura, na política e na ideia de que a arte possuía um papel importante na transformação social.

Nos anos 40 são produzidas algumas das mais importantes obras de Cândido Portinari, ao ponto de ser promovido a um *status* de “artista oficial” da Era Vargas¹⁶. Sua relevância e humanismo (e eventuais contradições) são registradas por Aracy A. Amaral ao citar a opinião de Mário de Andrade sobre ele¹⁷:

É claro que Mário de Andrade percebe que em Portinari não havia uma pintura de proselitismo sócio-político, como os mexicanos apresentaram nos anos 20 e 30. O que comparece é antes uma preocupação com a terra, com a gente da terra, com a história da terra. Mesmo porque, por volta de 1939, Portinari passa realmente a ser, como se sabe, o “pintor do Brasil” e, então, na ditadura de Vargas, a postura ambígua do artista só é comparável, no contexto natural das contradições de nossa vida cultural latino-americana, àquela de nossa renovação arquitetônica, Niemeyer, em particular. Mas o apego à terra, é exaltável “A este seguro realismo estético, porém, reúne Cândido Portinari em outro realismo, que se poderia dizer psíquico. E disto deriva o estranho, o entranhado, o grave nacionalismo de sua obra toda. E o seu valor social tão intenso” (AMARAL, 2003, p. 103).

A bem da verdade, para mim a oportunidade de ver o original do quadro *Retirantes*¹⁸ de Portinari foi uma das mais impactantes experiências que tive com a arte brasileira. Há no quadro um solene expressionismo, um verdadeiro discurso não-verbal e uma beleza humanista que, penso eu, podem sensibilizar boa parte das pessoas com relação à existência dos “outros”. Naturalmente, afirmo isso a partir da minha experiência ao observar pela primeira vez o quadro, em 2004, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), que pode diferir muito das de outros indivíduos, com histórias de vida e interesses diferentes. Mas, mesmo com essa ressalva, creio que *Retirantes* possui para a luta pelos direitos humanos quase o mesmo valor simbólico que *Guernica* de Pablo Picasso e, por isso, o conhecimento sobre ele deveria ser acessível a todos os brasileiros.

¹⁵ A afirmação é de Aracy A. Amaral, tendo como referência a publicação do texto “As tendências sociais da arte e Kaethe Kollwitz”; a autora baseia-se em comentários de Sergio Milliet sobre uma coletânea de textos de Mário Pedrosa (MILLIET, S. Dos Libros. Buenos Aires: Ver y Estimar, 1950).

¹⁶ Período que vai de 1930 até a morte de Getúlio Vargas, em 1954.

¹⁷ A citação de Mário de Andrade feita por Aracy A. Amaral foi extraída do texto “Cândido Portinari” (ANDRADE, M. O baile das quatro artes. São Paulo: Martins, s.d.).

¹⁸ Óleo sobre tela (192X181 cm) pintado em 1945, faz parte da coleção do MASP.

Alguns casos de militância são emblemáticos, como o de Carlos Scliar, um artista que dedicou toda a sua vida a uma práxis que procurava unir sua obra e sua ideologia. As palavras do próprio Scliar tornam isso absolutamente evidente: “sempre me considerei um homem eminentemente político porque acho que o artista tem uma função social” (SCLIAR apud AMARAL, 2003, p. 144). Com relação a Carlos Scliar é bom destacar, ainda, seu profundo humanismo, fortemente marcado pela participação na Segunda Guerra Mundial, fato que o levou a engajar-se de forma ativa na campanha pela paz no final dos anos 40.

Personalidade inquieta, conviveu na infância e juventude com informações vindas diretamente da Europa, tomando contato com o expressionismo alemão no cinema, na pintura e na gravura. Preocupou-se desde cedo em tornar a arte algo mais acessível à população, interessando-se pela gravura, pelos processos mecânicos de reprodução em série e, sobretudo, pelas possibilidades abertas por estes. Integrou a Força Expedicionária Brasileira e, com ela, lutou na Itália contra o nazi-fascismo, convivendo com as pessoas comuns atingidas pelo horror da guerra. Sua experiência na FEB se transformou em exposições de desenhos feitos nos intervalos da luta na Itália, um acontecimento tão intenso e traumático que deixou uma marca profunda em Scliar, conforme ele mesmo nos diz:

Isso não representou apenas um rompimento de linha em meu trabalho, como de repente me senti colocado diante da necessidade da vida. Em decorrência direta, ganham importância as coisas mais simples, e vi-me em contato humano com gente que não procedia de um meio intelectual como eu, e isso constituiu o descobrimento de um mundo novo para mim. Passei por todo um processo de deselitização – em que todos os pontos de vista, de procedências das mais heterogêneas, são igualmente dignos de consideração e válidos e que a comunicação com esses universos é igualmente fundamental (SCLIAR apud AMARAL, 2003, p. 143).

Avançando no tempo, encontramos outros exemplos da relação entre os artistas (ou grupos organizados deles) e a política no Brasil e no restante da América, como o Clube de Gravura de Porto Alegre (que envolvia artistas como Vasco Prado, Danúbio Gonçalves, Glenio Bianchetti e o próprio Scliar) e os Centros Populares de Cultura (CPC) articulados pela União Nacional dos Estudantes (UNE) nos anos 50 e 60 do século passado. Porém, para o andamento do presente trabalho, não há a necessidade de abordá-los individualmente, inclusive porque não objetiva-se a realização de um registro histórico ou cronológico de tais iniciativas. As

que são aqui registradas servem, na verdade, para demonstrar, por um lado, que existe uma preocupação social evidente na arte latino-americana que encontra conexões com muitos aspectos da plataforma ampliada e atualizada dos direitos humanos; por outro, servem também para estabelecer diferenças de abordagem capazes de demonstrar que a identidade entre a arte e os direitos humanos não se dá, na contemporaneidade, pela lógica das ideologias (mesmo que essa relação seja um fenômeno com implicações sociais e políticas). Interessa, ainda, evidenciar que não é “natural” a identificação do acesso à arte como um direito humano, nem mesmo para os artistas, e que é possível e necessário lançar um olhar sobre isso.

Assim, retomando a citação de Diogo Rivera feita anteriormente, que afirma a necessidade de que, para ser “útil”, a arte precisa ser revolucionária e marxista, afirmamos que o presente trabalho procura amparo em concepções bastante diversas das do artista mexicano, tanto sobre o que é o poder de transformação da arte como em nome “do que” e “de quem” ele pode ser exercido. Ou seja, isso nos coloca num caminho bastante diferente do que um dia foi defendido pelo grande muralista, pois é com uma visão multicultural de direitos humanos que relacionamos as possíveis mudanças provocadas pela arte, notadamente a contemporânea. Tal visão, como será abordado adiante de forma mais detalhada, baseia-se nas contribuições do sociólogo português Boaventura de Souza Santos¹⁹, além de ideias de autores que, de maneiras diversas, podem ser inseridos no contexto do que se convencionou chamar de pós-modernidade, bem como nas de outros que rejeitam esse “enquadramento”.

Isso porque, influenciado por Boaventura de Souza Santos, entendo os direitos humanos como um conjunto de valores que podem desvincular-se fortemente das ideologias totalizantes da Modernidade e, mesmo assim, continuarem capazes de oferecer uma perspectiva transformadora em um mundo globalizado, mesmo que isso se manifeste especialmente nas coisas da vida que são classificadas como “pequenas”. É nessa “perspectiva transformadora” que se inserem os atos de acessar, conhecer, compreender e fazer arte que enxergamos como direitos de todas as pessoas do planeta – direitos que estão sendo, na minha

¹⁹ Doutor em sociologia do direito pela Universidade de Yale, professor catedrático da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, *Distinguished Legal Scholar* da Faculdade de Direito da Universidade de Wisconsin-Madison e *Global Legal Scholar* da Universidade de Warwick. É também diretor do Centro de Estudos Sociais e do Centro de Documentação 25 de Abril, e Coordenador Científico do Observatório Permanente da Justiça Portuguesa - todos da Universidade de Coimbra.

opinião, exercitados no Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), o objeto de estudo da pesquisa aqui realizada.

Portanto, para relacionar arte e direitos humanos através do estudo do que é o Jamac, com Mônica Nador à sua frente, não buscamos enquadrar o projeto em “um projeto de transformação radical da sociedade”. Naturalmente, ele possui uma função social e ocupa um espaço na sociedade, mas o projeto não se vincula a um grupo, partido ou movimento que proponha uma visão global sobre ela, embora se relacione com muitas instituições desse tipo, inclusive estatais.

Mesmo quando assume um discurso nitidamente “militante”, Mônica Nador o faz em nome das possibilidades que a arte contemporânea possui em intervir na vida dos indivíduos que convivem com o Jamac, alterando aspectos de suas vidas agora e, é claro, desejando reflexos positivos para o futuro.

Na entrevista realizada com a artista em dezembro de 2009, por exemplo, ao citar o teórico italiano Antonio Gramsci²⁰, Mônica Nador buscou amparo para justificar sua ação presente em uma realidade bastante específica. Na verdade, se avaliado a partir do pensamento tradicional da esquerda, isso provavelmente seria classificado como ingênuo e alienante. Porém, é exatamente esse tipo de visão rebaixada e preconceituosa que não nos interessa, o que corrobora a busca da referência para “julgar” o Jamac nos valores identificados com os direitos humanos, entre eles o direito a vivenciar a arte através de uma proposta que se encaixa tanto aos “postulados” da arte contemporânea quanto às novas formas de pensar a política.

1.4. Encontro entre arte e espaço público

O Jardim Miriam Arte Clube encaixa-se, dentro do contexto da arte contemporânea, na tentativa de aproximação com o espaço público e a interação com os “não-artistas”. Fora do cubo branco²¹, a arte contemporânea pode se tornar menos elitista e hermética, reencontrando nova significação e uma importância para

²⁰ Socialista italiano, produziu uma obra heterodoxa, baseada no conceito de hegemonia. Nasceu em 1891 e morreu em 1937 e teve grande influência na renovação da esquerda no século XX.

²¹ Expressão cunhada em 1976 pelo inglês Brian O’Doherty em ensaio publicado em uma série de artigos na revista Artforum, onde analisava o espaço onde a arte era exibida, a galeria modernista.

o público – algo que, em algum momento, foi “perdido”. Por isso, antes de falar especificamente sobre o Jamac é preciso situar o que entendemos por arte contemporânea e espaço público.

As últimas décadas do século XX revelaram um tipo (ou tipos) de arte marcada pelo caráter público e/ou interativo, sendo ela algumas vezes produto de investimento estatais ou privados e, em outras, marcada pela marginalidade e a contestação. Nelas, segundo Anne Cauquelin, haveria um traço comum decorrente do “fato de estar manifestamente ligado a uma realidade contemporânea: a da comunicação generalizada” (CAUQUELIN, 2005, p. 149), marcada por uma convivência com os modos midiáticos de transmissão da informação. A manifestação disso não residiria apenas nas relações estabelecidas com os diferentes meios de comunicação, incluindo a Internet, seja sob a forma de notícias, da troca de imagens e de outras informações ou da própria mobilização do público para a realização de obras de arte, como o faz o fotógrafo americano Spencer Tunick²² (figura 7). O fato de inserir no espaço público elementos que interferem ou questionam o uso cotidiano deste espaço e a convivência estabelecida entre as pessoas e o seu entorno é uma forma de comunicar e interagir. Também a existência de um certo hermetismo presente na arte contemporânea, por exemplo, reforça o aspecto comunicacional da arte realizada no espaço público; isto, por outro lado, também decorre da aceitação do que Cauquelin classifica como velocidade de realização (e, por certo, de aceitação) desse tipo de arte. Com tudo isso, para Anne Cauquelin:

A atividade artística é assim, estendida largamente a setores diversos, sem levar em conta a qualidade estética do trabalho e, mesmo que a figuração esteja de volta, as qualidades formais que antigamente eram ligadas a ela são deixadas de lado. Dispositivo fragmentado: por um lado, a palavra de ordem duchampiana é respeitada – a atividade artística não está mais centrada na estética –, mas, ao mesmo tempo cores, formas, referência ao real em representação ilusionista, apresentação tradicional em telas sobre cavaletes ou objetos à vista, tudo isso é mantido. O choque dos dois sistemas contrários produz um *efeito contemporâneo* desconcertante para o espectador (CAUQUELIN, 2005, p. 150).

²² Nascido em 1967, o americano Spencer Tunick é conhecido pelas suas fotografias de grandes aglomerações de pessoas em corpo nu.



Figura 7 – Milhares de mexicanos atenderam a convocação de Spencer Tunick e perfilaram-se nus para uma foto fazendo um sinal patriótico (data desconhecida).

Naturalmente, a questão central não está na qualidade do acabamento ou no nível de figuração, mas no contato da obra com o ambiente e o público. Michael Archer relata exemplos de arte pública (figurativos ou não) que são interessantes para amparar isso. Primeiro, as irônicas projeções sobre edifícios e monumentos públicos feitas por Krzysztof Wodiczko: em uma delas, ele projetou uma suástica sobre a embaixada da África do Sul em Londres; em outra, sobre a sede da AT & T ele colocou a mão de Ronald Reagan jurando fidelidade à nação americana (figura 8). Segundo, a obra de Richard Serra, especialmente a denominada *Arco Inclinado* instalada, originalmente, na Federal Plaza de Nova York. A escultura cortava a praça, provocando o desagrado das pessoas que costumavam freqüentar o espaço; mesmo sendo esteticamente aceita, foi retirada por interferir em demasia na maneira como o local era utilizado pela população.



Figura 8 – A mão de Ronald Regan jurando fidelidade sobre a sede da AT & T.

Outro tipo de intervenção no espaço público é feita pelo artista francês Space Invader. Ele roda o mundo documentando o que chama de “invasão” e tem como marca registrada o nome e a estética de um famoso *game* dos anos 1980. Utilizando-se da técnica do mosaico, ele reproduz naves espaciais e seres alienígenas que eram sintetizados em blocos de pixels pelos primeiros videogames, incapazes de oferecer uma qualidade gráfica com maior realismo como o fazem os da atualidade; tal fato acabou por criar uma estética peculiar profundamente identificada com os anos 80 do século XX. Space Invader realizou sua primeira intervenção em 1998, em Paris, a sua cidade natal e “uma das mais invadidas na história”²³, segundo o artista. Com cores fortes e forma inusitada, a intervenção de Space Invader já causou estranhamentos na paisagem urbana em lugares tão

²³ Embora a fonte não seja a mais confiável e não costume ser utilizada em um trabalho acadêmico, resolvi manter esse registro, colhido da Wikipédia, por dois motivos: um, pela coerência geral da informação com as demais colhidas sobre o artista; dois, pela própria natureza do seu trabalho, profundamente relacionada com o mundo virtual e as tecnologias da informação.

diferentes quanto Paris, Hollywood, Berlim, Amsterdã, Viena, Katmandu, Tóquio, Bangkok e Mumbasa (figura 9). Vale registrar que, em contraste com Krzysztof Wodiczko e com o próprio Jamac, ao que parece não existe por parte do artista a intenção de oferecer um significado mais profundo ou uma motivação maior do que simplesmente o ato de “invadir” o espaço público.



Figura 9 – Space Invader em Mumbasa.

Além desses registros sobre a arte no espaço público e antes de avançar na discussão específica sobre o trabalho de Mônica Nador junto ao Jardim Miriam, também é importante estabelecer alguns paralelos entre o Jamac e outros projetos ou intervenções que interagem com comunidades excluídas. Naturalmente, isso não significa coloca-los em oposição, mas evidenciar o que possuem de convergente, de contraditório ou, simplesmente, de diferente.

Um bom ponto de partida é a intervenção realizada pelo arquiteto Ruy Ohtake na Favela de Heliópolis (figura 10), a maior de São Paulo com mais de 120 mil moradores. O trabalho de Ohtake possui certa similaridade (e muitas diferenças) com o de Mônica Nador, tanto por comungarem algumas ideias quanto por

compartilharem um mesmo órgão financiador, a CDHU²⁴, ligada ao Governo do Estado de São Paulo. As diferenças serão discutidas mais adiante.

Ruy Ohtake o denomina o projeto como “Identidade Cultural de Heliópolis” e busca na cor o elemento que baseia a intervenção. Além da oposição ao cinza, tão comum a todas as paisagens das periferias brasileiras, Ohtake também utiliza a cor como elemento humanizador das ruas por acreditar que elas são “a sala de estar” das favelas ou, em outras palavras, o espaço onde a vida social se desenrola nesse núcleos urbanos. Para ele isto ficou muito claro no relacionamento que estabeleceu com os moradores:

Conheci os líderes comunitários. Caminhei com eles pelas ruelas. Conversei com os moradores. Senti, de cara, a diferença. Moro num prédio dos Jardins e de vez em quando cruzo com os vizinhos no elevador e na garagem. Só nos cumprimentamos socialmente e pouco nos falamos. Em Heliópolis, senti uma solidariedade muito forte e muito bonita. Quer pela origem – 85% dos moradores vieram do interior do Nordeste -, quer pelas dificuldades comuns que eles enfrentam. E como as casinhas são muito pequenas, a sala de estar em Heliópolis é a rua. Nesse lugar de convivência coletiva, criaram-se e se estreitaram os vínculos coletivos de solidariedade (OHTAKE, 2009, p.30).

Reunidos, os moradores decidiram por quais ruelas seria iniciada a intervenção e quais as cores que seriam utilizadas; porém, a definição do desenho foi do arquiteto e da sua equipe, não sendo uma construção coletiva, protagonizada pelos habitantes do lugar, uma diferença fundamental com relação ao Jamac.

Para Ruy Ohtake, levar cor à periferia é um fato relevante e não apenas uma “medida cosmética”, um testemunho do papel humanizador que o colorido possui em qualquer situação humana. Segundo ele, as pessoas passaram a viver “sem medo do colorido” e, mesmo que o lugar ainda seja uma favela, haveria ali uma novidade agregadora: o direito ao colorido.

²⁴ Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do estado de São Paulo.



Figura 10 – Casas coloridas na Favela de Heliópolis sob a coordenação de Ruy Ohtake.

Outra ação de artistas contemporâneos em uma comunidade pobre de São Paulo foi a intervenção “Ocupação da ocupação”, realizada no edifício Prestes Maia, no bairro da Luz, em São Paulo²⁵. O prédio, onde um dia funcionou a Fábrica Nacional de Tecidos, foi ocupado em setembro de 2002 por militantes do Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC), totalizando cerca de duas mil pessoas residindo em condições precárias.

Em 2003, cerca de 70 artistas e 20 coletivos participaram da *Ocupação* (figura 11), entre eles nomes consagrados, artesãos e voluntários. Foram realizadas intervenções, performances, fotos, vídeos, grafites, instalações e até mesmo um desfile com peças criadas por uma costureira residente na ocupação. No entanto, a quase totalidade das intervenções e dos artistas manteve uma relação transitória com o espaço e as pessoas, uma postura muito comum na arte contemporânea – parte dos moradores, podemos inferir, pode ter ficado apenas com a sensação de ter sido utilizada e, depois, esquecida.

²⁵ Registrada no segundo número da revista *Global Brasil*, de maio de 2004, em texto de Fabiane Borges. Outra fonte de informação sobre a *Ocupação* foi o artigo “Arte pública – três exemplos de relações entre artistas com um público participante”, de Aline Henriqson.



Figura 11 – Na “Ocupação da Ocupação”, trabalho do coletivo “As Cachorras”.

Com outro enfoque e realizado em um espaço institucionalizado, a 7ª Bienal do Mercosul (2009), realizada em Porto Alegre, temos um exemplo diverso. Para a Bienal, o artista francês Nicolas Floch realizou a obra “A grande troca”, a exemplo do que já havia feito em Santiago do Chile, em 2008. Floch trabalhou junto a três comunidades de Porto Alegre, propondo-lhes um desafio: primeiro, decidirem conjuntamente algo que fosse desejo coletivo e beneficiasse a todos e, num segundo momento, construir um ou mais objetos que simbolizassem este desejo. Posteriormente, após expostos, esses objetos poderiam ser adquiridos por pessoas neles interessadas como obras de arte, sendo que aquisição se daria por uma troca pelo objeto real desejado pela comunidade. Ao artista caberia o papel de orientar o trabalho, dando-lhe um valor artístico. Outra característica interessante é que o material seria madeira (sucata) utilizada na Bienal anterior, agregando o valor da reutilização ao resultado final. Nas palavras de Floch:

Vim à bienal encontrar os lugares. Primeiro fizeram os contatos com as pessoas, por email, e trabalhei um pouco mais de vinte dias em cada comunidade com as pessoas do local. Na verdade foram eles que fizeram os objetos, não sou eu que faço, eu ajudo, eu aconselho a como fazer, ajudar cada vez, mas são realmente eles que fazem (FLOCH, 2010, s.p.).

O grupo do Lami desejava uma van²⁶ (figura 12), que ajudaria a resolver seu problema de transporte e a construiu em tamanho real, com madeira reciclada; a comunidade do Morro da Cruz queria ter seu próprio time de futebol, além de formar uma banda de música; a Comunidade Autônoma Utopia e Luta, formada por pessoas que haviam ocupado um prédio pertencente ao INSS²⁷, situado na Avenida Borges de Medeiros, buscava a pintura da fachada do edifício e, para conquistá-la, fez uma maquete do mesmo, além dos instrumentos necessários para realizar o grande mural. Pelas informações obtidas, ao menos a van e a pintura do prédio foram adquiridas pelo Museu de Arte Contemporânea de Lima, Peru.



