



O JAMAC E A HISTÓRIA DA ARTE: TRAÇOS DADOS PELAS PINTURAS NA PAREDE

JAMAC AND THE HISTORY OF ART: TRACES GIVEN BY THE PAINTINGS ON THE WALL

João Henrique Andrade Leite¹

¹ Formado no EAV Parque Lage em cursos de Curadoria, Produção e Montagem de exposições, técnico em Museologia pela ETEC SP. Fundador do site *Onde está a arte*, é pesquisador, curador e escritor. E-mail: henriqueandra@icloud.com.

Resumo

Este relato da trajetória da artista Mônica Nador, em particular de seu projeto JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube), instalado no bairro paulistano de mesmo nome, surge de conversas com a artista por ocasião de uma exposição curada pelo autor, e busca discutir o papel de museus, galerias de arte e instituições culturais. Nele, busco também abarcar as práticas coletivas e interdisciplinares do JAMAC em relação ao envolvimento da artista com o livro *Sobre as Ruínas do Museu*, do historiador Douglas Crimp, e em relação ao trabalho artista estadunidense Gordon Matta-Clark.

Palavras-chave

Pinturas parede; coletividade; museu; periferia; arte; comunidade; oficinas; estêncil

Abstract

This account of the career of the artist Mônica Nador, in particular her project JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube), installed in the São Paulo neighborhood of the same name, arises from conversations with the artist on the occasion of an exhibition curated by the author, and seeks to discuss the role of museums, art galleries and cultural institutions. In it, I also try to cover JAMAC's collective and interdisciplinary practices in relation to the artist's involvement with the book *On the Ruins of the Museum*, by the American historian Douglas Crimp, and in relation to the work of the artist Gordon Matta-Clark.

Keywords

Wall paintings; collectivity; museum; periphery; art; community; art offices; stencil

Introdução

O bairro do Jardim Miriam, situado na zona sul de São Paulo, tem testemunhado, desde o início dos anos 2000, uma notável efervescência artística, desdobrada das vivências e interações de seus habitantes. Próximo aos bairros vizinhos de Americanópolis, Vila Capela e à cidade de Diadema, esta região abriga microcosmos periféricos distantes do centro, inseridos nos vastos 1.521,110 km² que compõem a metrópole paulistana.

O Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), localizado na Rua Maria Balades Correa, número 8, é resultado de um processo iniciado pela artista Mônica Nador, em colaboração com diversos outros nomes, incluindo o líder comunitário Mauro Pinto de Castro. Nador empenha-se em conduzir sua prática artística para além da exibição de telas em museus, buscando alcançar muitos dos que não se viam representados nessa atividade, tanto como espectadores quanto como criadores.

Oficinas, cursos e palestras são oferecidos continuamente no JAMAC, desde 2004, para todos os interessados, promovendo gradualmente uma participação coletiva no bairro. Essa coletividade estende-se para além dos limites físicos do clube, ativando ações em praças, interiores de casas e paredes. Para além do espaço tradicional de exposições elitizadas em vernissages e do conceito de 'cubo branco', Mônica Nador encontra uma perspectiva ampliada sobre os rumos de sua prática artística, especialmente durante os três anos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Eumano Ferreira Veloso, em São José dos Campos. Além disso, também foram importantes a descoberta das reflexões do crítico de arte norte-americano Douglas Crimp, sobre a pintura no final dos anos 1970 e a noção de um 'fim da pintura'.

Essas reflexões, longe de resultarem em um fim total da prática artística, desdobram-se na recomposição de uma nova forma de criação. Tal orientação tem origem naquilo que está fora dos muros das instituições, tornando esse espaço vital para uma produção coletiva. A abordagem de Mônica Nador não se baseia em imposições doutrinárias, mas na reconceitualização do princípio hegemônico e universal da história da arte. Este relato sobre a trajetória de Mônica Nador e do JAMAC propõe unir reflexões e considerar a coletividade como meio de moldar novas interações na arte, em sintonia com os tempos contemporâneos. A aproximação do pensamento de Mônica Nador com o JAMAC e as ramificações decorrentes dessa ação oferece uma perspectiva inovadora para pensar em instituições de arte nutridas pelo pensamento de Douglas Crimp em uma grande metrópole como São Paulo.

O fim da pintura: Douglas Crimp e Gordon Matta-Clark

A interseção entre a proposta de Mônica Nador, representada pelo JAMAC, e as ideias de Douglas Crimp proporciona uma abordagem que vai além da produção artística tradicional, abraçando a reconstrução de significados e o redirecionamento do papel das instituições culturais.

A reflexão sobre o “fim” da pintura como feita no passado, conforme pensado por Crimp, aponta para uma necessidade de superar a concepção tradicional de museus como detentores exclusivos de uma narrativa artística homogênea e universal. A morte do espaço das instituições culturais e museais, nesse contexto, implica não apenas na transformação da função da instituição, mas também na conceituação da própria arte como algo integrado às diversidades de linguagens e produções culturais.