Figura 12 – A van construída pela comunidade do Lami.

Das três comunidades, o processo mais consciente parece ter sido o da Utopia e Luta, até pela tradição de organização e debate do Movimento Nacional de Luta pela Moradia. Antes de aceitar participar do projeto, seus membros discutiram a

²⁶ Van é um modelo de veículo utilitário, utilizado tanto para o transporte de pessoas como de cargas.

²⁷ Desapropriado pelo Instituto Nacional de Seguridade Social para o recebimento de dívidas.

relação da Bienal com os excluídos como eles e o que significaria aceitar fazer parte do “jogo” da arte; também vale registro que sua opção foi por pintar no prédio um mural que simbolizasse a luta dos povos latino-americanos contra a exploração e a exclusão. No número 04 da versão on line da revista Panorama Crítico, o depoimento de uma das coordenadoras, identificada apenas como Anna, ilustra bem isso:

O Nicolas entrou em contato conosco, coordenador de comunicação, que é o Renan. Aí ele trouxe propostas pro grupo e aí apresentou o trabalho que o Nicolas tinha feito já no Chile nos disse que estava com a proposta de trabalhar com desejos coletivos. Aí quando recebemos a notícia, ficamos meio preconceituosos pela questão que a Bienal representava para nós, uma cultura elitizada e tal. E aí a gente passou umas duas semanas discutindo meio assim na hora das refeições que é a hora que a gente tem mais de convivência coletiva, aí colocando e debatendo, realmente discutindo se participaríamos ou não. A gente pensou duas coisas, que a idéia dele era a troca de alguma coisa coletiva e daí a gente tentou representar o que significasse auto-gestão, que é o que a gente busca ali na nossa vivência, a auto-gestão, de cada um dividir tarefas e trabalhar, sem que uma pessoa tenha que mandar na outra, cumprimento de responsabilidades para que o coletivo possa se integrar e aí a gente idealizou que pintando a fachada do prédio nós iríamos mostrar isso para as pessoas de fora (Panorama Crítico, fevereiro de 2010).

Há, do meu ponto de vista, duas características importantes nesse trabalho de Floch, além do valor artístico propriamente dito. A primeira é a ação participativa, a construção coletiva, o protagonismo como valor pedagógico e de transformação de quem nele se envolve, tanto pelo aumento da auto-estima quanto pela solução de um problema concreto. A segunda é o sentido de conquista, não de doação, do objeto (ou objetos) que solucionam o problema coletivo, fato que rompe com séculos de uma cultura servilista existente no Brasil e nos demais países da América colonizados por nações católicas européias. Por isso, inclusive, creio ser o trabalho desenvolvido por Nicola Floch o que possui uma maior relação com o Jamac. Se é verdade que Ruy Ohtake realiza uma intervenção formalmente mais próxima, também o é que não há na ação deste o mesmo sentido emancipatório, organizador, pedagógico, que existe na conquista coletiva proposta por Floch.

Outra intervenção na paisagem urbana em uma comunidade carente que também possui algumas proximidades formais com o que é feito no Jardim Miriam Arte Clube, é a que o duo de artistas Haas & Hahn realizaram no Rio de Janeiro, junto às favelas da Vila Cruzeiro (2006) e Santa Marta (2010). Porém, há grandes

diferenças também, como veremos. Haas & Hahn são os holandeses Jeroen Koolhaas, designer gráfico e ilustrador, e Dre Urhahn, diretor de arte e jornalista. Eles tomaram contato com a periferia brasileira quando gravaram um documentário sobre o hip hop nas favelas do Rio de Janeiro e de São Paulo para a MTV e, a partir dessa experiência, decidiram propor uma intervenção na paisagem da Vila Cruzeiro, Rio de Janeiro, através de um projeto de arte denominado *Favela Painting*. Os primeiros resultados foram dois grandes murais, um de um menino negro soltando pipa (figura 13), e outro simbolizando um rio caudaloso e multicolorido realizado numa grande escadaria de concreto (figura 14). Aliás, sobre a identidade dessas figuras com a comunidade são oportunos alguns comentários. O menino com a pipa é uma tradicional imagem dos morros cariocas, consagrada pela mídia e a propaganda ao lado de outros estereótipos (positivos e negativos) que a eles são atribuídos; porém, os peixes que “nadam” no rio caudaloso são identificados como um “tradicional design japonês feito pelo mestre tatuador Rob Admiraal”²⁸. Mesmo em tempos de globalização e sincretismos pós-modernos, creio que não deve ter partido dos locais a escolha do símbolo japonês como tema principal para a pintura da escadaria.



Figura 13 – Menino soltando pipa – Vila Cruzeiro, no Rio de Janeiro.

²⁸ A frase foi retirada do material de divulgação do projeto disponível no site da dupla.



Figura 14 – Escadaria na Vila Cruzeiro, no Rio de Janeiro.

A outra intervenção da dupla ocorreu em 2010 no morro Santa Marta (figura 15), nas casas situadas junto à Praça Cantão, ponto de acesso à comunidade. Além de moradias, o projeto também envolveu o espaço que serve como sede para a escola de samba local. Com o apoio das Tintas Coral²⁹, tradicional fabricante brasileiro de materiais de pintura que forneceu, além das tintas, o treinamento para os moradores as manusearem corretamente, um padrão de faixas diagonais com colorido intenso foi aplicado, rasgando o acinzentado da paisagem da favela.

²⁹ A Tintas Coral mantém o projeto “Tudo de Cor Para Você” que consiste, basicamente, em levar o colorido para diferentes locais do Brasil, o morro Santa Marta entre eles. Além de fornecer tintas, a Coral também fornece treinamento para pessoas da comunidade, que passam a ter a possibilidade de exercer a profissão de pintor de paredes.



Figura 15 – Praça Cantão, morro Santa Marta, no Rio de Janeiro.

Todas essas iniciativas possuem méritos e conexões com a ideia dos direitos humanos. Mas, ao avaliá-las, percebemos sutilezas que as afastam ou aproximam do Jamac. Por exemplo, mesmo com um inegável valor – colorir o ambiente e, portanto, humanizar um pouco a vida dos moradores da Favela Heliópolis –, o resultado do trabalho de Ruy Ohtake deixa “menos” para a comunidade (objeto da intervenção), que assume no processo um papel mais passivo e que mantém uma relação indireta com a elaboração da proposta.

Já com relação à *Ocupação da Ocupação*, podemos dizer que há uma diferença fundamental que, aliás, é um dos grandes motivadores do trabalho de Mônica Nador: o estabelecimento de vínculos contínuos que propiciam a manutenção da sequência do trabalho, ampliando as possibilidades de intervenção.

No projeto *Favela Painting*, porém, talvez as diferenças sejam maiores. Haas & Hahn são artistas com pouca familiaridade e convivência com as comunidades nas quais estão trabalhando, mantendo um olhar literalmente transitório e estrangeiro, o que me parece impor sérios limites à capacidade de gerarem autonomia e organização entre os moradores – na verdade, não parece ser esse o objetivo da dupla de artistas holandeses. Ao mesmo tempo, o material de divulgação do projeto (figura 16), disponível no site apenas em inglês, é marcado por um tom assistencialista e por uma ênfase considerável na arrecadação de fundos que financiem a continuidade do projeto – o valor inicial sugerido é de um mil euros para doações. Para ilustrar isso podemos citar as vantagens propagandeadas aos doadores da próxima fase do projeto, denominada *O morro – Painting an entire favela*, estão as seguintes:

Você será creditado como um dos co-fundadores do projeto no livro e no documentário que estão em produção. Você receberá um certificado, um exclusivo trabalho de Haas & Hahn e atualizações regulares sobre o progresso do projeto. Você também será o primeiro a receber informações sobre eventos de inauguração, informações para viagem e possibilidades de visitação (FIRMEZA FOUNDATION, 2009, s.p.).

Essa maneira utilizada pelos artistas para comunicar o projeto e angariar fundos aproxima-se demasiadamente, na minha opinião, de ações comerciais de grandes magazines ou de produtos anunciados em canais fechados, por exemplo. Embora compreenda que não seja possível abdicar da busca de fontes de financiamento para um projeto com tal dimensão, penso que o destaque que damos para determinada coisa serve como indício dos reais motivos que nos mobilizam para algo.

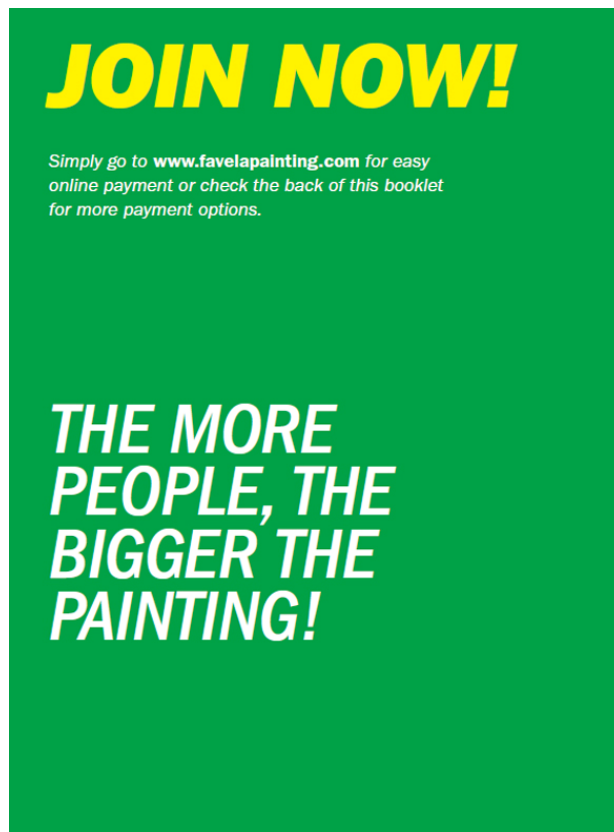


Figura 16 – Página do material de divulgação incentivando as doações.

Naturalmente, em todos os projetos relatados acima há resultados positivos e características interessantes. Porém, penso que no Jardim Miriam a experiência de

relacionamento do público excluído com a arte contemporânea está mais amadurecida, tanto do ponto de vista do fazer artístico em si quanto dos valores humanos que a arte pode criar e repercutir. Ou seja, há um poder de transformação operando em todas as intervenções relatadas, mas no Jamac ele possui maior estrutura e perenidade. Artur C. Danto nos diz algo importante sobre isso, uma ideia que é a base da discussão feita a seguir.

1.5. Os “significados encarnados” de Danto e a transformação pela arte

Para a estruturação deste trabalho procuro, também, amparo nas ideias a respeito do “poder transformador da arte” de Arthur C. Danto expressas no capítulo “Três maneiras de pensar a arte”, do livro “O abuso da beleza” (2005).

Para Danto, uma das formas de pensar a arte seria “enxergar a arte entendida como objetos compostos segundo certos princípios de desenho” (DANTO, 2005, p. 182), ou seja, segundo o que o formalismo³⁰ pressupunha. Outra forma seria entender a arte de um ponto de vista antropológico ou, como nas palavras do autor, “alusão à expressão da vida interior de uma cultura” (DANTO, 2005, p.185). Nenhuma das duas formas, porém, satisfaz Danto, que propõe uma terceira onde as obras de arte são vistas a partir do que ele chama de *significados encarnados*:

Eu utilizo um modelo que não é nenhum dos dois [Danto refere-se ao modelo do formalismo e ao antropológico] ... é o modelo dos significados encarnados.

Como crítico de arte recorro a ele uma vez ou outra, tratando de expressar o significado de uma obra dada e o modo como esse significado se encarna no objeto material que o transporta. Me interessa conhecer o pensamento que a obra expressa de um modo não verbal. Devemos esforçar-nos em captar o pensamento da obra, baseando-nos em como está organizada (DANTO, 2005, p. 198).

Para Danto, uma obra de arte com significados encarnados não se limita a dizer algo sobre uma época e sua gente, nem simplesmente é percebida pelas relações formais estabelecidas entre seus elementos. Mesmo dizendo não saber se

³⁰ Danto refere-se à influência das ideias de Clement Greenberg.

determinada obra de arte é transformadora ou não, ele considera que ela deve possuir um significado filosófico que “se relaciona internamente com seus espectadores”, colocando suas vidas “em perspectiva”. E, certamente, ao fazê-lo não permite que o espectador saia desse processo da mesma forma que entrou.

Como exemplo dessa capacidade de transformação que não se liga ao engajamento ideológico e, ao mesmo tempo, está impregnada de valores humanistas, a menção que Danto faz a Felix Gonzalez-Torres é de grande valia. Ele cita um *ready made* de Gonzalez-Torres (figura 17) composto por dois relógios de parede que funcionam em sincronia³¹; não sabemos qual deles parará primeiro, em qual deles “o tempo terminará antes” (DANTO, 2005, p. 197), da mesma forma que num casal é impossível saber quem deixará a vida primeiro.



Figura 17 – Ready made de Gonzáles-Torres.

Embora esta obra se refira fortemente à finitude humana, o fato do companheiro do artista ter morrido de complicações decorrentes da Aids não pode ser esquecido, muito menos as implicações sociais da doença, seu impacto entre os

³¹ A obra é *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991. Um morrerá antes que o outro.

artistas nos anos 80 e 90 ou o preconceito em torno dela ainda presente. Ou seja, compreende-la certamente é “apoderar-se” dos seus significados encarnados e, uma vez que isto tenha acontecido, não é mais possível ficar indiferente a eles – opera-se, então, uma transformação.

O processo em curso no Jardim Miriam faz parte desse poder transformador que une arte e direito humanos, mesmo que sob outra perspectiva. Se não são, a priori, as questões existenciais dos seres humanos que ele põe em evidência, os significados encarnados nas paredes da periferia paulista certamente colocam “em perspectiva” a real possibilidade de transcender os limites impostos pelo preconceito, pela violência e pelo ciclo vicioso que desumaniza as grandes cidades. Onde isso acontece, os direitos humanos e a arte se encontram, um feliz encontro que merece ser melhor conhecido e compreendido.

Naturalmente, compreender pressupõe um olhar crítico, que busque as virtudes e possibilidades, mas também os problemas e os limites, até mesmo porque se tornou um lugar comum ver a ação cultural substituindo a mobilização política ou mesmo a presença do Estado na vida das pessoas, como alerta George Yudice:

Hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da Unesco pela cidadania cultural e por direitos culturais, para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e a concomitante proliferação de museus para o turismo cultural, culminados pelo crescente número de franquias Guggenheim (YUDICE, 2006, p. 27).

É justa a preocupação de Yudice com o que classifica como instrumentalização da cultura. No período em que o neoliberalismo esteve em alta em todo o mundo e o Estado se tornou um demônio a ser dilacerado, uma série de entidades e instituições não-estatais – que passaram a ser conhecidas como organizações não-governamentais (ONGs), expressão que se tornou uma espécie de “selo de legitimidade” – começaram a atuar em áreas sociais abandonadas pelos arautos do Estado mínimo. Se em um primeiro momento podemos intuir que essas ONGs eram eminentemente caritativas, mais adiante elas passaram a incluir ações culturais como estratégias de relacionamento com seus públicos, tanto os beneficiados quanto os possíveis financiadores. Naturalmente, como em qualquer atividade humana, ao longo do tempo foi-se percebendo que entre as organizações

não-governamentais havia todo o tipo de intenção e métodos, dos mais sinceros e promotores da cidadania até os mais desonestos e utilitaristas possíveis. Também no discurso governamental foi incorporado o componente cultural e as relações com o chamado terceiro setor como forma de suprir as deficiências do Estado, desobrigado de cumprir compromissos cuja natureza governamental era óbvia.

Por outro lado, penso ser muito positiva a emergência de atores sociais com novas perspectivas, que negam-se a esperar que um Estado tutor e onipotente gerencie todas as iniciativas da sociedade. Se pensarmos no tamanho das dificuldades que cinco séculos de exploração, preconceitos e exclusão criaram em um país como o Brasil, por exemplo, perceberemos que a construção de cidadania não é um desafio a ser vencido apenas pela ação governamental, a não ser que tenhamos um projeto globalizante de sociedade como o comunista. A chamada sociedade civil precisa desempenhar vários papéis nesse processo emancipatório, da pressão militante à colaboração plena, dependendo do momento, do assunto e das circunstâncias. Na verdade, todas as instituições, entidades, movimentos e grupos organizados que integram a sociedade civil equilibram-se entre a autonomia cidadã frente ao Estado e a cooptação, conforme bem assinalou George Yudice ao falar especificamente sobre o Afro Reggae³²:

Em sua atual encarnação, a sociedade civil tem uma dupla origem: na necessidade do neoliberalismo de estabilidade e legitimação política, e na organização popular em nome da sobrevivência face ao ajuste estrutural. Essas são as condições contraditórias sob as quais a sociedade civil é promovida – o Estado controla a organização do terceiro setor, os mercados manipulam os cidadãos enquanto consumidores, e ambos tentam tirar a melhor vantagem à maneira de De Certeau. A cultura tornou-se um terreno escorregadio em que se procura mudanças. Mas é exatamente nesse terreno que o Afro Reggae teve seus sucessos, reivindicando o território de seus vizinhos, tanto dos traficantes de drogas quanto da polícia. Esse fato também exige que seu ativismo opere no nível do espetáculo, competindo e aparecendo nos cenários em que o valor circula (YUDICE, 2006, p. 216).

Ainda sobre o Afro Reggae, Yudice afirmou que “não é uma revolução; mas o Afro Reggae está construindo uma comunidade e está propondo uma série de causas que repercutirão positivamente entre os jovens com quem ele trabalha”

³² O Grupo Cultural Afro Reggae é uma organização não-governamental carioca que promove ações de cidadania nos morros do Rio de Janeiro utilizando-se, principalmente, da música e de outras atividades artísticas e culturais. Atua na comunidade de Vigário Geral desde 1992, iniciando suas atividades cerca de trinta dias após o massacre de 21 moradores ocorrido em 29 de agosto daquele ano. Para saber mais: www.afroreggae.org.br.

(YUDICE, 2006, p. 214). Ou seja, embora com limites concretos e sem a perspectiva “revolucionária” exigida pela esquerda mais tradicional, a opinião de Yudice parece corroborar o poder transformador que a cultura, a arte e a educação podem ter.

Em resumo, penso que a interpretação dos discursos oferece indícios sobre as intenções e as consequências dos mais diferentes projetos de inclusão social e promoção da cidadania que utilizam-se do fazer artístico como método de trabalho e abordagem. Quando há um exagero das possibilidades, uma “tom” condenatório ao papel do Estado, uma excessiva preocupação mercadológica ou, ainda, um sentido meramente compensatório e não-emancipador, a luz vermelha deve ser acesa, independentemente de eventuais resultados positivos. Ao que tudo indica, o Jardim Miriam Arte Clube é um exemplo positivo e modestamente segue a trilha do Afro Reggae, o “movimento-ONG-grupo artístico” que está ajudando a “construir uma comunidade”. E se o Afro Reggae tem em José Junior³³ a sua referência fundamental, no Jamac quem desempenha esse papel é a artista plástica Mônica Nador, cuja trajetória iremos discutir logo adiante.

1.6. Das paredes da galeria às paredes do Jardim Miriam: a trajetória de Mônica Nador até o Jamac.

Mônica Nador, a artista que em entrevista à revista *Risco* afirmou achar “mais importante do que ter ideias arrojadas é a gente fazer o que é possível agora, nas condições de agora, para encompridar a vida da espécie no planeta” (NADOR, 2006), nasceu em São Paulo, na cidade de Ribeirão Preto, no ano de 1955. Kursou Arquitetura em São José dos Campos nos anos 70, numa escola fechada pelo general Geisel, tendo formado-se em Artes Plásticas pela FAAP. É mestre em Arte pela ECA-USP, onde cursou doutorado³⁴.

No ano de 1984 integrou o grupo que realizou exposição “Como vai você geração 80?”, evento de grande significância para aquele período da arte brasileira.

³³ José Junior é diretor do Afro Reggae. Morador da favela, teve um pequeno envolvimento com o tráfico quando adolescente; tornou-se DJ de funk e, nessa condição, realizou bailes que ajudaram a dar origem à entidade através das conexões neles estabelecidas entre DJs, ativistas do movimento negro e dos direitos humanos, líderes comunitários, ecologistas e outros.

³⁴ Ver anexo.

Nele foram reunidas obras de 123 jovens artistas do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais, que expuseram na Escola de Artes do Parque do Lage (figura 17). Sobre o caráter do evento e sua relevância para as opções futuras de Mônica Nador, o texto de Luciana de Almeida Leite e da professora Daisy V. M. Peccinini é muito interessante³⁵. Diz o texto:

Cientes da vontade artística que invadia o plano político, a coordenadoria, os professores e os alunos da Escola de Artes do Parque do Lage investiram em uma política educacional renovadora e experimental, cujo intuito era de transformar o ensino e a divulgação das artes plásticas no Brasil. Eles enxergavam a cultura como um meio de transformação social. Para tanto, deveriam reunir moradores da região e até mesmo a população da cidade do Rio de Janeiro, como se ali fosse um refúgio público para exercer o exercício da liberdade, ou seja, a própria arte. Contando com mobilização popular, a exposição expressou sua vontade de abertura, comunicação e aproximação entre os artistas e o público (PECCININI, 2009, s.p.).

Grande parte daqueles jovens artistas tornaram-se nomes consagrados no mercado brasileiro de arte, legitimados pelo circuito de exposições e eventos artísticos do Brasil e do exterior, Mônica Nador entre eles.



Figura 18 – Exposição “Como vai você geração 80?”, Escola de Artes do Parque do Lage.

A artista realizou sua primeira exposição individual em 1983 no MAC, tendo participado de muitas outras individuais e coletivas em cidades como Rio de Janeiro,

³⁵ Publicado no site www.macvirtual.usp.br (consultado em 24/04/2009).

São Paulo, Brasília, Curitiba, Belo Horizonte, Porto Alegre, Philadelphia, Cáli (Colômbia), Berlim, Washington, San Juan (Porto Rico), Sidney e Havana, tanto na fase anterior ao projeto *Paredes Pinturas* como após ele.

Sobre a pintura que realizava nos primeiros anos escreveram Marco Antonio Tabet e Sônia Salzstein Goldberg:

De um lado, há as pinturas e desenhos resultantes de uma gestualidade presumidamente expressiva, convertida, entretanto, em operação monótona e quase mecânica (...) mas de outro há também as telas que recorrem à representação a partir de uma posição "fria", enquanto citação, a partir da inescapável bidimensionalidade da pintura, enfim. Alguns desses exemplares são, assim, indicadores de que a obra da artista vem se constituindo e afirmando sua importância ao longo dos anos 80, situando-se, inclusive, numa posição extremamente singular, caso se leve em conta a dominante neo-expressionista de grande parte da pintura nesta década. (...) O interesse mais imediato nesta obra da coleção do MAC reside no formato da tela, que parece impor à artista um fascínio maior enquanto forma do que como superfície de recobrimento da cor. Aqui a espessa trama em negro insistentemente reposta é o que reforça e identifica a investigação dos formatos. Trata-se talvez de uma expansão da superfície pictórica em direção a uma arquitetura do espaço na qual o objeto estético inevitavelmente se inscreve, um procedimento que leva o observador a hesitar entre os limites ideais do "quadro" e a captura integral de todas as relações que imediatamente se estabelecem no espaço e que lhe impõem uma nova escala (TABET, GOLDBERG apud AMARAL, 1988).

No ano de 1996, segundo a própria artista, desenha-se uma ruptura dentro da sua trajetória a partir do contato com o texto *O fim da pintura*, de Douglas Crimp, do livro *Sobre as ruínas do museu*. Mesmo afirmando que o "desejo da beleza permaneceu", Mônica Nador sente "o esgotamento da experiência formal" e o desconforto com as demandas do mercado. Parte, então, para uma experiência diversa, nascendo o projeto *Paredes Pinturas*.

Naquele ano, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Mônica Nador pintou uma parede dedicada a Nelson Leirner (figura 19) já dentro do espírito de ruptura inspirado no texto de Douglas Crimp. Nos anos seguintes, a convite do projeto Universidade Solidária³⁶ do governo federal, ela pintou um coreto na praça pública de Coração de Maria (figura 20), município baiano, contando com a ajuda da população local. Também um clube em outra cidade baiana, Nilo Peçanha, foi objeto da intervenção da artista naquele período (figura 21).

³⁶ Programa extensionista que deslocava, durante algum tempo, estudantes e professores de universidades sediadas em regiões mais desenvolvidas para outras com maiores carências. Eles desenvolviam ações ligadas à cidadania utilizando-se da sua formação acadêmica.

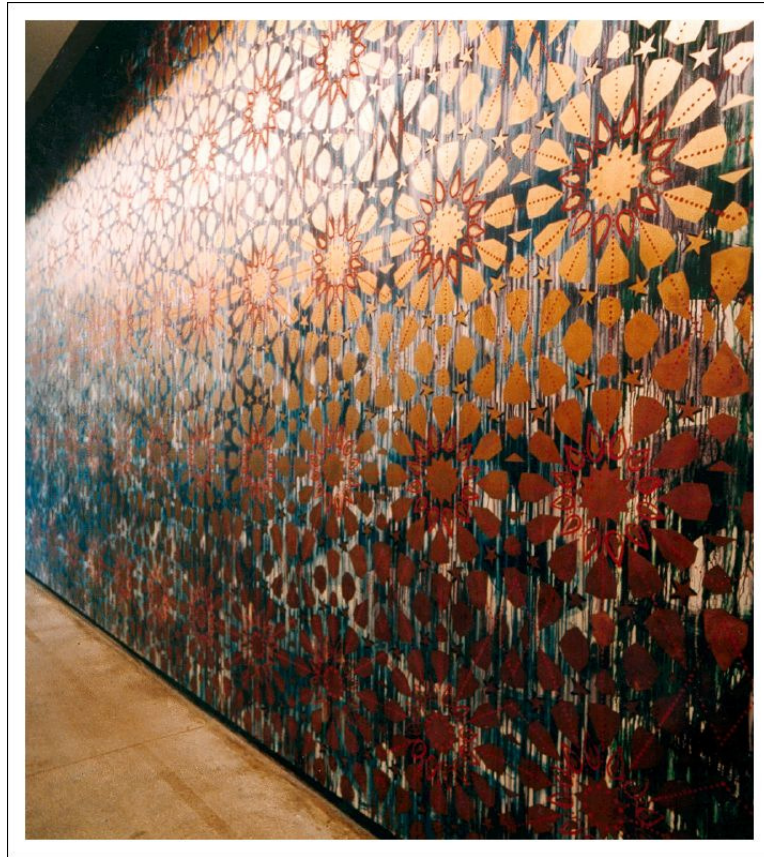


Figura 19 – Parede para Nelson Leirner, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O ano de 1999 foi particularmente importante para a artista e o futuro do seu trabalho. Nele, após trabalhar no Amazonas numa casa de palafita e num acampamento do MST, ela recebeu a Bolsa Vitae de Artes³⁷ e iniciou o projeto *Paredes Pinturas* em São José dos Campos, na Vila Rhodia (figura 22). Com o fim da década de 90, Mônica Nador praticamente abandonou a produção mais “tradicional” e passa a produzir grandes pinturas murais em locais com pouca ou nenhuma relação com o “mundo das artes”, buscando a interação com um público totalmente diferente do que até então tinha acesso ao seu trabalho, como ela própria afirma:

É interessante lembrar que eu achava que meu trabalho dentro do circuito estava “sobrando”. Aquelas pessoas já não precisam do momento de fruição do belo, diferente das pessoas da periferia. Então, em cada

³⁷ Concedida pelo MinC.

momento, o trabalho promove estados de consciência diferentes, não é? Lá, a boa e velha fruição estética; aqui, outras fichas, relacionadas fortemente a toda tradição da história da arte (NADOR, 2007, p. 89).

Nos anos seguintes o projeto *Paredes Pinturas* acontece em outros locais periféricos, mas também projeta-se em eventos do circuito da arte, como a Bienal de Havana e o projeto inSITE em Tijuana, no México, e San Diego, nos EUA (figura 23). Em todos eles há uma intervenção no espaço público e nos locais de moradia e/ou trabalho dos habitantes, sempre envolvendo-os no processo de construção artística.



Figura 20 – Coreto em Coração de Maria, Bahia.



Figura 21 – Clube em Nilo Peçanha, Bahia.



Figura 22 – Vila Rhodia, São Paulo.

A respeito disso Mônica Nador conta uma história que testemunhou tanto o protagonismo das pessoas que envolvem-se no processo quanto a influência deles no trabalho dela. Segundo Mônica, quando o projeto estava na Vila Rhodia e consistia em “levar as tintas” e ensinar a técnica do desenho combinada com o estêncil e a pintura, muitas casas foram pintadas com flores vermelhas com miolo amarelo e folhas verdes, tudo sobre um fundo branco. Aquilo lhe pareceu ao mesmo simples e bonito, surpreendendo-lhe como havia passado despercebido por tanto tempo. As mulheres da Vila Rhodia lhe responderam com a mesma simplicidade que elas pintavam panos de prato, por isso as flores estavam ali.



Figura 23 – inSITE, Tijuana, México.

Este episódio lhe deu a vontade de pintar uma “parede-pano-de-prato” no cubo branco, o que aconteceu em Cuba, na Bienal de Havana. Para ela foi um presente da brasileira Vila Rhodia para a comunidade cubana de San Isidro.

Mas todas essas intervenções eram marcadas pela transitoriedade; na realidade, o projeto *Paredes Pinturas* somente encontrou um lugar para tornar-se algo mais duradouro, criando com isso novas possibilidades de intervenção através da arte, quando estabeleceu vínculos permanentes com o Jardim Miriam.

Para Mônica Nador, “fixar-se” a um lugar decorreu da necessidade que sentia em “testar o fôlego” do projeto, criando vínculos mais permanentes com as pessoas que tomavam contato com ele.

Deste encontro nasceu uma entidade chamada *Jardim Miriam Arte Clube* que, claramente, aposta num sentido transformador para a atividade artística, mesmo que no âmbito das micropolíticas³⁸. O estatuto do Jamac é explícito neste sentido ao afirmar que seus objetivos são “criar um núcleo gerador de ações artísticas que visem melhorar a qualidade de vida do bairro, oferecer uma opção de lazer e cultura para a comunidade e capacitar seus moradores nas suas habilidades artísticas” (CHAIA, 2007, p. 04).

A estrutura do Jamac é modesta, sendo mantida através da colaboração de voluntários e de algumas instituições, além da bolsa de doutorado que a artista doava para a entidade. Com este pouco, o Jardim Miriam Arte Clube funciona desde 8 de maio de 2004 no mesmo local, num terreno de 240 m² onde existe um galpão com mais ou menos a metade desta área. Nele funcionam as oficinas e todas as demais atividades de formação, criação, discussão, entre outras, do Jamac.

Há muitos jovens envolvidos com o Jamac, sendo que Mônica Nador refere-se a eles e aos demais participantes do projeto como “colegas”. O termo é revelador do horizonte possível para quem envolve-se nas suas atividades, mesmo que a artista saiba que a sua produção é que “ancora” o trabalho artístico coletivo, fato que

³⁸ Micropolíticas é um dos termos utilizados para definir os “novos” atores sociais que estão ocupando o espaço deixado pelo esgotamento das formas tradicionais de “fazer política”, notadamente os partidos e sindicatos. Segundo Holgónsi Siqueira, “a política pós-moderna, efetivada nas ações da “política de vida” (Giddens), da “subpolítica” (Beck), da “antropolítica” (Morin), ou das “micropolíticas” (Guattari), reconhece a pluralidade constitutiva dos sujeitos sociais e políticos, favorecendo o surgimento de novos atores, os quais lutam pela cidadania de forma fluída e dinâmica, possibilitados pelos grupos e novos movimentos com uma estrutura decisória descentralizada. Por isso, tornou-se condição *sine qua non* para práticas democráticas, firmando assim seu caráter inovador e radical” (SIQUEIRA, 2000, s.p.).

certamente levanta questões sobre a autonomia e a autoria dos envolvidos. Em entrevista a revista *Risco* ela comentou isso:

A produção é coletiva, o resultado (ainda) é bem colado à minha produção prévia e com o passar do tempo saberemos como isto vai reverberar na produção destes jovens, se é que serão artistas. Mas é difícilimo para o circuito lidar com isso. No artigo que o Ivo Mesquita escreveu para a Parachute (“Monica Nador: murs de la ville et parois du musée”; outubro, 2004) sobre meu trabalho, ele diz: “o que se vê são as pinturas de MN (no cubo branco) e não uma representação de uma comunidade excluída, desprovida, despossuída, onde a artista viu o pano de prato, o bordado, a fachada. A comunidade e os indivíduos a que se referem as pinturas, qualquer que seja ela, continuam lá na sua batalha por autonomia, visibilidade. Um dia eles chegam ao museu, à bienal, e com certeza saberão usá-los com propriedade”. Você vê, é como se uma relação inter-classes fosse impossível naquela estrutura, o que não é verdade se você se basear no depoimento das pessoas que participam das atividades comigo; e mesmo no que se vê, sem preconceito, é claro (NADOR, 2006, p. 95).

Certamente este tema freqüenta as discussões dos “Cafés filosóficos”, um espaço de discussão que acontece dentro do Jamac e que reúne a comunidade local, geógrafos, filósofos, cientistas sociais, artistas e todos os interessados no projeto e nas questões da arte contemporânea.

O Jamac mantém um *site* na internet – www.jamac.org.br – onde é possível conhecer suas atividades, o trabalho de Mônica Nador e tomar contato com um breve, mas rico, registro fotográfico das intervenções já realizadas. É interessante notar que os padrões gráficos desenvolvidos pelos moradores estão presentes inclusive na página da internet, bem como o colorido intenso com o qual os moradores gostam de romper o cinza que caracterizava seu bairro e é tão presente nas demais periferias do mundo.

CAPÍTULO 2 - GLOBAL E LOCAL NO JARDIM MIRIAM: O MUNDO NO JAMAC E O JAMAC NO MUNDO.

2.1. Globalização, localismos e disputas

A globalização é um tema obrigatório para todos aqueles que procuram entender o mundo, a arte contemporânea e as muitas transformações em processo. Afinal, vivemos em uma época na qual, em cerca de vinte anos, aconteceram fatos extremamente relevantes, como a queda do Muro de Berlim, os atentados de 11 de Setembro de 2001 e a atual crise do sistema econômico mundial comandado por Wall Street³⁹. Tais fatos ajudam a situar o ambiente onde os artistas contemporâneos criam e realizam suas obras, certamente refletindo, incorporando, questionando, aceitando, aproveitando (entre tantas outras posturas possíveis) as suas contradições.

Para ilustrar isso, Michael Archer nos relata exemplos: na Berlim de 1990, Hans Haacke colocou o símbolo da Mercedes Benz em uma das torres de observação ainda presentes na Postdamerplatz, uma evidente alusão ao “trunfo” da força corporativa do capitalismo (figura 24); Simon Petterson, com a obra “The Great Bear” (1992) inspirada no diagrama do metrô londrino, substitui os nomes das estações por nomes de “jogadores de futebol, comediantes, filósofos, locutores e outros” (ARCHER, 2001, p. 158) ilustrando nossa época de uma forma diferente e, certamente, sugerindo as infinitas conexões entre as diferentes pessoas (figura 25); ainda em Londres, Archer cita as obras do ainda estudante Damien Hirst (figura 26) e as ações deste que refletiriam o “espírito empreendedor da época” (como a exposição “Freeze” em 1988), além das prateleiras cheias dos “remédios” de um mundo onde o tempo e o espaço já não eram mais os mesmos em “Eu quero ser eu” (1990-1991).

³⁹ A crise do sistema financeiro iniciada no último trimestre de 2008 nos Estados Unidos, tomou dimensões globais e teve desdobramentos em 2010 na Europa.



Figura 24 – Obra de Hans Haacke em Berlim.



Figura 25 – The great bear, obra de Simon Petterson.



Figura 26 – Damien Hirst, o “empreendedor”.

Ainda para Archer, a arte está ligada ao contexto de sua expressão de uma maneira “inextricável”, sendo que este contexto hoje é o mundo globalizado e suas inúmeras facetas sociais, políticas, culturais e econômicas. Nesse sentido, ele nos diz:

A maneira como a obra de arte funciona em contextos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado (ARCHER, 2001, p. 236).

Portanto, para discutir a arte contemporânea é preciso minimamente compreender a globalização ou, como veremos, as muitas globalizações.

Muito mais que uma discussão acadêmica, a globalização é um *fenômeno em processo*, que atinge todas as atividades humanas, inclusive a arte. Nas palavras de Bauman (1999, p. 69) “a globalização não diz respeito ao que todos nós, ou pelo menos os mais talentosos e empreendedores, desejamos ou esperamos *fazer*. Diz respeito ao que está acontecendo a todos nós”.

Mas a abordagem mais comum sobre a globalização quase sempre é limitada à denúncia do que Bauman classificou como consequências humanas, notadamente o aumento da exclusão nos países periféricos, com a proliferação de doenças, a fome, a violência e a falência de seus governos. A simples denúncia, porém,

geralmente conduz à simplificação grosseira, que torna impossível a compreensão dos diferentes aspectos de qualquer questão.

Na contramão da simplificação está Boaventura de Souza Santos. Ele identifica na globalização um amplo campo de disputas e nele reconhece não apenas movimentos do grande capital financeiro e de seus aliados, mas também de outros atores sociais, bem como suas formas de resistência.

A globalização, longe de ser consensual, é, como veremos, um vasto e intenso campo de conflitos entre grupos sociais, Estados e interesses hegemônicos, por um lado, e grupos sociais, Estados e interesses subalternos, por outro ... no entanto, por sobre todas as suas divisões internas, o campo hegemônico atua na base de um consenso entre seus membros (BOAVENTURA, 2002, p. 27).

A idéia de Boaventura parece ser, no mínimo, lógica. É impossível que, a partir do aumento dramático das interações entre todos os cantos do globo, além dos fluxos⁴⁰ financeiros, de mercadorias e de turistas não haja também interações entre setores marginalizados pela “integração” mundial. O Fórum Social Mundial⁴¹, por exemplo, é a manifestação mais articulada de que existe uma tensão no processo de globalização ou, dito de uma forma mais radical, das várias globalizações. Mas está longe de ser a única.

Como tudo que está em disputa, o conceito “do que é” a globalização possui diferentes interpretações, especialmente se lembrarmos a diversidade de sujeitos sociais, econômicos e culturais que fazem parte do fenômeno.

Manuel Castells está entre os que entendem a globalização a partir de um ponto de vista positivo, muito embora reconheça as mazelas sociais dela decorrentes. Para ele, o surgimento de novas tecnologias genericamente tratadas como da informação⁴² marcam uma sociedade “nova”, que ele designa como informacional. Na definição de Castells:

⁴⁰ No conceito de Manuel Castells (1999), fluxos são “as seqüências intencionais, repetitivas e programáveis de intercâmbio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômica, política e simbólica da sociedade”.

⁴¹ A primeira edição do Fórum Social Mundial ocorreu em Porto Alegre, RS, no ano 2000.

⁴² No dia-a-dia, a expressão utilizada é a sigla TI, abreviatura de tecnologia da informação.

O fator histórico mais decisivo para a aceleração, encaminhamento e formação do paradigma da tecnologia da informação e para a indução de suas conseqüentes formas sociais foi/é o processo de reestruturação capitalista, empreendido desde os anos 80, de modo que o novo sistema econômico e tecnológico pode ser adequadamente caracterizado como capitalismo informacional (CASTELLS, 1999, p. 55).

O capitalismo informacional organiza-se, segundo Castells, em *rede* e possui como símbolo a Internet⁴³. Há, na visão desse autor, uma estrutura de conexões, interações, interdependências e influências recíprocas nessa nova economia, cuja base é o uso da informação para gerar novas informações, num círculo de contínua realimentação. Castells identifica duas tendências relativamente autônomas que colaboram, por sua interação, no entendimento da sociedade em rede: o “desenvolvimento de novas tecnologias da informação” e a tentativa da antiga sociedade de “reaparelhar-se com o uso do poder da tecnologia para servir a tecnologia do poder” (CASTELLS, 1999, p. 69).

Retornando a Zigmund Bauman, percebemos em seus textos uma crítica coerente e, por vezes, irônica em relação ao processo da globalização. Seu conceito é amparado em outro autor, Kenneth Jowitt, e no título de uma obra deste, “A Nova Desordem Mundial”⁴⁴:

Esse caráter [*de nova desordem mundial*], inseparável na imagem da globalização, coloca-a radicalmente à parte de outra idéia que aparentemente substituiu, a da “universalização”, outrora constitutiva do discurso moderno sobre as questões mundiais, mas agora caída em desuso e raramente mencionada, talvez mesmo no geral esquecida, exceto pelos filósofos (BAUMAN, 1999, p. 67).

Bauman acredita que o processo de globalização gera estados fracos, precisando destes nesta condição para “sustentar-se e reproduzir-se”. Também identifica certa ênfase no que ele chama de “princípio territorial”, bem exemplificado na multiplicação de pequenos e politicamente irrelevantes “estados nacionais”, o que ampliaria a liberdade de circulação dos capitais financeiros e da indústria de informações globais, beneficiadas por esse retalhamento⁴⁵. A fragmentação da ex-União Soviética em mais de uma dezena de nações, além de ser um símbolo

⁴³ A existência de uma rede eletrônica global seria, para Castells, a base material da revolução em curso.

⁴⁴ O título original da obra é *The New World Disorder: The Leninist Extinction* (University of California Press, 1992).

⁴⁵ O termo que ele utiliza é *morcellement*.

eloqüente disso, trouxe conseqüências enormes para a geopolítica. Pequenos países, como o Azerbaijão ou a Moldávia, são pouco mais do que nada no jogo da globalização, a não ser quando servem como pretexto para a movimentação das forças hegemônicas. E até mesmo a Rússia, que manteve um poderoso arsenal nuclear e uma grande extensão territorial, sendo fartamente servida de recursos naturais, não conseguiu manter-se como uma potência de primeira grandeza.