Em um artigo publicado em 2015, a pesquisadora e professora do departamento de Artes da PUC-SP Priscila Arantes cita o livro de Douglas Crimp, *Sobre as Ruínas do Museu* (2005) para imaginar novas formas de se infiltrar espaços antes detentores de um caráter elitizado e de pouco atravessamento com as ruas e as comunidades. A morte do museu torna-se a ser o óbito da sua função predecessora, onde “se extrai de certa ficção museológica de representar a arte como um sistema homogêneo, pretensamente universal, e a história da arte, como sua classificação ideal.” (Arantes, 2015)

A criação de instituições museais, sobretudo nos dias de hoje, se dá pelo interesse em atuar e fornecer mecanismos de se produzir saberes, além de sua missão de salvaguardar e gerir artefatos artísticos ou de outra ordem. Nesse ponto, Arantes (2015) pensa em acordo com as ideias de Crimp nessa condição do museu em que “faz sentido não somente dentro de um contexto em que a pluralidade das linguagens e das produções artísticas se fazem sentir, mas também dentro de um contexto em que manifestações culturais, fora do eixo hegemônico, passam a fazer parte de um sistema em que a produção da diferença é fundamental.” (Arantes, 2015).

O JAMAC, ao se posicionar como um espaço de valorização da prática artística e do conhecimento, assume o papel de reparação e inclusão, especialmente em relação às populações marginalizadas por sistemas excludentes. A apropriação da arte por comunidades periféricas, como evidenciado pelo JAMAC, não só cria novas interações com a arte, mas também proporciona uma compreensão renovada das condições sociais desafiadoras enfrentadas por essas comunidades. Sua função busca abrigar ações como um espaço de descobertas e aprendizados.

A valorização da prática do artista, aliada à distribuição e proposição de modos alternativos de compreensão da arte, destaca a importância do JAMAC como um agente de transformação social e cultural. Os coletivos que se unem para expandir o conhecimento sobre arte, poesia e literatura desempenham um papel significativo nesse processo, permitindo que as comunidades periféricas compreendam e se apropriem de formas de expressão que antes poderiam ter parecido inacessíveis.

A decisão de Mônica Nador de abandonar a produção tradicional de pinturas em tela em favor de espaços periféricos e públicos, como os muros, é uma resposta direta às reflexões de Douglas Crimp sobre o “fim da pintura” e

a necessidade de dessacralizar a arte, levando-a para além dos limites do cubo branco do museu. Crimp, em seu livro *Sob as Ruínas do Museu*, critica as práticas arcaicas da pintura em telas exibidas em museus convencionais, buscando uma renovação e uma quebra de paradigmas. Mônica Nador, inspirada por essas ideias, abraça a proposta de Crimp e decide reconectar sua prática artística com a realidade, levando-a para fora dos espaços tradicionais de exposição.

O projeto *Paredes Pintura*, iniciado em 1999, representa uma mudança significativa na abordagem de Nador. Ao invés de criar obras destinadas a galerias e museus, ela passa a utilizar muros e espaços urbanos como suportes para suas pinturas. Essa transição marca não apenas uma mudança estética, mas também uma transformação conceitual na maneira como a arte é concebida e apresentada. O Programa Comunidade Solidária em São José dos Campos, coordenado por Ruth Cardoso, torna-se um veículo para as pinturas de Nador, integrando sua arte diretamente ao tecido social e urbano. Essa abordagem demonstra um compromisso com a desmistificação da arte, aproximando-a das pessoas marginalizadas e rompendo com as barreiras impostas pelo sistema tradicional da arte. Dessa forma, a prática de Mônica Nador, alinhada às ideias de Crimp, diz respeito a uma tentativa de reinventar o papel do artista e da arte na sociedade, propondo uma abordagem mais inclusiva e engajada com as realidades das comunidades periféricas.

Desse trajeto de deslocamento do centro para a periferia, é possível desdobrar paralelos entre a atuação de Mônica Nador e a do artista norte-americano Gordon Matta-Clark. A curadora da 27ª Bienal Internacional de São Paulo, Lisette Lagnado, em apresentação do trabalho feito nas instalações do JAMAC, veio a associar ambos:

Os moradores lembraram que, no início, a instalação do JAMAC gerou dúvidas e despertou suspeitas da vizinhança. Uma artista que vem de fora e instala um ateliê para os jovens da comunidade não era algo comum. Mas o JAMAC conquistou espaço de destaque no bairro e, como dizem participantes do coletivo, colocou a região no mapa de São Paulo e mudou a ideia que muitos fazem do local. Antes o Jardim Miriam só aparecia nos jornais por causa de chacina, tráfico, assassinato e casos de polícia. Agora ele aparece também pela cultura. A Bienal está aqui e as pessoas ficam curiosas. Até chamam isso aqui de Bienal do Jardim Miriam, disse uma artista do JAMAC. (Lagnado apud Furegatti, 2007, p. 198)