O autor polonês toma partido da idéia de Roland Robertson (com a qual concordo) de que ocorre, na verdade, um processo de glocalização, marcado pela “inquebrantável unidade entre as pressões globalizantes e locais” (BAUMAN, 1999, p. 57). A simples idéia ou conceito de globalização encobriria a existência desses dois lados da mesma moeda, por assim dizer, sendo por isso não apenas inadequada, mas verdadeiramente parcial. Em resumo, para Bauman (1999), atualmente “as riquezas são globais, a miséria é local”, uma situação vivida pelo Jardim Miriam e pelas demais periferias do mundo.

Anthony Giddens possui uma visão um pouco diferente, na medida em que ele reconhece aspectos negativos e positivos na globalização. Numa expressão, ele a define como uma espécie de *ação à distância*. Propondo um conceito mais acabado, ele diz que globalização é

A intensificação de relações sociais mundiais que unem localidades distantes de tal modo que os acontecimentos locais são condicionados por eventos que acontecem a muitas milhas de distância e vice-versa (GIDDENS, 1990, p. 64 apud BOAVENTURA, 2002, p. 26).

Na concepção de Giddens, o local e o global se definem mutuamente, num processo dialético, de influências cruzadas e de conseqüências presentes em ambos. Ele afirma, ainda, que a globalização não é um processo único, mas “uma mistura complexa de processos”, surgindo novas estratificações, divisões e, por que não, convergências. Outra importante idéia do autor inglês é que “a globalização trata efetivamente da transformação do espaço e do tempo” (GIDDENS, 1996, p. 13), modificando radicalmente a maneira como nos relacionamos com todas as dimensões da vida. Um mundo “menor” e mais “instantâneo” seria a marca de uma sociedade pós-tradicional.

Embora todos os conceitos anteriormente citados possuam relevância (com seus diferentes aspectos e, até mesmo, algumas contradições), aquele que

Boaventura de Souza Santos sugere no artigo “*Os Processos da Globalização*” servirá como uma referência mais explícita para este trabalho⁴⁶:

A globalização é uma fase posterior à internacionalização e à multinacionalização porque, ao contrário destas, anuncia o fim do sistema nacional enquanto núcleo central das actividades e estratégias humanas organizadas (BOAVENTURA, 2002, p. 26).

Há dois elementos importantes nesse conceito de Boaventura. O primeiro é a identificação de duas fases anteriores à atual globalização, a internacionalização e a multinacionalização, o que colabora para diferenciar de vez o fenômeno atualmente em curso dos processos ocorridos em outros momentos históricos. Já o segundo explicita o fim do sistema nacional, centrado no estado-nação, tão caro à modernidade iluminista. Boaventura ainda vai além. Ele afirma que a atual globalização não se encaixa no padrão moderno ocidental, caracterizado pela homogeneização e pela uniformização. O momento “parece combinar a universalização e a eliminação das fronteiras nacionais, por um lado, o particularismo, a diversidade local, a identidade étnica e o regresso ao comunitarismo, por outro” (SANTOS, 2002, p. 26). O global e local seriam socialmente construídos dentro do processo de globalização ou, nas palavras do autor “o global acontece localmente”.

Ele identifica, também, a existência de um campo hegemônico dentro do amplo e multifacetado processo de globalização. Este campo seria resultado das ações do chamado Consenso de Washington ou neoliberal⁴⁷. O núcleo desse projeto residiria na idéia de que entramos em um período em que as clivagens políticas profundas desapareceram. Sua manifestação seria mais evidente no crescente domínio da lógica financeira sobre a produção da economia “real” e no surgimento de uma classe capitalista transnacional imune, digamos assim, à organização dos trabalhadores (ainda fortemente definida por um caráter nacional) e desvinculada do estado-nação. A citação a seguir torna mais explícita esta idéia:

⁴⁶ Boaventura credita o conceito ao Grupo de Lisboa.

⁴⁷ Anthony Giddens afirma que o neoliberalismo deu início a processos radicais de mudança, mas seguindo à lógica da expansão de mercados. Sua referência, sem dúvida, é a desconstrução do *welfare state*, promovida pela “onda neoliberal” dos anos 80 e 90. Ele acha, ainda, que o neoliberalismo é distinto do conservadorismo, sendo hoje mais comumente associado ao termo “direita”.

O Estado-nação parece ter perdido a sua centralidade tradicional enquanto unidade privilegiada da iniciativa econômica, social e política. A intensificação de interações que atravessam as fronteiras e as práticas transnacionais corrói a capacidade do Estado-nação para conduzir ou controlar fluxos de pessoas, bens, capital ou idéias, como o fez no passado (BOAVENTURA, 2002, p. 36).

Três consensos seriam decorrentes do Consenso de Washington: o consenso do estado fraco, já destacado por Bauman; o consenso da democracia liberal como único sistema político possível e “justo”; e o consenso do primado do direito e do sistema judicial, como garantia de um espaço regrado para dirimir eventuais disputas comerciais e, num sentido mais amplo, limitar por meios legais as possibilidades de eventuais tentativas de autonomia de algum estado-nação *démodé*⁴⁸.

O autor português trabalha com a idéia de um *Sistema Mundial em Transição*, uma forma “sincrética” entre o velho sistema e um conjunto de realidades emergentes. Tal conjunto conteria, de forma “embrionária”, o que poderá vir a ser um *novo sistema mundial*, ou mesmo outra nova *entidade*, com caráter sistêmico ou não. Nesse processo, o que entendemos por globalização é classificado pelo autor como *a globalização bem sucedida* de determinado localismo.

É possível, dentro dessa idéia, identificar uma raiz local para cada condição global, seja ela real ou resultado de uma construção consciente ou do imaginário de um determinado grupo. O hambúrguer do Mcdonald’s, presente em todo o mundo, é um produto típico da cultura americana e um de seus ícones mais significativos. Aliás, talvez mais que a bandeira americana.

O exemplo acima, porém, também pode servir para mostrar as influências locais no fenômeno da globalização, refletindo a idéia de que *globalização pressupõe localização*. Se a definição do que é global determina o que é local, o sanduíche de hambúrguer que deixa de conter carne bovina na Índia é uma adaptação à cultura hinduísta daquilo que é, para muitos, o *anti-Cristo* capitalista.

A ideia de que a história é sempre escrita do ponto de vista dos vencedores é transposta na opinião de Boaventura sobre o motivo pelo qual o termo globalização é mais comumente utilizado para designar o fenômeno em curso. Para ele, a explicação é que “o motivo pelo qual é preferido o último termo [globalização ao

⁴⁸ A crise pela qual passa o capitalismo desde o final de 2008, onde o Estado foi chamado a intervir fortemente para salvar o sistema econômico mundial, ainda não serve de base para afirmar que as realidades decorrentes do Consenso de Washington tenham sido plenamente modificadas.

invés de localização] é, basicamente, o fato de o discurso científico hegemônico tender a privilegiar a história do mundo na versão dos vencedores” (SANTOS, 2002, p. 63).

2.2. Globalização e hegemonia

O que Boaventura chama de discurso científico hegemônico é identificado na esquerda tradicional com o termo dominante, mas é importante que se estabeleça aqui algum grau de distinção entre hegemonia e dominação.

A dominação⁴⁹, mesmo que implicitamente, admite o recurso a formas violentas e coercitivas de imposição de valores e de estruturas sociais. É simplesmente dominante, por exemplo, a cultura que roubou as terras e assassinou a maioria dos indígenas da América do Norte, como também é um ato de pura dominação a invasão do Tibet pelas tropas chinesas. Esta “hegemonia” pela força é facilmente identificada nas relações internacionais através da história e traduzida na ascensão de uma nação sobre outra ou sobre um conjunto de outras. Foi assim no antigo Egito, nos impérios persa e inca, em Roma, Bizâncio e Veneza, entre tantos outros exemplos possíveis.

Mas há para o termo hegemonia uma outra inflexão, que o distingue da simples maioria e da dominação pela coerção. Antonio Gramsci, considerado por muitos como o último grande intelectual marxista, elaborou sua teoria da hegemonia no clássico *Cadernos do Cárcere*⁵⁰, apontando em outra direção. Ele identifica a hegemonia com a capacidade de direção moral e intelectual por parte da classe que domina ou que aspira domínio e que a faz ser aceita como um guia legítimo para um conjunto de forças sociais abrangente. O espaço de construção da hegemonia é a sociedade civil, o *locus* da diversidade, do diálogo e do convencimento. Nas complexas sociedades democráticas, só é dirigente quem é hegemônico. E, por lógica, quem se opõe à hegemonia instituída, deve buscar uma atitude contra-hegemônica.

⁴⁹ No Dicionário Aurélio, dominação é o “o exercício do poder sobre indivíduos ou grupos”.

⁵⁰ Os *Cadernos do cárcere* são um conjunto de 29 cadernos de tipo escolar escritos por Antonio Gramsci no período em que esteve prisioneiro na Itália, entre 1926 e 1937.

A definição de hegemonia é importante nesse momento porque Boaventura de Souza Santos identifica formas hegemônicas e contra-hegemônicas que compõem o fenômeno da globalização. Na opinião do autor português, elas são responsáveis pelo conjunto de tensões e disputas que caracterizam o processo em curso. Podem, também, colaborar na determinação das *possibilidades e dos limites* para exercício da cidadania no *Sistema Mundial em Transição*.

As formas hegemônicas da globalização são aquelas relacionadas ao já citado Consenso de Washington, bem como a todas as instituições, organismos, corporações transnacionais e, ainda, estados centrais do capitalismo informacional. As contra-hegemônicas, todas as formas de resistência, mobilização social, formação de redes de cooperação e de afirmação de culturas, identidades e direitos.

No artigo “Os processos da globalização”, publicado na coletânea “A Globalização e as Ciências Sociais” (2002), Boaventura classifica em quatro as formas de globalização, de acordo com as interações que determinado fenômeno estabelece com o “mundo”.

A primeira, chamada de localismo globalizado é, no seu conceito, o processo pelo qual determinado fenômeno local é globalizado com sucesso e passa a estar presente em todo o mundo. O exemplo que o autor utiliza é a língua inglesa, transformada em língua “universal” pela relevância econômica e cultural do modo de vida anglo-saxão. Para ele, quando a diferença vitoriosa é convertida em “condição universal” a consequência é a exclusão (poderíamos dizer aniquilamento?) ou a inclusão subalterna das diferenças alternativas.

O globalismo localizado reflete o impacto específico, numa determinada região do planeta, das práticas transnacionais, como a devastação de florestas, o aquecimento global ou o fluxo de capitais e de bens culturais. O risco real de desaparecimento de determinadas ilhas do Oceano Pacífico pela elevação dos mares é um eloqüente exemplo das consequências locais de uma ação global, no caso o *efeito estufa*.

Cosmopolitismo é toda a forma de resistência ao sistema de trocas desiguais, por parte de grupos, indivíduos, instituições, classes, regiões e mesmo estados nacionais. As formas cosmopolitas de globalização são contra-hegemônicas por proporem lógicas, valores e sistemas diversos de integração mundial. Podem ser organizadas ou não, ou, ainda, articuladas a partir de movimentos universalizantes, de ações identitárias, bem como frutos da política tradicional ou dos novos agentes

sociais. O Fórum Social Mundial é a manifestação objetiva dessa Babel de resistências, bem como dos limites que a inexistência de um organização unificada apresenta. Registre-se, porém, que a estruturação em rede dos movimentos caracterizados como cosmopolitismo torna virtualmente impossível seu extermínio.

Já o patrimônio comum da humanidade é tudo aquilo que pode ser objeto de lutas transnacionais pela proteção e, nas palavras de Boaventura, pela “desmercadorização de recursos, entidades, artefatos, ambientes considerados essenciais à sobrevivência digna da humanidade” (SANTOS, 2002, p. 70). O traço definidor do que é patrimônio da humanidade é tudo aquilo cuja sustentabilidade⁵¹ somente pode ser garantida em escala global, como as reservas de água potável, a vida dos oceanos, as fontes de combustível, a biodiversidade das florestas, entre tantos exemplos.

Embora a globalização seja um processo “único”, que atinge de maneiras diversas e com intensidades diferentes todos os habitantes do planeta, a definição de que existem movimentos contra-hegemônicos dentro do fenômeno abre caminhos para que a idéia central deste trabalho seja desenvolvida. Afinal, no que o autor classifica como *cosmopolitismo* está a maior parte das possibilidades de construção de uma ação social e mesmo política que tenha nos direitos humanos sua referência maior.

Para isso devemos procurar seguir a lógica de Edouard Glissant que diz que nosso mundo se *criouliza*⁵², conforme registra Dominique Berthet em “O imprevisível resultado do encontro”, artigo integrante de “As mestiçagens na arte contemporânea” (CATTANI, 2007). Afinal, um mundo menos homogêneo e mais “crioulo” tem possibilidades muito maiores de se transformar no palco onde as mais diferentes manifestações da criatividade humana buscam um sentido inclusivo, humanizador e cosmopolita.

Dito de outra forma, ao nos reconhecermos como seres incompletos que dividem a fragilidade do “mesmo barco”, podemos propor discussões que colaborem

⁵¹ No site www.sustentabilidade.org.br, encontramos o conceito de que sustentabilidade é um “processo que, além de continuar existindo no tempo, revela-se capaz de: (a) manter padrão positivo de qualidade, (b) apresentar, no menor espaço de tempo possível, autonomia de manutenção (contar com suas próprias forças), (c) pertencer simbioticamente a uma rede de coadjuvantes também sustentáveis e (d) promover a dissipação de estratégias e resultados, em detrimento de qualquer tipo de concentração e/ou centralidade, tendo em vista a harmonia das relações sociedade-natureza”.

⁵² Diz Glissant: “chamo crioulação essa aposta entre as culturas do mundo, esses conflitos, essas lutas, essas harmonias, essas desarmonias, essas misturas, essas recusas, essa repulsa, essa atração entre todas as culturas do mundo” (GLISSANT apud CATTANI, 2007, p. 56).

para que as tragédias da globalização sejam diminuídas. E, para mim, a arte contemporânea possui um papel nisso como espaço de experimentação e reflexão, em um sentido político também, mas sobretudo como um “local” onde a diversidade humana tende a encontrar uma maior acolhida. Se exercitada sob esta lógica, a arte contemporânea pode ser caracterizada como uma forma de cosmopolitismo e oferecer reações contra-hegemônicas às formas excludentes de globalização. Ou, se seguir a lógica do mercado de arte, ser apenas um localismo globalizado a minar a diversidade de expressões e pensamentos do mundo.

2.3. Arte “universal” ou globalização hegemônica?

Como em todas as áreas, creio que há também na arte um pensamento hegemônico, identificado, de forma explícita ou velada, com os valores do ocidente. Na verdade, entre o discurso da arte e os fatos concretos do “circuito” ou, mais explicitamente, do mercado de arte, não é difícil identificar um grande descompasso, onde o centro do poder mundial possui um “peso” desproporcionalmente maior do que o das periferias do mundo.

Hans Belting possui opiniões interessantes sobre isso, especialmente uma crítica consistente à ideia de que existe uma arte universal, bastante semelhante a que Boaventura de Souza Santos faz às concepções universalistas sobre direitos humanos. Nos diz Belting:

A arte universal, uma vez independente das barreiras linguísticas, é o símbolo de uma nova unidade mundial, embora ofereça apenas a matéria bruta para uma nova cultura midiática, que por sua vez é controlada pelos Estados Unidos e pela Europa. As dúvidas sobre a sua existência começam quando procuramos numa história da arte universal que, como modelo comum de lembrança, não existe nem pode existir (BELTING, 2006, p. 99).

A história da arte, estruturada de maneira quase linear e de maneira análoga a da história do ocidente, integra uma ideologia que renega à marginalidade as vozes de grupos, lugares e nações periféricas. O registro destas quase sempre ocorre como confissão de culpa ou mera tolerância, “formalizando” a sua existência ou, simplesmente, a sua “descoberta” por algum dos membros “legitimados” pelo

circuito das artes. Como destaca Belting, o papel reservado à cultura do Terceiro Mundo é o de “reservatório” a ser explorado, algo muito parecido com a condição de fonte de matérias primas para os parques fabris do norte desenvolvido.

Há nisso uma ameaça à diversidade tão consistente quanto aquela promovida pelo domínio da indústria cultural dos Estados Unidos e da Europa sobre a mídia planetária. Paradoxalmente, essa mesma diversidade é o motor da arte contemporânea, tanto na sua forma (ou formas) quanto nas mais diferentes temáticas que aborda.

Penso não ser exagero afirmar que essa mesma mentalidade se irradia do “centro dos centros” para os “centros periféricos”, que reproduzem uma realidade excludente, arrogante e tributária dos desejos do mercado. Se nosso assunto fosse educação, diríamos, seguindo Paulo Freire⁵³, que isso seria o oprimido assumindo o discurso do opressor e reproduzindo-o por sobre outros ainda mais oprimidos. Mas, talvez, o discurso oficial da arte contemporânea ache Freire piegas ou, até mesmo, um corpo estranho demais, para dizer alguma coisa em um trabalho acadêmico relacionado à arte contemporânea.

Por outro lado, se a arte universal pode ser entendida como uma forma de globalização hegemônica, também podemos admitir que sua existência como ideologia cria, de maneira dialética, uma reação contra-hegemônica. Hans Belting identifica esta disputa, decidida, segundo ele, “em todas as exposições em que devemos ‘descobrir’ o que não encontramos nas histórias da arte escritas”, ou seja, naquilo que ainda não se tornou mercadejável a preço de ouro e que é promovido “por grupos sociais particulares ou que reagem a eles, isto é especulam sobre esse público” (BELTING, 2006, p. 96).

Entendo o Jamac também como uma ação contra-hegemônica, integrado sim no mundo que o “cerca” e dialogando com as instâncias formais da arte (como a Bienal de São Paulo), mas sobretudo articulando uma práxis que não depende da autorização de nenhum “legitimador” para existir. Uma guerrilha que ataca um certo caráter elitista da arte contemporânea e que exige ser reconhecida como expressão

⁵³ Paulo Freire (Recife, 19 de setembro de 1921 - São Paulo, 2 de maio de 1997) foi um educador e filósofo brasileiro com grande influência mundial na área educacional. Trabalhou na área da educação popular, voltada tanto para a escolarização e para a formação de consciência.

estética e como agitação cultural, tal qual fizeram os grafiteiros há mais de três décadas⁵⁴.

Mais uma vez, busco em Danto amparo para o que penso. Para ele:

A verdadeira descoberta filosófica penso ser, na verdade, que não existe uma arte mais verdadeira que outra, bem como não há uma única forma que a arte necessariamente deva assumir: toda arte é igual e indiferentemente arte (DANTO, 2006, p. 38).

Hoje, no mundo real, quem determina o que é “verdadeiro” é o mercado ou sistema de arte, que envolve curadores, academia, galerias, publicações especializadas, financiadores e outros atores, com menor ou maior influência. A arte tal como é entendida nessa discussão somente existe porque é reconhecida e legitimada por esse sistema; ou seja, mesmo o Jamac precisou de legitimação, em grande parte “herdada” de Mônica Nador e do reconhecimento que ela obteve dentro do “circuito” das artes.

2.4. Identidade pela arte ou o Jamac no mundo

Mesmo dentro dos movimentos que podemos chamar de cosmopolitas, existem tensões e contradições de toda espécie. Isso porque a globalização trouxe consigo um processo de discussão sobre a *identidade* em todos os níveis da humanidade, que atinge desde os grupos étnicos até as questões de gênero, passando, é claro, pelos estados nacionais. Na citação a seguir, Boaventura reconhece isso:

O tempo presente surge-nos como dominado por um movimento dialético em cujo seio os processos de globalização ocorrem de par com processos de localização. De fato, à medida que a interdependência e as interações globais se intensificam, as relações sociais em geral parecem estar cada vez mais desterritorializadas, abrindo caminho para novos *direitos às opções*, que atravessam fronteiras até há pouco tempo policiadas pela

⁵⁴ Forma de arte de rua, possui ligações com outras formas de expressão, como o hip hop. O grafite nasceu contestador, até ser “aceito” como uma forma de expressão artística contemporânea - dos muros da Paris em ebulição no maio de 1968 à fachada da Tate Modern foi um longo caminho.

tradição, pelo nacionalismo, pela linguagem ou pela ideologia, e freqüentemente por todos eles em comum. Mas, por outro lado, e em aparente contradição com esta tendência, novas identidades regionais, nacionais e locais estão a emergir, construídas em torno de uma nova proeminência dos *direitos às raízes*. Tais localismos, tanto se referem a territórios reais ou imaginários, como a formas de vida e de sociabilidade assentes nas relações face a face, na proximidade e na interatividade (BOAVENTURA, 2002, p. 54).

A questão da *identidade* possui importância em nossa discussão e reconhecer seu papel nas sociedades pós-tradicionais é fundamental para irmos adiante. Como afirmou Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, ao referenciar-se na opinião de David Harvey:

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele [referindo -se a Harvey], são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados (HALL, 2005, p. 17).

Stuart Hall considera que a globalização atua fortemente sobre as identidades culturais, trazendo conseqüências distintas e, em muitos sentidos, complementares. A primeira conseqüência é que as identidades nacionais estão passando por um processo de desintegração, como “resultado do crescimento da homogeneização cultural” (Hall, 2005, p. 69). Ao que parece, podemos caracterizar esta conseqüência como uma manifestação do que Boaventura chamou de localismo globalizado agindo sobre as identidades locais, tornando-as “mais uniformes” em alguns de seus traços.

Outra conseqüência é que as identidades nacionais, bem como outras “locais ou particularistas”, estão sendo reforçadas pela “resistência à globalização”⁵⁵. Se pensarmos no caso dos curdos⁵⁶, dispersos em pelo menos três países, ou, ainda, dos bascos⁵⁷, teremos bons exemplos disso. Mas é possível ir além, apontando outros grupos identitários que fortaleceram seus laços no último período histórico,

⁵⁵ Entendo resistência aqui como uma ação de afirmação, pois me parece impossível hoje, por maior que seja vontade de um grupo, estar fora do processo de globalização.

⁵⁶ Os curdos são um grupo étnico distribuído entre Irã, Iraque, Turquia e Síria, não possuindo um território próprio ou autonomia. Sua situação ganhou especial destaque na mídia a partir dos conflitos bélicos do anos 90 e 2000 no Iraque.

⁵⁷ Grupo étnico minoritário que habita o noroeste da Espanha. Possuem autonomia, mas muitos exigem a total independência, como o grupo armado ETA.

como os indígenas de toda a América e as comunidades das periferias do Ocidente, como o Jardim Miriam.

A terceira consequência apontada por Hall é que novas identidades, classificadas por ele como híbridas, estão tomando o lugar das identidades nacionais. Pensemos nos *animês* japoneses, desenhos animados que desde os anos 70 se popularizaram, mas que a globalização tornou onipresentes no final do século XX e princípios do XXI. Eles articulam referências à cultura tradicional japonesa (muitas vezes buscam um passado idealizado) com estruturas de narrativas típicas de seriados americanos, sendo assistidos por crianças e adolescentes de todo o mundo. A cerca deles, é interessante registrar que a pesquisadora Sonia Bibe Luyten descreveu em *Mangá, O Poder dos Quadrinhos Japoneses*, como a moderna produção japonesa de *arte seqüencial*⁵⁸ foi fortemente influenciada pela popularização da TV no pós-guerra, cuja programação era constituída, em grande parte, por “enlatados” americanos. Se há um exemplo eloqüente de hibridismo, certamente é esse. Hoje a China passa por um processo semelhante de sincretismo cultural, com um *boom* de consumo a incentivar a assimilação de gostos e valores ocidentais.

Hall alerta, porém, que é pouco provável que as identidades nacionais irão desaparecer com a globalização. Ao que tudo indica, segundo o autor, novas identidades “globais” surgirão, bem como *novas* identificações “locais” também aparecerão. A síncrese parece ser o traço mais relevante da “modernidade tardia”⁵⁹. Ou, como afirma Stuart Hall:

Parece que a globalização tem, *sim*, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas (HALL, 2005, p. 87).

Em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Hall comenta o caso do juiz americano Clarence Thomas⁶⁰, indicado por George Bush em 1991 para a Suprema Corte americana. *Bush pai* imaginava que, ao indicar um negro com posições

⁵⁸ Os quadrinhos são conhecidos como arte seqüencial, por contarem uma história através de uma seqüência de desenhos.

⁵⁹ Hall utiliza o termo modernidade tardia como o mesmo sentido de pós-tradicional ou pós-moderno.

⁶⁰ Thomas foi acusado por uma mulher negra, Anita Hill, de assédio sexual, o que mobilizou as feministas americanas.

conservadoras ele conseguiria um amplo apoio de todos os setores da sociedade americana, fortemente marcada por clivagens de todos os tipos. No entanto, o que o então presidente obteve foi uma divisão na opinião pública sem “nenhuma lógica” aparente. Havia negros liberais contrários à indicação de um conservador e conservadores racistas idem, sem falar das feministas e de outros grupos de opinião.

Hall utiliza esse exemplo para ilustrar uma idéia importante: a de que já não há mais uma “identidade mãe” capaz de substituir todas as demais, como a *identidade de classe*, por exemplo, conceito central para os marxistas. Ele afirma que a identificação não é automática, ou, nas suas palavras:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença (HALL, 2005, p. 21).

O Jamac somente pode ser entendido corretamente dentro da perspectiva da construção de identidade entre um espaço e seus moradores, em um nível, e entre estes dois elementos e uma artista e a arte contemporânea, em outro. Não é a condição de excluídos ou o pertencimento a uma classe que dá origem a um “cimento” social que diminui os efeitos da exclusão ou cria condições para que ela seja questionada. Este processo acontece em um outro nível, através de outros meios, bastante diversos daqueles que a política ou outras formas tradicionais de organização propõe. Conforme Miguel Chaia:

A arte aqui não é entendida apenas na sua dimensão contemplativa (o resultado final sim), mas como parte de uma estratégia na qual a estética é geradora de novas sensibilidades, de construção de subjetividades, da afirmação da humanidade e de novas condições sociais. Mônica Nador e o JAMAC caminham na direção da micropolítica, ao recortar um restrito âmbito de ação e ao reconhecer os embates entre múltiplos poderes. A questão, para Nador, não é transformar a sociedade no seu conjunto, como quer a “estetização da política” que elege a grande utopia para nortear as ações, como ocorreu com o realismo socialista ou a arte nazista. Nador pensa a mudança de subjetividade no interior do grupo associado, da casa do outro ou dentro do bairro, mesmo que guarde o desejo da transformação global do sistema. A artista e a associação estão voltadas para as pequenas transformações. Assim, o palco dos acontecimentos gerados pelo JAMAC é o ateliê. O JAMAC é a vontade de fazer o ateliê funcionar como local de formação, aprendizado, reflexão e produção (CHAIA, 2007, p. 04).

Uma das consequências da degradação urbana é o rompimento dos laços comunitários, notadamente em locais onde o fluxo de migrantes é intenso e a convivência de pessoas com diferentes origens acontece sob condições muitas vezes conflituosas. Os sentimentos de “não pertencer” a um local e de “não identificar-se” com os outros são próprios das sociedades atuais, assim como os múltiplos esforços do indivíduo para construir identidades e integrar-se a grupos. Porém, para aqueles que estão do lado beneficiado pela globalização, o direito ao consumo quase sempre torna menos dolorosa esta busca identitária, que pode até mesmo incluir modificações no próprio corpo. Nas periferias as coisas quase sempre são mais complicadas.

Ao envolver os moradores do Jardim Miriam e dar-lhes protagonismo dentro do Jamac, Mônica Nador fez “o ateliê funcionar como local de formação, aprendizado, reflexão e produção” (CHAIA, 2007), mas provavelmente também fez com que a comunidade criasse ou fortalecesse laços de identidade expressos nas cores, nas formas e no novo “desenho” do seu espaço. Por outro lado, esse processo deve ter catalisado outras iniciativas que, mesmo não sendo diretamente vinculadas à arte, talvez não ocorressem sem o trabalho da artista e sua ação micropolítica transformadora⁶¹.

Hans Belting nos fala de uma arte da diáspora, uma bela figura que o autor utiliza como oposta à arte universal e traz a discussão para o terreno da formação de identidades no mundo globalizado. Segundo Belting:

O mundo hoje é uma diáspora, como afirma o comovente First Diasporis Manifesto, de 1989, do artista judeu Ronald B. Kitaj, nascido nos Estados Unidos de uma família de imigrantes e atualmente vivendo, sobretudo, na Inglaterra. Uma diáspora segundo a qual se vive sempre no estrangeiro e se tem de procurar para si uma identidade, pois não se possui uma e também não se adquire uma no cenário artístico global, embora aí se possa, em todo caso, assimilar uma identidade. Como se sabe, entre os antigos judeus a proibição da imagem não era tão severa na diáspora, de tal modo que somente ali podia nascer uma arte judaica. Pelo menos até a fundação do Estado de Tel-Aviv quase todos os judeus viveriam na diáspora, onde encontraram em sua arte um *médium* para a identidade, a qual estava sempre ligada à religião. Hoje a diáspora não é mais um destino judeu, como Kitaj nos assegura, mas vale para todos que “não se sentem em casa” e querem, por isso, filiar-se a um grupo com convicções comuns. A “arte da diáspora”, com cujo conceito Kitaj brinca irônica e melancolicamente, é a contrapartida da assim chamada arte universal e

⁶¹ Na entrevista concedida no dia 5 de dezembro de 2009 duas informações corroboraram isso: uma, a existência de um curso de cinema digital vinculado ao Jamac e, outra, a inclusão da entidade no programa “Pontos de Cultura” do MinC.

usurpa exatamente aquela consciência de identidade que durante muito tempo estava associada à *história da arte* ocidental (BELTING, 2006, p. 104).

A figura da diáspora de Ronald B. Kitaj (figura 26) é muito interessante como categoria para analisar o Jardim Miriam, o lugar que propicia o encontro entre arte, direitos humanos e cidadania. Isso porque nele encontram-se pessoas de diversos lugares do Brasil, notadamente do Nordeste, atraídas por um dos “centros periféricos” do mundo globalizado.

Nas ruelas do Jardim Miriam misturam-se sotaques e histórias de vida que carregam consigo o peso da exploração, da exclusão e da violência, mas também a memória das festas populares, da paisagem e do colorido dos lugares de origem. Ao que parece, tudo isso se manifesta como memória coletiva (ou talvez como fuga ou idílio) através da “ingenuidade” das figuras que ilustram a maior parte das paredes que foram objeto de intervenção: cores fortes, figuras naturais, referências ao ambiente rural, entre outras. Naturalmente, entre os mais jovens esses temas surgem com menos frequência, aparecendo outros mais urbanos, como ícones do hip hop e figuras agressivas, como tigres, escorpiões e tatuagens tribais.

Outro fato relevante é a relação propiciada pelo trabalho de Nador com locais e instâncias que fazem parte do sistema da arte contemporânea. O resultado do trabalho coletivo foi exposto em locais como a Galeria Vermelho (figura 27) e na Bienal (figura 28), em São Paulo, e em eventos do ano do Brasil na França (figura 29). Em Toulouse, por exemplo, foi realizada a pintura de um grande portal (que servia de entrada a um festival de cultura) com estênceis produzidos por artistas do Jardim Miriam, além de uma exposição na galeria da prefeitura da cidade. Já na Bienal de São Paulo de 2006 os trabalhos do Jamac foram exposto na própria comunidade e uma intervenção foi realizada no ponto de ônibus que ligava o prédio da Fundação Bienal ao Jardim Miriam. Também em cidades como Curitiba, Tóquio, Sidney, entre outras, o trabalho de Mônica Nador junto a outras comunidades (através do projeto “Paredes Pinturas”) e que a levou até o Jamac já foi exposto, colaborando para “mostrar ao mundo” as periferias de algumas cidades brasileiras.

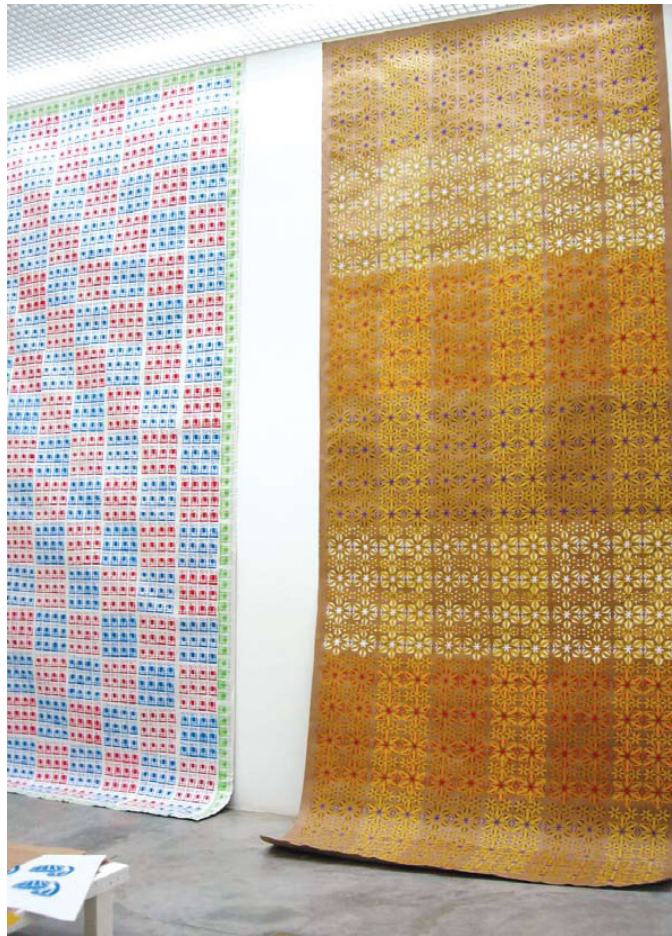


Figura 27 – O Jamac na Galeria Vermelho.



Figura 28 – Bienal de São Paulo, 2006.



Figura 29 – O Jamac no ano do Brasil na França.

Em síntese, penso que ação da artista e do Jamac faz com que uma comunidade tenha a chance de “ganhar” uma identidade, no sentido dado à expressão por Stuart Hall, colaborando para a sua humanização e reconhecendo a arte como um direito humano.

CAPÍTULO 3 - O DIREITO À ARTE ENTRE OS DIREITOS HUMANOS.

3.1. Quatro gerações de direitos humanos e muitos outros em construção

A noção de que os humanos são sujeitos portadores de direitos não nasceu de uma só vez, muito menos pode ser identificada apenas com a modernidade iluminista. Há, nas mais diferentes sociedades e culturas, noções do certo e do errado, garantidas com maior ou menor intensidade e objeto ou não de codificações.

Na verdade, de uma maneira bem genérica, podemos dizer que qualquer noção legal, ética ou moral que tenha no respeito à vida humana seu traço definidor faz parte da longa construção do que hoje é identificado como Direitos Humanos.

No artigo *História dos Direitos Humanos no mundo*, de João Baptista Herkenhof, é possível perceber este entendimento:

Num sentido próprio, em que se conceituem como “direitos humanos” quaisquer direitos atribuídos a seres humanos, como tais, pode ser assinalado o reconhecimento de tais direitos na Antiguidade: no Código de Hamurabi (Babilônia. século XVIII antes de Cristo), no pensamento de Amenófis IV (Egito. século XIV a. C.), na filosofia de Mêncio (China. século IV a. C.), na República de Platão (Grécia. século IV a. C.), no Direito Romano e em inúmeras civilizações e culturas ancestrais (HERKENHOF, 2005, s.p.).

Os códigos de civilizações antigas, no entanto, não eram caracterizados pela limitação dos poderes do estado, nem atribuíam direitos aos indivíduos frente a ele. Estas noções aparecerão no Ocidente séculos depois, com o surgimento do que ficou conhecido como constitucionalismo na Inglaterra, a partir do século XIII.

Naquele momento, os bispos e barões impuseram ao rei João Sem Terra a chamada Magna Carta, limitando seu poder. Esta, porém, não garantia direitos para indivíduos, mas compromissos frente aos vassallos, configurados como verdadeiros direitos de estamentos⁶². Foi apenas com o pensador inglês Thomas Locke que as

⁶² O conceito de estamento difere do de classe social. Ele identifica um conjunto de indivíduos que mantêm relações econômicas com o Estado, ocupando funções na sua estrutura e que partilham interesses comuns.

noções legais inglesas ganharam contornos universais, através da doutrina jusnaturalista⁶³, já seguindo o espírito do que seria a modernidade.

À grande transformação que acabou com o absolutismo inglês, seguiram os episódios que são considerados símbolos da influência iluminista no ocidente: as revoluções americana e francesa. Delas nasceram a Declaração de Virgínia (1776) e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789), dois códigos que consagraram a noção de que os humanos são seres portadores de direitos.

A Declaração de Virgínia, também conhecida como *Bills of Rights* das colônias inglesas na América, foi antecedida pelo *Bill of Rights* inglês, que data de 1689. Há, porém, uma grande diferença entre ambos os textos: no *Bill* inglês, fundado na *common law*⁶⁴, não estão codificados direitos do homem, mas “direitos tradicionais e consuetudinários do cidadão inglês”, na definição do Dicionário de Política. Já a declaração americana foi gestada seguindo os mesmos valores e no mesmo ambiente da *Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen*, votada pela Assembléia Francesa de 1789. Em ambas, segundo Nicola Matteucci, se proclamava:

A liberdade e a igualdade nos direitos de todos os homens, reivindicavam-se os seus direitos naturais e imprescritíveis (a liberdade, a propriedade, a segurança, a resistência à opressão), em vista dos quais se constitui toda a associação política legítima (MATTEUCCI, 2002, p. 353).

A declaração francesa pode ser considerada uma espécie de “certidão de nascimento” da modernidade. O valor histórico da Revolução Francesa (bem como o simbólico da Declaração dos Direitos do Homem) serviu como referência para toda a humanidade, sobretudo no ocidente, durante três séculos. Seus valores eram os do Iluminismo, constituindo um paradigma racional, secular, democrático e universalista (do ponto de vista da crítica pós-moderna, poderíamos acrescentar masculino e totalizante aos adjetivos anteriores). A respeito do “Homem iluminista”, escreveu Stuart Hall:

⁶³ Na definição do Dicionário de Política (BOBBIO, 2002), o jusnaturalismo é “uma doutrina segundo a qual existe e pode ser conhecido um ‘direito natural’ (*ius naturale*), ou seja, um sistema de normas de conduta intersubjetiva diverso do sistema constituído pelas normas fixadas pelo Estado”. Sua validade seria “anterior e superior” ao direito positivo, devendo prevalecer sobre ele.

⁶⁴ Em uma livre tradução, *direito comum*, desenvolveu-se em países a partir de decisões de tribunais e não pela imposição de atos legislativos ou executivos.

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele – ao longo da existência do indivíduo (HALL, 2005, p. 10).

No primeiro artigo da Declaração dos Direitos do Homem, seu caráter eminentemente moderno pode ser percebido claramente quando afirma que “os homens nascem e ficam iguais em direitos. As distinções sociais só podem ser fundamentadas na utilidade comum”.

Seguindo o mesmo espírito, nas ex-colônias inglesas, a primeira emenda à constituição americana garantiu o direito à liberdade de associação que, amplamente defendido pelo pensamento liberal, acabou por amparar o processo de formação de partidos políticos, sindicatos e de outras associações de opinião e interesses. Na verdade, podemos dizer que, em todo o mundo, mas sobretudo no ocidente, a afirmação desse direito moldou o “fazer político”, centrando-o nas ideologias, à esquerda e à direita.

Tais declarações são marcadas pela afirmação do indivíduo frente ao Estado e foram as primeiras a assumirem explicitamente este caráter. Mas não foram as únicas, pois durante todo o processo histórico da modernidade, muitos outros direitos foram reconhecidos. Tal fato levou Norberto Bobbio a formular a idéia de que existem gerações de direitos humanos:

Os direitos não nascem todos de uma vez. Nascem quando devem ou podem nascer. Nascem quando o aumento do poder do homem sobre o homem – que acompanha inevitavelmente o progresso técnico, isto é, o progresso da capacidade do homem de dominar a natureza e os outros homens – ou cria novas ameaças à liberdade do indivíduo, ou permite novos remédios para suas indigências: ameaças que são enfrentadas através de demandas de limitações do poder; remédios que são providenciados através da exigência de que o mesmo poder intervenha de modo protetor. (...) Embora as exigências de direitos possam estar dispostas cronologicamente em diversas fases ou gerações, suas espécies são sempre – com relação aos poderes constituídos – apenas duas: ou impedir os malefícios de tais poderes ou obter seus benefícios (BOBBIO, 1992 apud ALVAREZ, 2003, p. 01).

Hoje, aceita-se a existência de quatro grandes gerações de Direitos Humanos, identificadas com momentos históricos e culturais relevantes da humanidade.

A primeira geração de Direitos Humanos marca a separação entre Estado e não-Estado e é constituída pelas conquistas do pensamento liberal, com destaque para os direitos do indivíduo. Ela consagra a secularização do poder político, o combate ao absolutismo e a afirmação do modo de produção então emergente, o capitalismo. Na verdade, as garantias individuais são fundamentais para que exista um ambiente estável aos negócios e à produção, certamente não sendo por acaso que o direito à propriedade foi igualado ao direito à vida⁶⁵ nas garantias fundamentais da Declaração de 1789. Podemos afirmar, ainda, que as democracias representativas modernas se tornaram possíveis e se consolidaram devido à aceitação, pelo conjunto das sociedades, dos valores presentes na primeira geração de Direitos Humanos.

Já a segunda geração de Direitos Humanos nasceu sob o confronto entre o pensamento liberal e as idéias socialistas no século XIX. Ela refere-se aos direitos sociais, verdadeiros créditos dos indivíduos frente à coletividade. Entre tais “créditos” estão o direito ao trabalho, à saúde, à educação e todos os que possuem um caráter econômico-social e cultural. O contexto de seu surgimento é o de uma grande concentração de renda, de pesada exploração da força de trabalho de homens e mulheres, adultos e crianças. Seus problemas tornaram-se “pauta” dos movimentos laboriais e organizativos por décadas, avançando por todos os cantos do mundo. São conhecidos como *direitos da igualdade*, pois buscavam um homem livre com as mesmas condições de vida que os demais. Entre os documentos mais importantes deste período, onde foram elaboradas também as bases das legislações trabalhistas das nações desenvolvidas, estão as constituições mexicana e russa de 1917 e 1919, respectivamente. Aliás, a Revolução Bolchevique de outubro de 1917 certamente foi o ponto máximo de toda uma época de ascensão do movimento operário, bem como do choque entre as diferentes classes sociais, traduzidas para os socialistas em apenas duas classes fundamentais: a burguesia e o proletariado. Como destaca o jornalista Marcos Rolim:

⁶⁵ O artigo XVII diz o que segue: “Sendo a propriedade um direito inviolável e sagrado, ninguém pode ser dela privado, a não ser quando a necessidade pública, legalmente reconhecida, o exige evidentemente e sob a condição de uma justa e anterior indenização”.

Ao longo do século XIX, o liberalismo irá se confrontar com a tradição socialista e com a generalização de expectativas por igualdade social desencadeada por um novo processo de repercussões histórico-universais: a entrada na cena política da classe operária e de legiões de deserdados surgidos na esteira do desenvolvimento econômico capitalista. Desta contraposição, nasce a segunda geração dos Direitos Humanos [...] O titular destes direitos, entretanto, continuava sendo o indivíduo singular, agora mais apto a exercitar mesmo os direitos de primeira geração pelas garantias obtidas no respeito aos "direitos de crédito". Os direitos de segunda geração, de qualquer forma, só serão incorporados nos textos constitucionais do século XX, principalmente a partir do impacto da Revolução Russa. No caso brasileiro, tais direitos só passam a ser formalmente reconhecidos a partir da constituição de 1934 (ROLIM, 2003, p. 02).

A terceira geração de Direitos Humanos não tem como titular o indivíduo, como nas anteriores, mas grupos humanos. São direitos da família, da etnia, da nação, de identidade de gênero e da própria Humanidade. Entre tantos outros estão o de autodeterminação dos povos, o direito à paz, a um ambiente preservado, ao desenvolvimento social e econômico, à proteção da família, ao reconhecimento de grupos étnicos, o respeito aos idosos, crianças e consumidores, entre os muitos fatores que colaboram na formação de diferentes identidades.

O reconhecimento na Declaração Universal de 1948 de que os seres humanos tem o direito de "fruir as artes" insere-se nesse contexto de garantias coletivas, pois a arte na Declaração é entendida como universal ou patrimônio comum a todos os seres humanos. Esse espírito criou os órgãos responsáveis pela preservação e promoção do patrimônio cultural, como a Unesco⁶⁶, entre outras iniciativas. Ou seja, existe um reconhecimento formal de que a arte integra os direitos humanos, o que é fundamental para a argumentação contida no presente trabalho.

O sentido coletivo de tais direitos tornou-os conhecidos como *direitos* de solidariedade, o que os reverte de uma beleza especial, na medida em que apenas podem existir para todos, ou perdem seu sentido.

Solidários são os grupos de ajuda mútua e o núcleo familiar, as feministas e os movimentos de gênero, os ambientalistas e os religiosos tibetanos. Ou seja, a característica identitária dos direitos humanos de terceira geração não pode ser vista como um traço menor, pois ela compartilha sua essência com os movimentos sociais

⁶⁶ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), fundada em 16 de Novembro de 1945 com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações.

contemporâneos, conhecidos como micropolíticas e responsáveis pelas maiores inovações no fazer político nas sociedades pós-tradicionais.

Tais sociedades apresentam realidades (e muitas possibilidades de realização) que nos levam ao reconhecimento de uma quarta geração de Direitos Humanos, já surgidos ou em vias de surgimento com o desenvolvimento das novas tecnologias ligadas à informação e à biotecnologia. Podemos somar, ainda, as novas realidades decorrentes dos riscos de dimensão global, como o efeito estufa, as novas epidemias e o terrorismo. Sobre isso escreveu Lima Neto, comentando a contribuição de Norberto Bobbio para o tema:

É conhecida dos juristas e jusfilósofos a afirmação de Norberto Bobbio de que, no campo dos Direitos Humanos, após termos conhecido a Primeira Geração - direitos e garantias individuais - a Segunda Geração - direitos sociais - e a Terceira - mescla das duas anteriores que se configuraria, por exemplo, no direito a viver em um meio ambiente saudável e no direito do consumidor - assistiríamos ao advento da Quarta Geração de Direitos Humanos. Essa somente possível porque as inovações tecnológicas criariam para a humanidade problemas de ordem tal que o Direito, forçosamente, sob pena de alteração e deterioração do genoma humano, se veria instado a apresentar soluções, propondo limites e regulamentos às pesquisas e uso de dados com vistas à preservação do patrimônio genético da espécie humana. Com isso, o Direito estaria protegendo não só o homem enquanto indivíduo, mas também, e principalmente, como membro de uma espécie (LIMA NETO, 1998, p. 01).

Os direitos de quarta geração são conhecidos como direitos da vida e possuem dimensão planetária. Entre eles estão a preservação do patrimônio genético, a não-exploração comercial do genoma humano, a preservação dos organismos naturais, a não-privatização de plantas e organismos vivos, a regulação da transgenia, o livre acesso às tecnologias da informação, o sigilo do conteúdo de bancos de dados, a privacidade frente aos sistemas eletrônicos e de vigilância, a preservação das crianças à ameaça da pedofilia na Internet, entre uma série infinita de novas realidades já surgidas ou que permanecem no terreno infinito do possível, ao menos neste momento.

Há, na verdade, uma revolução em processo, definida pela expressão Tecnologias da Informação (TI). Ela atinge todas atividades humanas e abre cada vez mais novas possibilidades, com as tecnologias gerando outras, num processo que se auto-alimenta. Nas palavras de Manuel Castells:

Entre as tecnologias da informação inclui, como todos, o *conjunto convergente* de tecnologias em microeletrônica, computação (software e hardware), telecomunicações/rádiodifusão, e optoeletrônica. Além disso, diferentemente de alguns analistas, também inclui nos domínios da tecnologia da informação a engenharia genética e seu crescente conjunto de desenvolvimentos e aplicações (CASTELLS, 1999, p. 67).

Em 1997 a Unesco proclamou *A Declaração dos Direitos do Homem e do Genoma Humano*, demonstrando a necessidade de uma regulação das experiências genéticas. Esta declaração reconhece na preservação do genoma a garantia da própria diversidade humana, bem como do que ela qualifica como sua dignidade intrínseca. Na verdade, ela é bem explícita, no seu artigo primeiro, quanto ao que representa o genoma humano ao afirmar que “em um sentido simbólico, ele é o patrimônio da humanidade”.

Podemos inserir nesse mesmo contexto as preocupações de Lucia Santaella quando discute as relações entre a arte contemporânea e o corpo humano, especialmente o advento do que ela classifica como *pós-humano*. Segundo a autora:

No seio das reconstituições da vida social e cultural, uma questão candente, que tem ocupado a mente dos teóricos e a imaginação dos artistas, está voltada para as transformações pelas quais o corpo humano está passando e, segundo os prognósticos, ainda deverá passar. O corpo humano se tornou problemático e as inquietações sobre uma possível nova antropomorfia têm estado no centro dos questionamentos sobre o que é ser humano na entrada do século XXI (SANTAELLA, 2003, p. 181).

A discussão de Santaella ocupa-se, principalmente, das relações entre o corpo humano e as novas tecnologias que o modificam, expandem, distorcem, transformando o sentido original da palavra “humano”. São questões como a emergência dos ciborgs⁶⁷ e a simbiose do humano com a máquina; a realidade virtual, criando mundos e infinitas possibilidades de simulação de vivências extra-corpo; os avatares, que possibilitam que outras identidades sejam assumidas e vividas; as próteses, que modificam e “consertam” o corpo humano; a nanotecnologia, que poderá produzir máquinas muitíssimo pequenas, que terão a possibilidade de entrar nos corpos das pessoas e, ao fazer isso, trazendo “conseqüências éticas ainda mais difíceis de serem antecipadas” (SANTAELLA, 2003, p. 197). A própria utilização que a arte faz e fará de todas essas tecnologias

⁶⁷ Segundo Santaella, o neologismo ciborg foi cunhado em 1960 por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline para designar sistemas homem-máquina autoregulativos. Resultou da união das três primeiras letras das palavras “cibernético” e “organismo”.

vinculadas à virtualidade, à tecnologia da informação, à biotecnologia e à nanotecnologia é uma questão relevante e profundamente relacionada com a quarta geração de direitos humanos.

Ou seja, no atual momento da globalização o poder das transnacionais e de seus centros de pesquisas parece oferecer elementos para que existam, sim, preocupações quanto ao que reserva o futuro à humanidade. Nas previsões mais apocalípticas, figuram a privatização dos genes, humanos ou não, bem como a proliferação da clonagem para fins de reprodução humana. Na verdade, os grandes laboratórios já podem patentear substâncias ativas e mesmo organismos vivos, impondo às nações que possuem no seu ambiente natural plantas e animais que lhes dão origem limites de uso e sanções comerciais.

Para Lima Neto, o dilema humano mais uma vez opõe a ética e a ciência:

Parece-me, portanto, que às portas do terceiro milênio, encontra-se a humanidade mais uma vez diante do dilema que opõe a ciência (o poder fazer) e a ética (fazer ou não o que posso), fazendo aflorar a angústia que persegue o homem desde a primeira explosão atômica. Assim, ao passo em que os cientistas engajados no Projeto Genoma Humano - um esforço comum de laboratórios europeus, japoneses e norte-americanos para mapear todos o conjunto de genes do corpo humano cujo resultado final está previsto para 2005 - coletam mais dados e, com isso, geram mais saber e possibilidade de realização da manipulação genética e da clonagem humana, aos juristas cabe debater e propor medidas legais que, ao mesmo tempo em que não impeçam o avanço científico, garantam a preservação do patrimônio genético do indivíduo, e com isso a da própria espécie (LIMA NETO, 1998, p. 02).

Os direitos humanos refletem e antecipam, simultaneamente, o processo histórico. Eles se adaptam aos costumes, às realidades, incorporam novos direitos aos já consagrados e sincretizam o que há de mais nobre nas diferentes experiências humanas. As quatro gerações de direitos são um testemunho vivo dessa possibilidade transformadora (uma verdadeira política da diferença) que os direitos humanos trazem consigo. Com essa característica, aproximam-se dos discursos que caracterizam boa parte da arte contemporânea.

3.2. Encontros entre os discursos dos direitos humanos e da arte contemporânea

A busca de similaridades e diferenças entre os discursos da arte, sobretudo no contexto atual da contemporaneidade, e dos direitos humanos precisa, necessariamente, dialogar com a diversidade de vozes, ideias e realidades. Como o que nos interessa, fundamentalmente, são as aproximações (diferenças dignas de nota ocorrem com os pensamentos individuais de determinados artistas ou com “as regras” do mercado de arte) entre os discursos, podemos nos concentrar no que a terceira e a quarta gerações de direitos humanos contemplam. Na verdade, elas desenvolveram-se paralelamente à arte contemporânea, atravessando um mesmo período histórico, marcado pelas mesmas angústias, influências teóricas e acontecimentos.

A primeira aproximação que podemos destacar se relaciona com os direitos de grupos humanos contidos na terceira geração de direitos humanos, especialmente os que se relacionam com a identidade de gênero e étnica. São muitos os exemplos na arte contemporânea de expressões da identidade e dos direitos dos negros, das feministas, dos homossexuais e de outras minorias e grupos identitários, a partir dos anos 60 do século passado, sobretudo. Tais exemplos colaboraram, certamente, para dar visibilidade às necessidades e desejos de tais grupos, afirmando-os como sujeitos de direitos individuais e coletivos, conforme afirma Michael Archer ao comentar a arte daquele período:

Toda esta obra dos anos 60 desafiou a narrativa modernista da história da arte mais particularmente identificada com o crítico americano Clement Greenberg. Uma consequência desse desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia. Tal contexto era tanto social e político quanto formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais quanto pessoais, viriam a se tornar básicas para boa parte da arte dos anos 70. O fator fundamental foi o impacto da teoria feminista, de permanente significado (ARCHER, 2001, p. 10).

Para Archer, o movimento feminista demonstrou que o verdadeiro jogo que apontava as diferenças ente homens e mulheres não era o da “natureza” de cada um, mas o do poder e de quem o exercia. A discussão sobre as mulheres artistas

era, na verdade, uma maneira de apontar que o patriarcado manifestava-se até mesmo no universo artístico, determinando limites bastante rígidos para a afirmação de artistas, críticas, curadoras, diretoras de museus, entre outras funções ligadas à arte, que fossem mulheres. Ao mesmo tempo, a influência do feminismo na arte contemporânea possibilitou que outros temas ligados aos direitos humanos fossem objeto de intervenção. Um bom exemplo disso é o trabalho da artista Nancy Spero⁶⁸ que, na obra realizada em 1976 *Tortura das mulheres* (figura 30), utiliza-se da lenda babilônica de Marduk e Tiamat – na qual o corpo de Tiamat é dividido para formar o céu e a Terra – para denunciar os horrores da ditadura de Pinochet, aludindo a uma modelo chilena presa e torturada pela polícia política do Chile. Do meu ponto de vista, isso significa a identidade feminina sendo plenamente exercitada para a denúncia e a afirmação dos direitos das mulheres de todos os lugares do mundo.

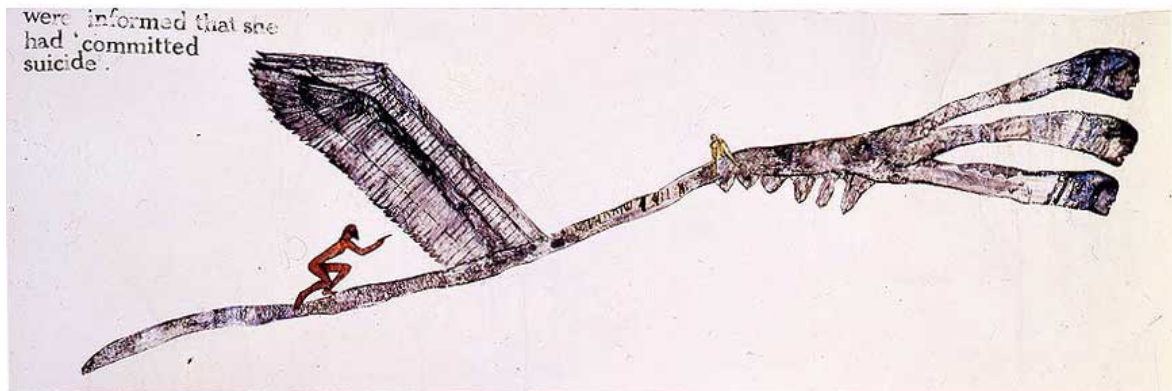


Figura 30 – Tortura de Mulheres (pintura à mão e colagem datilografa sobre papel - detalhe – painel 10 de 14 - 0,51 x 38,1 m).

Outra aproximação entre a arte contemporânea e os direitos humanos é a oposição à guerra e à violência, especialmente a denúncia dos horrores infligidos às populações civis, a destruição da vida de incontáveis jovens soldados e as atrocidades dos torturadores. Vale lembrar, aqui, o exemplo de Carlos Scliar, com sua participação nos movimentos em defesa da paz no mundo já na virada dos anos 40 para os 50 do século passado. Porém, em todo o planeta a luta pelo pacifismo

⁶⁸ Nancy Spero (24 de agosto de 1926 a 18 de outubro de 2009) era americana, tendo nascido em Cleveland, Ohio. Foi casada com o também artista Leon Golub, com quem compartilhava o engajamento político.

ocupou artistas contemporâneos. Em Nova York, no emblemático ano de 1968, um grupo de artistas tentou persuadir Pablo Picasso a retirar de exposição do Museu de Arte Moderna seu *Guernica*, como forma de denunciar a política americana de bombardeios contínuos ao Vietnã⁶⁹. Entre estes artistas estava Leon Golub⁷⁰, marido de Nancy Spero, com quem dividia preocupações humanistas reveladas em suas obras, entre elas *Interrogatório II* (figura 31), que denuncia as criminosas intervenções americanas em apoio às ditaduras de países da América Latina e Ásia.



Figura 31 – Interrogatório II (acrílico sobre tela - 304,8 X 426,7 cm).

Arte contemporânea e direitos humanos também encontram-se na discussão dos direitos dos homossexuais e outros comportamentos sexuais vistos como “anormais” pelas sociedades. Após a emergência da epidemia de AIDS, o flagelo da doença passou a também ser abordado com força pelos artistas contemporâneos, provocando grandes polêmicas em países com forte tradição de militância conservadora, como os Estados Unidos. Michael Archer relata a reação liderada

⁶⁹ Não foi possível saber se Picasso atendeu a solicitação; suponho, porém, que não o tenha feito, pois certamente seria um fato bastante conhecido se tivesse ocorrido.

⁷⁰ Leon Golub (23 de Janeiro de 1922 a 8 de agosto de 2004) foi um pintor Americano nascido em Chicago, Olinois.

pelo senador americano Jesse Helms⁷¹ a uma mostra dos fotógrafos Robert Mapplethorpe⁷² e Andrés Serrano⁷³:

Durante quinze anos os estudos, flores, retratos e fotoconstruções de Mapplethorpe haviam explorado a beleza masculina, o desejo homossexual e o sadomasoquismo. A retrospectiva de sua obra, “Robert Mapplethorpe: o momento perfeito”, aconteceu logo após sua morte, provocada por uma doença relacionada à AIDS; na mesma época foi publicado um livro de suas fotografias que foi denunciado, entre outros, pelo senador Jesse Helms. Serrano havia feito e também estava exibindo uma série de estudos fotográficos que envolviam diversos fluídos do corpo humano. Um deles, uma rica imagem em dourado de Cristo na cruz, havia sido obtida fotografando um pequeno crucifixo de plástico num frasco de urina. Como sugeriu o crítico David Levi Strauss, provavelmente não era tanto a imagem – que “é realmente muito bonita” – que perturbava as pessoas, mas o seu título, *O Cristo no mijo* (1987) [figura 32]. Tanto a retrospectiva de Mapplethorpe quanto a série de Serrano havia sido parcialmente financiadas por dinheiro público, o que foi deplorado com estardalhaço pelos membros moralmente ultrajados do Senado e do público em geral. O debate envolveu as questões do racismo e do machismo, bem como blasfêmia e homofobia. O resultado imediato foi que a Câmara dos Deputados fez uma redução do Fundo Nacional para as Artes equivalente ao que fora desembolsado nos dois projetos, e a Galeria Corcan de Washington, escolhida como terceiro local para a mostra de Mapplethorpe, cancelou o evento (ARCHER, 2001, p. 214).

A “reação à reação” levada adiante por um grupo de artistas defensores de Mapplethorpe acrescentou um ingrediente importante a uma polêmica que, por si só, já foi importante para trazer à tona o debate sobre a homofobia, o machismo, o racismo e a própria questão da AIDS; organizados, realizaram um protesto em frente à Galeria Corcan contra a censura e o cancelamento da mostra projetando slides das obras que seriam exposta, o que forçou a galeria a abrigar a mostra.

⁷¹ Jesse Alexander Helms, Jr. (Raleigh, 18 de outubro de 1921 - 4 de julho de 2008) foi um radialista e político Americano de direita, senador durante cinco mandatos pela Carolina do Norte.

⁷² Robert Mapplethorpe (Nova Iorque, 4 de novembro de 1946 - Boston, 9 de março de 1989) foi um fotógrafo norte-americano que trabalhou em sua obra com questões ligadas ao homossexualismo e ao preconceito.

⁷³ Andres Serrano (15 de agosto de 1950 -) é um fotógrafo nova-iorquino.



Figura 32 – Cristo no mijo, fotografia de Andrés Serrano.

Além dessas questões, muitas outras possibilitam aproximações. A denúncia do racismo, a defesa dos povos indígenas, a celebração do multiculturalismo, a condenação da violência sexual, o questionamento das políticas xenófobas dos países do primeiro mundo, a crítica ao consumismo, a afirmação do meio ambiente, a preservação da memória e dos patrimônios históricos e culturais, a valorização do espaço público e da convivência, entre tantas outros exemplos possíveis, relacionam-se com a afirmação de Theodore Adorno de que “hoje aceitamos sem discussão que, em arte, *nada* pode ser entendido sem discutir e, muito menos, pensar” (ADORNO apud ARCHER, 2001, p. 9). O trabalho da artista plástica Mônica Nador junto ao Jardim Miriam Arte Clube inclui-se nisso na medida em que, colocando em conexão com a arte contemporânea um grupo de “não-artistas”, cria possibilidades para o exercício prático do pensamento, tanto pelo “fazer” quanto pelo “discutir”. Esse tipo de aproximação (ao lado de inúmeras outras ao redor do mundo) que tende a gerar emancipação é a que, talvez, melhor traduza o espírito dos

direitos humanos, pois os retira do terreno da teoria ou da ficção e os traz, mesmo que parcialmente, para o cotidiano de um grupo de pessoas.

3.3. Jamac, a “ficção operante” convertida em realidade

Certa vez o jornalista santa-mariense Marcos Rolim afirmou que, mesmo em sociedades onde a aplicação dos direitos humanos pode "lembrar uma simples ficção política, (*eles*) são sempre uma ‘ficção operante’ ” (ROLIM, 2003). Dito de outra forma, o reconhecimento de que existem direitos que são de toda a humanidade, mesmo que apenas no campo formal, forçosamente criam comparações que são, no mínimo, constrangedoras para aquelas sociedades que não os aplicam. Mesmo nessas situações, os direitos humanos operam como acusadores de injustiças.

O Jamac está muito longe de ser uma ficção. Na verdade, é plenamente “operante”, mesmo nas condições difíceis que a comunidade do Jardim Miriam encontra na sua vida cotidiana. Assim, mesmo que alguns insistam em enxergar mais os limites do projeto do que suas possibilidades humanizadoras, dando-lhe, portanto, o status de ficção, creio que o exercício do poder transformador da arte se manifesta pela própria existência do Jardim Miriam Arte Clube. Os significados encarnados, à maneira de Danto, no colorido das paredes do Jardim Miriam (e de outros lugares por onde esteve o projeto *Paredes Pinturas* de Mônica Nador) é por demais evidente para ser menosprezado.

Na visita realizada no dia 5 de dezembro de 2009, um sábado no qual o professor Celso Favaretto⁷⁴ era o convidado do Café Filosófico⁷⁵ do Jamac, foi possível constatar a transformação que o projeto opera nas pessoas que com ele se

⁷⁴ Possui graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1968), mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1978) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1988), livre-docência pela Faculdade de Educação da USP (2004). Atualmente é professor efetivo da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética e em Ensino de Filosofia.

⁷⁵ O Café Filosófico é uma atividade de discussão promovida pelo Jamac na sua sede. São convidadas pessoas para abordarem temas relevantes para a arte contemporânea e outras áreas correlatas. Participam membros do Jamac, artistas, professores da rede de ensino da região, estudantes, líderes comunitários e quem mais desejar. Combina informação e formação, além de criar novas relações e atrair simpatizantes e membros ativos para o projeto.

relacionam. A entrevista realizada durante essa visita foi transformada em um vídeo que encontra-se anexado ao presente trabalho e sobre a qual são importantes alguns comentários. Em tal entrevista, gravada na sede do Jamac, estabeleceu-se um diálogo com a artista em torno de questões importantes para a pesquisa realizada: sua trajetória do “circuito” até o Jamac, suas motivações, o encontro com o espaço e as pessoas que nele habitavam, a relação que ela mantém hoje com os espaços formais da arte contemporânea, as possíveis transformações decorrentes do Jamac, o que ela imaginava haver de relação entre o projeto e os direitos humanos, entre outras.

Além da acolhida típica de quem deseja que sua vida e seu trabalho mantenham uma relação positiva com o outro, a franqueza demonstrada na entrevista merece um registro especial. Mônica Nador indicou, por exemplo, ter plena consciência dos limites de seu trabalho junto ao Jardim Miriam Arte Clube, chegando a usar a expressão “eu sei que não vou mudar nada” em dado momento.

Naturalmente, este “não mudar” referia-se ao “todo” da sociedade, tanto que, logo adiante, a artista começou a relatar fatos e realidades que estão a comprovar que, como um tipo de ação micropolítica, o Jamac opera mudanças reais. Entre tais fatos vale destacar a inclusão do Jamac no programa Pontos de Cultura⁷⁶ do Ministério da Cultura, um reconhecimento institucional dos resultados obtidos pelo projeto através de uma prática artística e de ações agregadas, como um curso de cinema e vídeo digital dirigido aos moradores do Jardim Miriam e arredores.

Sempre vale a pena. Sabe por que? Simplesmente porque não consigo ser feliz de outro jeito ... Eu sei que não vou mudar nada, mas aqui já virou uma coisa super importante, já é do bairro, já é um Ponto de Cultura, já é um lugar onde os professores vem dar uma refrescada, já tem uma galera que se articula aqui no estêncil, já tem essa coisa do cinema ... isso aqui eu vou deixar para as pessoas daqui, aqui já tem um ponto que recebe muita grana, grana para a cultura nesse bairro, e isso aqui não existia desse jeito antes ... cultura misturada com habitação, com ensino, então vale a pena, sim, claro que vale (NADOR, 2009).

Para chegar até isso, no entanto, foi necessário estabelecer um relacionamento com os moradores do lugar. Segundo Mônica, isso não foi

⁷⁶ O site do Ministério da Cultura assim define o programa: “o Ponto de Cultura é a ação prioritária do Programa Cultura Viva e articula todas as demais ações do Programa Cultura Viva. Iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil, que firmaram convênio com o Ministério da Cultura (MinC), por meio de seleção por editais públicos, tornam-se Pontos de Cultura e ficam responsáveis por articular e impulsionar as ações que já existem nas comunidades”.

exatamente fácil, pois havia muita desconfiança por parte dos líderes comunitários inicialmente contactados. Além do medo do desconhecido, o preconceito contra a arte contemporânea era evidente, decorrente não apenas da incompreensão e do distanciamento, mas do receio de serem utilizados e descartados por uma “burga”, para usar o termo exato utilizado pela artista. Segundo Mônica Nador, “todo mundo olhava com muita desconfiança; o que eles não sabiam é que eu era uma maluca que estava a fim de trabalhar de verdade, por isso colou!” (NADOR, 2009).

Esse primeiro contato foi possível através de militantes políticos conhecidos de Mônica Nador que possuíam um relacionamento prévio com as lideranças da comunidade, sendo que apenas após quase um ano foi criado um ambiente de confiança mútua que tornou viável a instalação do projeto *Paredes Pinturas* no Jardim Miriam. Deste momento em diante, o desejo manifestado pela artista de identificar sua produção com um lugar tornou-se realidade. Tal desejo, vale dizer, foi a principal motivação de Mônica Nador para buscar uma comunidade pobre da periferia de São Paulo como espaço de trabalho estável. Segundo ela, a incomodava muito realizar intervenções e, depois de pouco tempo, romper os vínculos com a comunidade que lhe havia acolhido. Isso fica evidente quando ela afirma que “na verdade o que eu não agüentava muito do circuito era essa coisa do você faz o trabalho e vai embora; você acaba rompendo os laços, as coisas que você começa, é um inferno, para mim que sempre queria mais” (NADOR, 2009). Para ela este foi o momento em que decidiu deixar de ser uma “artista de ponta que fica inventando linguagens” para “bombar na rapazeada” (NADOR, 2009). Ou seja, a ruptura catalisada pelo texto de Douglas Crimp em 1996 chegava a um ponto extremo.

O “bombar na rapazeada” significa reunir, conforme pude presenciar, jovens da periferia paulistana, artistas, estudantes de artes e de outras áreas, professores, lideranças comunitárias, curiosos e quem mais desejar se aproximar do Jamac. Este conjunto de pessoas envolve-se em debates sobre cultura e arte, em oficinas de desenho, na confecção de moldes que serão utilizados sobre diferentes suportes, na preparação das casas que sofrerão intervenção, no curso de cinema digital e nas muitas atividades que são realizadas.

Há em todas essas atividades uma preocupação com o protagonismo dos envolvidos. O Café Filosófico que acompanhamos, com Celso Favaretto, foi coordenado por um dos líderes da associação de moradores, um homem simples,

mas que compreende o que significa aquele local e as possibilidades abertas por ele para a sua comunidade. Comunicando-se com desenvoltura, ele não intimidou-se diante das quase cinquenta pessoas presentes e do “professor doutor” que palestraria sobre o Tropicalismo e a cultura brasileira nos anos 50, 60 e 70. Num círculo, todos ouviram com atenção e muitos falaram sobre arte, cultura e política, uma atividade incomum nos sábados à tarde da maioria esmagadora das pessoas. Essa capacidade agregadora do Jamac é registrada pela artista:

Eu fui agregando as pessoas. Então, por exemplo, a Taís é uma moça daqui que é uma cineasta, uma cineasta do perifão. E ela trabalha de verdade, sabe, ela é uma puta cineasta. Quer dizer, o Jamac virou uma escola de cinema, e a gente virou um Ponto de Cultura também, acabamos de virar Ponto de Cultura. E hoje, por exemplo, que vem o Celso Favaretto aqui no Café Filosófico, é uma coisa mega importante, a gente espalha isso para todos s professores da rede, aqui do pedaço, de história, de português, é fundamental, vai falar sobre cultura, política e arte nos anos 50, 60 e 70, né, então ditadura, tropicalismo, bossa nova, os teatros, Hélio Oiticica, né... (NADOR, 2009).

Na entrevista, quando perguntada sobre possíveis relações entre o Jamac e os direitos humanos, Mônica Nador referiu-se ao que considera o “básico”, ou seja, “você ter a casa, a comida, a cultura, ter direito a sua vida” (NADOR, 2009). Logo em seguida, de forma eloqüente, inclusive, refere-se à valorização da autonomia e à emancipação dos indivíduos, utilizando um trecho da música “Deus lhe pague” de Chico Buarque de Hollanda⁷⁷ como exemplo. Para ela, o verso “por me deixar respirar, por me deixar existir, Deus lhe pague” revela o sentimento oposto aos direitos humanos; dito de outra forma, os direitos humanos geram cidadania e acabam com os “favores” que uma sociedade excludente reserva aos moradores das periferias, dignos apenas da caridade piedosa que “alivia” as consciências pesadas de uma elite arrogante.

Ou seja, seguindo a lógica da artista, quem descobre a importância de ser cidadão passa reconhecer-se como um ser humano portador de direitos que são seus simplesmente por existir. Creio ser esse o motivo pelo qual tanto a artista quanto os moradores da periferia envolvidos com o Jamac utilizarem com facilidade a palavra auto-estima. Mônica Nador chega a referir-se a ele como algo que ela

⁷⁷ “Deus lhe pague” é uma música do álbum “Construção”, de 1971.

sabe ser piegas⁷⁸, mas que era exatamente esse o resultado maior de tudo o que o trabalho com arte propiciava: o protagonismo dos que faziam, a satisfação daqueles que recebiam as intervenções nas suas casas, a alegria dos que passavam a enxergar a cor nas suas vidas, a visibilidade alcançada por toda a comunidade.

Outro aspecto que foi abordado por Mônica Nador na entrevista também é importante. Para ela, a intervenção que leva cor aos locais públicos e às casas dos envolvidos no projeto *Paredes Pinturas* não possui apenas uma dimensão cosmética, embora isso também seja algo importante, caso aceitemos uma das ideias motivadoras deste trabalho, que é entender a cor como um elemento humanizador nas periferias cinzentas do mundo. A partir das opiniões gerais da artista, podemos entender que a maior parte das pessoas começa a cuidar melhor do seu espaço, além de identificar-se de forma mais positiva com ele. Naturalmente, influenciam nisso também as pequenas reformas que melhoram a estrutura das casas, como o reboco e a pintura que serve de base ao trabalho artístico. Aliás, sobre essas pequenas reformas, Mônica Nador conta uma história que, ao que tudo indica, confirma a honestidade das suas intenções e da sua prática dentro do Jamac. Segundo ela, na intervenção do projeto *Paredes Pinturas* no Jardim Santo André financiada pela CDHU, houve um momento que lhe “cortaram as asas” devido aos gastos com material para fazer o que ela chama de “dar um tapa”⁷⁹ nas casas que seriam pintadas; foi quando ela deixou claro aos encarregados pelo projeto na CDHU que eles queriam maquiagem nas casas e que ela o faria, se assim desejassem, mas jamais deixaria de dizer que era uma maquiagem. Com este argumento, conseguiu sensibilizar a direção do órgão a autorizar que algumas melhorias estruturais nas casas fossem feitas antes que a intervenção artística propriamente dita fosse feita em conjunto com os moradores⁸⁰.

Com tudo isso, percebe-se na entrevista uma evidente satisfação da artista com os resultados e o andamento do projeto *Paredes Pinturas* no Jardim Miriam. Nota-se, porém, certa decepção com os espaços formais da arte que passaram a ver seu trabalho de uma maneira diferente e menos atrativa ao mercado. Segundo Mônica Nador, o fato do seu trabalho não estar focado na lógica do mercado de arte

⁷⁸ Mônica Nador diz, textualmente, que “é cafona falar, até, da auto-estima, mas é isso aí, as pessoas ficam mais felizes” (NADOR, 2009).

⁷⁹ Na gíria, “dar um tapa” significa realizar algumas arrumações nas casas.

⁸⁰ No Jardim Santo André está sendo estruturado o *Barracão Arte Clube*, em moldes semelhantes aos do Jardim Miriam Arte Clube.

causa o que ela chama de “uma coisa interessante”, afirmando que “tem muita gente que acha que eu não sou mais uma artista interessante” (NADOR, 2009). Para pessoas ligadas ao circuito das artes, haveria um problema de acabamento nos quadros que levou à exposição individual realizada algum tempo antes da entrevista. Na verdade, me parece que o fato de “estar fora do mercado” cobra seu preço daqueles que buscam outras opções para a arte que produzem.

Por outro lado, porém, o projeto *Paredes Pinturas* parecer ter sido aceito em espaços da arte contemporânea que cumprem a função de legitimadores, além de relacionar-se bem institucionalmente. No ano de 2005 aconteceu uma exposição na Galeria Vermelho, em São Paulo, importante espaço da arte contemporânea. Nela foram mostrados estênceis aplicados em paredes, papéis de grandes formatos e camisetas, além de uma projeção de imagens de grandes dimensões obtidas em uma oficina com o coletivo Bijari⁸¹ (figura 33). Também em 2005, durante o *Ano do Brasil na França*⁸², o Jamac participou de vários eventos em solo francês, como o festival *Rio Loco!* em Toulouse; nele, foi realizada (com estênceis elaborados por jovens artistas do Jamac) uma pintura na entrada do festival de cultura (figura 34), além de uma exposição na Galeria Croix Baragnon, da prefeitura de Toulouse. Em 2006, durante a 27ª Bienal de São Paulo, o Jamac expôs um painel no prédio da Fundação Bienal que sinalizava um ponto de ônibus; nele era possível tomar o transporte que levava os visitantes até o Jardim Miriam, onde estavam exposto trabalhos de artistas ligados ao Jamac e de outras pessoas do bairro (figura 35). Embora essas exposições não tenham sido abordadas diretamente na entrevista, é possível deduzir que, além da divulgação do projeto, também são aceitas por Mônica Nador como reconhecimento da relevância do Jardim Miriam Arte Clube na promoção da arte contemporânea e de elevados valores humanos.

⁸¹ Formato em 1997 por arquitetos e artistas, define-se como “um centro de criação de artes visuais, design e vídeo, atuando tanto para projetos culturais e de arte quanto para o mercado comercial corporativo”. Para saber mais sobre o Coletivo Bijari, acessar www.bijari.com.br.

⁸² Durante 2005 foram realizadas várias atividades promovendo a cultura brasileira entre os franceses. Em 2009, ocorreu o contrário, com a realização do *Ano da França no Brasil*. Ambos os eventos inserem-se num contexto maior de aproximação entre os países.

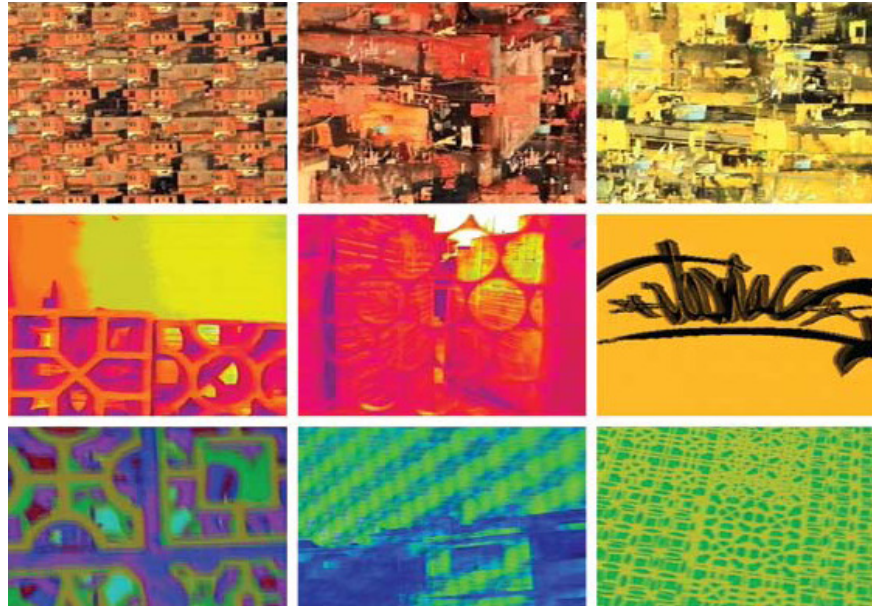


Figura 33 – Projeções durante a exposição do Jamac na Galeria Vermelho (2005).



Figura 34 – Entrada de festival de cultura em Toulouse, França (2005).



Figura 35 – Trabalhos expostos na sede do Jamac durante a 27ª Bienal de São Paulo (2006).

Longe da ficção, o Jamac está, concretamente, realizando uma experiência artística que encarna significados profundos, o que gera transformações reais em diversas pessoas; com isso, o Jardim Miriam Arte Clube insere o direito de acessar, conhecer, compreender e fazer arte no mesmo patamar de outros direitos humanos fundamentais. E, como frisou Mônica Nador, isso “vale a pena, sim!”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me preparava para escrever as considerações finais do presente trabalho, deparei-me com um sítio na Internet denominado www.paintersforhumanrights.org. Ele é uma iniciativa de uma artista americana chamada Susi Galloway, radicada na Flórida e que, em algum momento, teria tomado contato com a Declaração Universal dos Direitos Humanos e se dado conta de que, caso aqueles direitos fossem respeitados, as coisas seriam muito melhores no mundo. Procurando saber um pouco mais sobre Susi Galloway, tive a impressão de que não se trata de uma artista de maior relevância, sendo simplesmente uma pessoa com certa habilidade e conhecimento que realiza ilustrações e outros trabalhos de arte aplicada. Mas isso, na verdade, é irrelevante. Mais do que sua produção, interessou-me sua iniciativa; esta, sim, talvez seja uma obra mais complexa e relevante, como parece indicar a auto-definição do que é o movimento *Pintores pelos Direitos Humanos*:

Pintores pelos Direitos Humanos é um movimento popular para incentivar os pintores a usarem sua arte para a promoção dos Direitos Humanos. É uma diversificada galeria online, com obras inspiradas nos Direitos Humanos e pelos Direitos Humanos. Para ajudar a aumentar a sensibilização, a demanda e a defesa dos Direitos Humanos. Pintores de todos os meios, nacionalidade, credo ou religião são bem-vindos! Artistas e amantes da arte que desejam apoiar esta causa são bem-vindos a participar.

O sítio *Pintores pelos Direitos Humanos* estrutura-se, basicamente, a partir dos artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948. Existem obras de artistas de vários lugares do mundo que ilustram (figura 36), por assim dizer, cada um dos artigos da Declaração, que também estão lá na forma escrita. Há todo tipo de técnicas – pinturas em acrílico, óleo, aerografias, desenhos, arte digital, entre outras; também há o convite para que as galerias de cada artigo sejam ampliadas com novas contribuições, sempre promovendo o espírito dos direitos humanos. Parece não haver a exigência de que exista uma maior “legitimação” de quem deseja contribuir, mas certamente deve haver algum tipo de curadoria, por mais simplificada que seja. As instruções sobre o envio de trabalhos indicam que existe

essa preocupação, inclusive porque é necessário justificar o trabalho e sua relação com o artigo ao qual deseja estar associado.



Figura 36 – O trabalho denominado Estudo em Laranja, do australiano Henry Bateman⁸³, ilustra o artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que é o que se refere à arte.

Descobrir o *website* não foi exatamente uma surpresa. Há muitas iniciativas que relacionam a arte e os direitos humanos como vivências práticas. Em Moçambique, por exemplo, um grupo de artistas organizou um projeto denominado *Armas para Arte*, onde fuzis AK-47 e outras armas eram transformadas em esculturas que celebravam o fim da guerra civil moçambicana⁸⁴. Também todos os projetos e intervenções relatados durante a presente pesquisa possuem seus sítios de divulgação institucional e de comunicação com o público interessado. Todos eles indicam, pelo exercício cotidiano, que a arte contemporânea relaciona-se facilmente com a promoção de valores humanistas, como o respeito às diferenças, à liberdade de expressão e locomoção, à afirmação do direito à identidade, o combate aos preconceitos, entre uma infinidade de outros associados à ideia maior que a expressão direitos humanos representa. Isso, no meu entender, indica um primeiro acerto, que foi a escolha desse tema para pesquisa.

⁸³ O artista mantém um blog na Internet: www.auspat.blogspot.com.

⁸⁴ O projeto foi uma derivação de outro maior, coordenado pelo Conselho Cristão Moçambicano, denominado *Transformação de Armas em Instrumentos de Trabalho*. As obras que estão expostas na Internet são o resultado de um workshop realizado em 1998 no recinto do Núcleo de Arte. A exposição contém uma seleção de 29 esculturas de 14 artistas. Para visitá-la: www.africaserver.nl/nucleo/port/index.html.

Por outro lado, todos os exemplos citados nessa dissertação ocorrem em um mesmo período da história humana, marcado pela globalização de valores, ideias, capitais, informações, hábitos e tudo o mais que possa ser caracterizado como humano. Uma globalização que encontra seu *outro* na localização, em um processo dialético onde o discurso e a ação hegemônica de quem “manda” induz a valorização do local como espaço para a redescoberta/recriação (sincrética) de identidades, sejam elas “velhas” ou novíssimas. O mundo realmente se tornou um lugar pequeno, uma aldeia, onde todos dependem de todos, inclusive os que insistem em ignorar isso.

Mônica Nador não está entre aqueles que não enxergam a interdependência de todos os seres humanos. Seu rompimento com as regras do circuito de arte e com os interesses comerciais deste pode ser interpretado de diversas formas; para mim, após a pesquisa realizada que incluiu a comparação com iniciativas que guardam semelhanças e diferença como Jardim Miriam Arte Clube, a leitura fundamental é que ela é uma artista que realmente descobriu que todos precisamos fazer alguma coisa para encompridar a vida da espécie no planeta, mas de forma prática, efetiva, articulando discursos com ações. Coisas pequenas, que modificam realidades específicas, pois o mundo globalizado da pós-modernidade que não nos oferece mais as grandes narrativas e as identidades mestras que nos condenavam a preparar e esperar revoluções que não chegavam ou que, quando ocorriam, se transformavam em novas opressões. Porém, este mesmo mundo nos possibilita articular grupos de pessoas com identidades e interesses semelhantes e realizar uma nova ação (na verdade, muitíssimas novas ações) emancipadora no âmbito do que se chama de micropolíticas. Possibilita, ainda, a criação de redes que articulam milhares desses grupos em torno de preocupações comuns, por vezes colocando-os em choque, inclusive, mas dando a todos a possibilidade de que o diálogo seja exercido com equidade. Aliás, talvez seja essa a nova utopia de quem ainda não desistiu de lutar pela humanidade.

O que ocorre no Jamac não é uma descoberta original de Mônica Nador. É uma iniciativa que integra particularidades da arte contemporânea, que é a busca de uma maior relação com o público; também faz parte de um movimento da sociedade civil para realizar coisas que o Estado nunca fez ou que deixou de fazer após a onda neo-liberal, o que certamente é polêmico; porém, isso também possui um lado extremamente positivo, que é as pessoas dando-se conta de que nossos desafios

sociais não serão superados apenas pela ação estatal. Mas, quando compreendido, o Jamac parece possuir características que poucos outros possuem.

A que eu acredito ser a mais importante delas, é que a artista Mônica Nador, que era vista como uma “burga” pelos moradores nos primeiros contatos e que é o esteio fundamental do projeto, em muitos sentidos tornou-se um deles quando passou a residir na periferia paulistana. Ao instalar-se no Jardim Miriam ela demonstrou que estava disposta a estabelecer vínculos profundos – portanto criando identidade – com a comunidade na qual iria trabalhar. Ou seja, ela não “interviria” e iria embora, ela estava disposta a ser a mudança que desejava ver acontecer, o que rompe com a tendência de grande parte da arte contemporânea em ser elitista, distante e hermética. E o Jamac, como parte de um fenômeno maior da arte contemporânea *legitimado* pela ação de uma artista, caminha na direção contrária, sendo popular, próximo e aberto.

O Jamac promove, agindo assim, a aproximação de seres humanos com um dos mais significativos fenômenos da humanidade, a arte, colocando-a como parte de suas vidas e dando-lhes a possibilidade de fazer com que sejam vistos e ouvidos pela sociedade. Creio que, com isso, o Jardim Miriam Arte Clube realiza a expressão que por vezes foi utilizada neste trabalho para definir o que é o direito humano à arte: acessar, conhecer, compreender e fazer.

Acessar porque o direito a tomar contato com a arte é o que pode iniciar todo um processo de transformação; a arte inacessível, em qualquer sentido que se queira dar a esta palavra, é a arte morta para a sociedade.

Conhecer porque o direito a saber quem fez determinada obra, em que período, com quais características, para quem, entre outras informações, é um passo importante para que o seguinte seja dado, que é a compreensão.

Compreender porque, para que o poder transformador dos significados encarnados na arte aconteça, é preciso o pensamento, a reflexão que gera novo conhecimento.

Fazer porque, em todos os lugares onde o potencial de expressão da humanidade esteja presente e para todos os indivíduos que desejarem exercê-lo, esta possibilidade deve existir.

Enfim, creio ser de fácil aceitação a ideia de que acessar, conhecer, compreender e fazer a arte sejam momentos integrantes de um direito humano tão

natural quanto comer, vestir, ter saúde, educar-se, ter liberdade de corpo e pensamento, ter segurança, ser feliz, em síntese.



Figura 37 – Pintura rupestre de mão humana em Lascaux, França.

Até mesmo porque, quando arte e vida ainda eram parte de um mesmo cotidiano e a primeira pessoa tomou a iniciativa de gravar sua mão na parede de uma caverna (utilizando-se de uma forma primitiva de estêncil, por coincidência a mesma técnica básica utilizada no Jamac), esta reconheceu-se como ser humano (figura 37) – certamente um fato que já registrado por muitos. Na verdade, creio que as pinturas rupestres signifiquem muito mais do que simples registros rituais (aliás, como gostamos de dizer que o que não compreendemos possui função religiosa ou mágica), sendo o mais perene testemunho da nossa humanidade. Para mim, esses são os significados encarnados nas paredes de Lascaux ou de Altamira e compreendê-los nos torna mais humanos. E, como arte, para mim tais significados também estão vivos nas paredes-pano-de-prato do Jardim Miriam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, M. C. **Cidadania e Direitos Num Mundo Globalizado: Algumas Notas Para Discussão**. Disponível em:
<http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/Globalizacao_DH/global_alvarez.html>.
Acesso em: 30 mai. 2003.

AMARAL, A. **Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy A. (org.). **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo**. São Paulo: Techint Engenharia: Ex Libris, 1988.

AQUI Estamos – Tijuana. Direção de Brenna Hubbel. inSITE, 2000 . Vídeo (15 min), son., color., DVD.

ARCHER, M. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ASSEMBLÉIA NACIONAL FRANCESA. Declaração (1789). **Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão**. Disponível em:
<<http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/dec1789.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2005.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BAUMAN, Z. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BAUMAN, Z. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BELTING, H. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOBBIO, N. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro : Campus, 1992.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de Política**: Volume 01. 12. ed. Brasília: Editora UnB, 2002.

BORGES, F. Ocupações de espaços, almas e sentidos. **Global Brasil**, n. 2, p. 38-41, 2004.

BRITES, B. L. ; GOMES, P. C. R. ; BOHNS, N. M. F. ; CARVALHO, A. M. A. DE ; BULHÕES, M. A. ; TREVISAN, A. ; RAMOS, P. ; KERN M. L. B. K. ; GASTAL, S. . **Breve Olhar Sobre os Anos 80**. In: Paulo Gomes. (Org.). Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, v. I, p. 136-155.

CAUQUELIN, A. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CATTANI, I. (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2007.

CUNHA, E. A arte pode prometer e cumprir. **Voto**, a. 5, n. 60, p. 78-79, 2009.

DANTO, A. **El abuso de la belleza**. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2005.

_____. **Três décadas após o fim da arte**. São Paulo: Odysseus, 2006.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. Declaração (1776). **Declaração dos Direitos da Virgínia**. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br>>. Acesso em: 10 mai. 2005.

FAVELA PAINTING – THE PROJECT. Projeto de intervenção artística. Holanda/Brasil, 2010. Disponível em: <<http://www.favelapainting.com>>. Acesso em: 25 mai. 2010.

FERREIRA, A. B. H. **Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2008.

FLOCH, N. [**Entrevista disponibilizada em fevereiro, a Internet**]. 2010. Disponível em: <http://www.panoramacritico.com/site/004/entrevistas_03.php>. Acesso em: 28 mar. 2010.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, D. **Condição Pós-moderna**. 13. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HERKENHOFF, J. B. **História dos Direitos Humanos**. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/herkenhoff/livro1/dhmunido/index>>. Acesso em: 10 mai. 2005.

JARDIM MIRIAM Arte Clube: lugar de encontro entre arte e direitos humanos – Mestrado Luciano Ribas. Direção de Luciano Ribas. Santa Maria: PAZ Produtora, 2010. Vídeo (14 min), son., color., DVD.

JARDIM MIRIAM ARTE CLUBE. **Pintura na margem da cidade: II anos do projeto Paredes Pinturas**: 2007-2008. São Paulo, 2008. Não paginado.

LIMA NETO, F. V. **Direitos Humanos de 4ª Geração**. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/geracaodh/4_geracao.html>. Acesso em: 10 mai. 2005.

LUYTEN, S. B. **Manga: O Poder dos Quadrinhos Japoneses**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

MINAYO, M. C. de S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 2. ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Hucitec, 1997.

NADOR, M. (coord.). **Jamac - Jardim Miriam Arte Clube**. São Paulo : Centro Cultural da Espanha em São Paulo - Agência Espanhola de Cooperação Internacional, 2007.

NADOR, M. **Artevida útil**: entrevista com Mônica Nador [fev.2006]. Entrevistador: D. Sperling. São Paulo: EESC-USP, 2006. Entrevista concedida à Revista Risco.

NADOR, M. **As paredes pinturas de Mônica Nador**. Disponível em <http://www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt_monica.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2010.

OHTAKE, R. Beleza para todos. **Wish**, a. 6, n. 33, p. 30-31, 2009.

OITICICA, H. **O Herói Anti-herói e o Anti-herói Anônimo**. Rio de Janeiro: Folhas datilografadas, 1968. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=145&tipo=2>>. Acesso em 25 mai. 2010.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração (1997). **Declaração dos Direitos do Homem e do Genoma Humano**. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/direitosglobais/paradigmas_textos/genomahum>. Acesso em: 10 mai. 2005.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração (1948). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/deconu>>. Acesso em: 10 mai. 2005.

PAINTERS FOR HUMAN RIGHTS. Website de promoção dos direitos humanos. EUA, 2010. Disponível em: <<http://www.paintersforhumanrights.org>>. Acesso em: 25 mai. 2010.

PAREDES Pinturas – Jardim Santo André. Direção de Jerônimo Vilhena. São Paulo: Jardim Miriam Arte Clube, 2008. Vídeo digital (20 min), son., color., DV.

PAREDES Pinturas – Mestrado Mônica Nador. Direção de Celso Renato Maldos. São Paulo: Image Makers, 1999. Vídeo (12 min), son., color., DVD.

RIBAS, L. **Os Direitos Humanos Como Política Emancipatória na Globalização**. Santa Maria: UFSM Monografia de conclusão de especialização, 2005.

ROLIM, M. **Atualidade dos Direitos Humanos**. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/marcosrolim/rolim.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2005.

SANTOS, B. S. (org.). **A Globalização e as Ciências Sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Em Busca da Cidadania Global:** Entrevista [jan. 2003]. Entrevistadora: I. Lopez. Porto Alegre: SEM FRONTEIRAS, 2003. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/boaventura/boaventura_e.html>. Acesso em: 12 mai. 2003.

_____. **Por Uma Concepção Multicultural de Direitos Humanos.** Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/boaventura/>>. Acesso em 10 mar. 2005.

_____. **Quais os Limites e Possibilidades da Cidadania Planetária?.** In: FÓRUM Social Mundial, 2., 2002, Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/fsmrn/FSM202/Paineis/boaventura.html>>. Acesso em: 12 mai.2003.

SANTAELLA, L. **Cultura e Artes do Corpo Humano.** São Paulo: Paulus, 2003.

SIQUEIRA, H. Política Pós-Moderna: uma análise das positivities. **A Razão**, Santa Maria, ano 66, 31 ago. 2000.

SPACE INVADER. Biografia. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/w/index.php?oldid=363993096>>. Acesso em: 25 mai. 2005.

SPACE INVADER. Site institucional do artista. Disponível em <<http://www.space-invaders.com>>. Acesso em: 25 mai. 2010.

SUSI GALOWAY. Site institucional da artista. Disponível em <<http://www.susigalloway.com>>. Acesso em: 25 mai. 2010.

SUSTENTABILIDADE. Organização Não-Governamental. Brasil, 2005. Disponível em: <<http://www.sustentabilidade.org.br>>. Acesso em: 10 mai. 2005.

TUDO DE COR. Projeto de intervenção artística da empresa Tintas Coral. Brasil, 2010. Disponível em: <<http://www.tudodecor.com.br>>. Acesso em: 25 mai. 2010.

UOL EDUCAÇÃO – BIOGRAFIA DE HÉLIO OITICICA. Site da educacional do portal Universo On Line. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/helio-oitica.jhtm>>. Acesso em: 25 mai. 2010.

URHAHN, D. ; KOOLHAAS, J. ; RUIJGROCK, J. ; MCGETRICK, B. **O Morro – Painting an entire favela**. Amsterdam : Firmeza Foundation, 2009.

YUDICE, G. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ANEXOS



ANEXO A – Biografia de Mônica Nador

BIOGRAFIA DE MÔNICA NADOR

1955 – Nascimento em Ribeirão Preto SP

1983 – Forma-se pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado – Faap

1985 – Cursa gravura planográfica com Regina Silveira (1939) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP

1994 – Recebe bolsa da Mid-America Alliance

1999 – Recebe a Bolsa Vitae de Artes, na área de artes visuais, com o projeto Paredes Pinturas

1999 – Desenvolve em conjunto com os moradores da Vila Rhodia, em São José dos Campos, São Paulo, o projeto Paredes Pintadas, que consiste na criação de desenhos em máscaras de acetato que são pintados nas casas do bairro

2000 – Obtém o título de mestre pela ECA/USP, com a dissertação *Paredes Pinturas*, sob orientação de Regina Silveira

2002 – Inicia o trabalho junto à comunidade do Jardim Miriam, passando a morar no local

2004 – Mônica Nador funda o Jardim Miriam Arte Clube

ANEXO B – Exposições individuais de Mônica Nador**EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS DE MÔNICA NADOR**

- 1983 - São Paulo SP - Desenhos, no MAC/USP
- 1987 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Luisa Strina
- 1988 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Luisa Strina
- 1990 - São Paulo SP - Arte Engajada, na Galeria Casa Triângulo
- 1994 - Dekalb (Estados Unidos) - Individual, na School's of Art Gallery, Northern Illinois University (em colaboração com James Lax)
- 1994 - Philadelphia (Estados Unidos) - Individual, na Nexus Foundation for Today's Art (em colaboração com James Lax)
- 1994 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Luisa Strina
- 1995 - Brasília DF - Individual, na Casa Thomas Jefferson (em colaboração com James Lax)
- 1995 - Curitiba PR - Individual, na Fundação Cultural de Curitiba (em colaboração com James Lax)
- 1995 - São Paulo SP - Individual, no CCSP (em colaboração com James Lax)
- 1996 - São Paulo SP - Parede para Nelson Leirner, no MAM/SP
- 2003 - São Paulo SP - Observações Sobre o Espaço e o Tempo, na Unicsul

ANEXO C – Exposições coletivas de Mônica Nador**EXPOSIÇÕES COLETIVAS DE MÔNICA NADOR**

- 1983 - São Paulo SP - 17ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1983 - São Paulo SP - Outdoor Piscada, no Projeto Arte na Rua 1, organizado pelo MAC/USP
- 1984 - Rio de Janeiro RJ - Como Vai Você, Geração 80?, na EAV/Parque Lage
- 1985 - Belo Horizonte MG - Brasil Desenho, no Paço das Artes
- 1985 - Campinas SP - Brasil Desenho, no MACC
- 1985 - Porto Alegre RS - Brasil Desenho, no Margs
- 1985 - Ribeirão Preto SP - Desenhando, na Itaugaleria
- 1985 - Rio de Janeiro RJ - 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ
- 1985 - Rio de Janeiro RJ - Brasil Desenho, na Funarte
- 1985 - Rio de Janeiro RJ - Caligrafia e Escrituras, na Funarte
- 1985 - São Paulo SP - 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea, na Fundação Bienal
- 1985 - São Paulo SP - Coletiva, no MAC/USP
- 1985 - São Paulo SP - E o Desenho? e Gráfica Contemporânea, na Galeria Humberto
- 1986 - Cáli (Colômbia) - 5ª Bienal Americana de Artes Gráficas, no Museu de Arte Moderna de La Tertúlia
- 1986 - Fortaleza CE - Imagine: o planeta saúda o cometa, na Arte Galeria
- 1986 - São Paulo SP - 4º Salão Paulista de Arte Contemporânea, na Fundação Bienal
- 1986 - São Paulo SP - Coletiva, no MAC/USP
- 1988 - Berlim (Alemanha) - Workshop Berlim/São Paulo, na Kunsthalle Berlim
- 1988 - São Paulo SP - Ação no MAM, no MAM/SP
- 1988 - São Paulo SP - MAC 25 Anos: aquisições e doações recentes, no MAC/USP
- 1988 - São Paulo SP - Workshop Berlim/São Paulo, no Masp
- 1989 - Porto Alegre RS - Arte Híbrida, no Espaço Cultural BFB
- 1989 - Rio de Janeiro RJ - Arte Híbrida, na Fundação Nacional de Arte. Centro de Artes

- 1989 - São Paulo SP - 20º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
- 1989 - São Paulo SP - Arte Contemporânea São Paulo - Perspectivas Recentes, no CCSP
- 1989 - São Paulo SP - Arte Híbrida, no MAM/SP
- 1989 - São Paulo SP - O Pequeno Infinito e o Grande Circunscrito, na Arco Arte Contemporânea Galeria Bruno Musatti
- 1990 - Brasília DF - Prêmio Brasília de Artes Plásticas, no MAB/DF
- 1990 - São Paulo SP - 21º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
- 1991 - São Paulo SP - 21ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1991 - São Paulo SP - BR/80 Pintura Brasil Década 80, na Itaugaleria
- 1991 - São Paulo SP - Programa de Exposições de Artes Plásticas, no CCSP
- 1992 - Poços de Caldas MG - Arte Moderna Brasileira: acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, na Casa da Cultura
- 1992 - São Paulo SP - Coletiva, no MAC/USP
- 1992 - São Paulo SP - Programa Anual de Exposições de Artes Plásticas 91, na Fundação Bienal
- 1992 - São Paulo SP - Um Olhar Sobre o Figurativo, na Galeria Casa Triângulo
- 1993 - Washington (Estados Unidos) - Brazil Images of the 80th & 90th, no Art Museum of the Américas
- 1994 - Rio de Janeiro RJ - Brasil: imagens dos anos 80 e 90, no MAM/RJ
- 1994 - San Juan (Porto Rico) - Pequeno Formato Latino-americano 94, na Galeria Luigi
- 1994 - São Paulo SP - Brasil: imagens dos anos 80 e 90, na Casa das Rosas
- 1994 - São Paulo SP - Marinhas, na Galeria Nara Roesler
- 1995 - Curitiba PR - Gravuras em Colaboração com James Lox, no Museu da Gravura
- 1995 - Rio de Janeiro RJ - Anos 80: o palco da diversidade, no MAM/RJ
- 1995 - São Paulo SP - 1ª United Artists, na Casa das Rosas
- 1995 - São Paulo SP - Anos 80: o palco da diversidade, na Galeria de Arte do Sesi
- 1995 - São Paulo SP - Programa Anual de Exposições de Artes Plásticas, no CCSP
- 1995 - Uberlândia MG - Arte na Cidade, na Universidade Federal de Uberlândia
- 1996 - São Paulo SP - 15 Artistas Brasileiros, no MAM/SP
- 1996 - São Paulo SP - Arte Brasileira Contemporânea: doações recentes/96, no MAM/SP

- 1997 - São Paulo SP - Ao Cubo, no Paço das Artes
- 1997 - São Paulo SP - Arte Suporte Computador, na Casa das Rosas
- 1997 - São Paulo SP - Brito Cimino Arte Contemporânea: mostra inaugural, na Galeria Brito Cimino
- 1997 - São Paulo SP - Catálogo: Artistas Representados e Acervos
- 1998 - São Paulo SP - O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ, no Masp
- 1998 - São Paulo SP - O Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Banco Safra
- 1999 - São Paulo SP - 26º Panorama de Arte Brasileira, no MAM/SP
- 2000 - Belo Horizonte MG - Investigações. São ou Não São Gravuras?, no Itaú Cultural
- 2000 - Brasília DF - Investigações. São ou Não São Gravuras?, na Galeria Itaú Cultural
- 2000 - Curitiba PR - 12ª Mostra da Gravura de Curitiba. Marcas do Corpo, Dobras da Alma
- 2000 - Fortaleza CE - 26º Panorama de Arte Brasileira, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
- 2000 - Havana (Cuba) - 7ª Bienal de Havana, no Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam
- 2000 - Niterói RJ - 26º Panorama de Arte Brasileira, no MAC/Niterói
- 2000 - São Paulo SP - Diálogo: arte contemporânea Brasil/Equador, no Memorial da América Latina. Galeria Marta Traba
- 2001 - São Paulo SP - 27º Panorama de Arte Brasileira, no MAM/SP
- 2001 - Washington (Estados Unidos) - Virgin Territory: women, gender, and history in contemporary brazilian art, no The National Museum of Women in the Arts
- 2002 - Londrina PR - São ou Não São Gravuras?, no Museu de Arte de Londrina
- 2002 - Rio de Janeiro RJ - 27º Panorama de Arte Brasileira, no MAM/RJ
- 2002 - Salvador BA - 27º Panorama de Arte Brasileira, no MAM/BA
- 2002 - São Paulo SP - A Linha Como Estrutura da Forma, no MAM/SP
- 2003 - São Paulo SP - 2080, no MAM/SP
- 2003 - São Paulo SP - Meus Amigos, no MAM/SP
- 2003 - São Paulo SP - Ocupação Prestes Maia, na Av. Prestes Maia, 853
- 2004 - Rio de Janeiro RJ - Onde Está Você, Geração 80?, no CCBB