A escolha de levar a produção artística para regiões periféricas destaca-se, tanto em Matta-Clark como em Nador, como um movimento consciente de deslocamento do centro para a periferia, em sintonia com as posições propostas por Douglas Crimp e outros teóricos que buscam tornar possível a criação de espaços desvinculados dos tradicionais “cubos brancos” dos museus. Enquanto Matta-Clark retorna de sua experiência na Universidade de Cornell para Nova York no final dos anos 1960 e emprega seu conhecimento em arquitetura para repensar as atribuições e utilizações da arte no bairro periférico do Bronx, Nador segue uma trajetória semelhante ao conceber novas possibilidades de uso da arte para o bairro periférico do Jardim Miriam. A série mais conhecida do artista

norte-americano é a *Bronx Floors*, de 1973, onde são realizados cortes no concreto de pisos ou paredes de um prédio abandonado, criando aberturas para outros cômodos ou para o lado de fora. Matta-Clark realizou intervenções manuais em prédios que estavam prestes a serem demolidos, e, concomitantemente, estabelece um centro educacional para capacitar jovens em *design*, artes e construção. Por outro lado, Nador utiliza infiltrações de pinturas de estêncil em casas térreas de pouco valor imobiliário, muros de ruas, becos e paredes, transformando esses espaços em extensões do território – promovendo uma inflexão no olhar e sugerindo uma transformação dessas estruturas.

A semelhança entre os dois artistas reside na intenção de levar a produção artística para regiões periféricas, almejando criar novas possibilidades de expressão e formação de conhecimento. Ambos abraçam o discurso de Crimp sobre a necessidade de desvincular a arte dos espaços tradicionais, buscando uma relação mais direta e participativa com as comunidades. Enquanto Matta-Clark, antes de falecer, dedica-se pessoalmente à coletividade ao estabelecer uma escola para formação em artes no Bronx, Nador, durante os anos 90, cria o JAMAC como um espaço de formação em conhecimento e arte no Jardim Miriam.

Mônica Nador e o JAMAC: a artista em seu lugar

A jornada artística de Mônica Nador é marcada pela preocupação com o papel da arte na sociedade e sua capacidade de criar conexões significativas. Um episódio marcante ocorreu quando uma empregada doméstica, ao descobrir que Nador era uma artista, expressou surpresa e, por extensão, levantou questionamentos sobre como alguém poderia viver de arte. Esse momento levou Nador a refletir sobre o lugar da arte e sua inacessibilidade a muitas pessoas.

Essas reflexões foram alimentadas durante seus estudos de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Eumano Ferreira Veloso, em São José dos Campos, durante a distensão do regime militar – numa circunstância marcada por uma intensa politização e pela forte influência marxista. Imersa nessa situação, Nador buscou pensar modos de construir pontes com as pessoas em vez de construir edificações unilaterais. Essa abordagem colaborativa começou a se cristalizar nos anos 90, culminando no projeto *Paredes Pintura* em 1999 – iniciativa que refletiu a evolução de sua poética, incorporando formas abstratas em muros, de modo a expandir sua prática para além da produção artística pessoal.

A virada definitiva ocorreu no ano seguinte, enquanto realizava seu doutorado: Nador começou a se interessar por transformar sua prática artística em algo mais expansivo, capacitando jovens e adultos de regiões periféricas com conhecimentos sobre pintura. Surgiram a serigrafia e o estêncil como instrumentos para expandir signos e imagens, envolvendo a comunidade na criação de desenhos, não limitando mais essa responsabilidade à sua poética individual. Em 2000, Mônica Nador participou da Bienal de Havana, em Cuba, levando o projeto *Paredes Pintura*, promovendo ocupação artística em ruas e espaços públicos. Uma experiência marcante ocorreu durante esse período, quando uma garota, encantada com seu trabalho, decidiu adotar as pinturas para o interior de seu próprio quarto. Isso inspirou Nador a buscar se expressar pela ação dos outros, ampliando sua visão sobre o papel da arte na comunidade.

O projeto *Paredes Pintura* irrompe no bairro uma intervenção radical. Por meio da técnica do estêncil e de tintas acrílicas. A artista passa a ensinar aos interessados na comunidade a criar as formas repetidas por meio da técnica manual de recortar as imagens e utilizá-las nas paredes, muros e onde for do interesse das pessoas. Os tamanhos variam de acordo com o local, desde casebres até grandes muros. Surgem flores, animais, estrelas e luas e toda a sorte de imagens em sequências até tomar todo o espaço. As cores e os formatos são coordenados por Monica e por sua equipe.

O JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube) foi oficialmente fundado em 2004, como parte de seu doutorado na ECA-USP com orientação de Regina Silveira, como um ponto de cultura. Alimentado por voluntários, moradores e artistas locais, o JAMAC se transformou em uma associação dedicada não apenas à produção artística, mas também à melhoria das condições de vida na comunidade, envolvendo projetos habitacionais e iniciativas educacionais. Dessa forma funciona como uma associação sem fins lucrativos formada por artistas e moradores do bairro, numa junção de forças para criar mais ações. As obras vendidas em galerias e em feiras são revertidas para a manutenção do espaço e das atividades junto à comunidade. Além das pinturas murais, o JAMAC deu origem a oficinas de produção cinematográfica, como o núcleo JAMAC Cinema Digital. Ações colaborativas com coletivos locais e internacionais, como o Contrafilé, e a criação de grupos como o Batuque na Cozinha, demonstram como o JAMAC se tornou um espaço dinâmico para o crescimento cultural e comunitário. O percurso de Mônica Nador e o desenvolvimento do JAMAC destacam não apenas a importância da arte como agente de transformação social, mas também a capacidade de criar uma plataforma inclusiva que vai além da produção artística individual, envolvendo ativamente a comunidade no processo criativo.

O acesso à arte para as grandes massas

Museus, galerias de arte e instituições culturais possuem entre suas missões e propósitos o de exibir obras e trabalhos de artistas que se adequam ao que se é discutido em círculos excludentes de boa parte da sociedade. O raciocínio parte da existência de detentores do conhecimento sobre arte: uma elite próxima a instrumentos e acesso exclusivo a locais de exposições de obras, enquanto de outro lado poucos privilegiados alcançam um certo nível de *know-how* sobre os fundamentos da arte contemporânea e as demais artes imbuídas de todos seus ismos. ### A mestre em educação pela UFG (Universidade Federal de Goiás) e professora Késia Mendes Barbosa em *A Sacralização da Arte e do Artista* (2020), afirma que em nosso meio se introduz uma mistificação da figura e das atividades do artista ao mesmo tempo que tais criações se veem afastadas aos trabalhos e ao recintos onde são expostas. Sua reflexão vai além e aponta como tais sistemas se justificam ao privilegiar e assegurar que tais obras estejam ao acesso exclusivo de quem as mantém, as elites possuidoras de conhecimento aprofundado da história da arte, de suas referências e do consumo direto de tais trabalhos, destituindo todos aqueles que se supõe não serem capazes de produzir e ler tais códigos no

que a autora denota sob um sistema que “exclui uma grande parcela do direito a desfrutar do potencial político-histórico das artes, sob o argumento de que o povo é desinteressado, inculto e pouco talentoso.” (Barbosa, 2020).

Espaços de arte que se pressupõem ativos e interessados na participação de todos os públicos atuam para interagir com aqueles que, à margem de tal sistema, não se sentem representados e integrados ao ambiente da arte. Nos tempos em que vivemos, museus e instituições propõem núcleos educativos para assegurar que aqueles que os visitam sejam abraçados pelos conceitos e possam decodificar as propostas dos artistas e de suas artes, mesmo que, para isso, grande parte de sua experiência pregressa possa impedi-los de acreditar que se trata de uma tarefa agradável e prazerosa. Em seu livro, Barbosa (2020), traça paralelos entre a sacralização do período medieval e a sacralização da arte, ao nos fazer observar que tanto no rito de aproximação de artefatos do sagrado quanto no rito de aproximação com obras de um museu de arte, há uma distância em relação ao quanto cada um pode saber e se aproximar da arte. Nas catedrais e igrejas, sempre abertas ao olhar e apreciação do público, leigos ao que se via estavam todos diante de símbolos do sagrado. O clero, dessa forma, manifestava-se ciente de seu papel em afastar da plebe o conhecimento dos mais profundos significados do que o olhar poderia desvendar, seja na constituição das formas com as quais se davam os projetos arquitetônicos das igrejas, seja no puro saber dos artefatos, imagens e adornos.

Ao refletir sobre o sagrado na arte, Barbosa (2020) nos conduz à analogia de existirem ritos semelhantes quando diante de espaços livres e abertos a todos. O museu, as galerias de arte e as instituições culturais exibem artefatos e objetos autorizados por pessoas refinadas, cultas e detentoras de saberes que lhes escapam. O “cubo branco” estetizado abriga objetos de um significado totalizante, que permite ao público em geral apenas acatar sua imensa importância. O senso crítico escapa, pois não se permite um contato direto, ao menos não sem a concessão de adentrar e compreender.

Instituições museais e feiras de arte buscam se aproximar daqueles que se consideram incautos e limitados no saber sobre arte. Contudo, há algo mais geracional e profundo na suposta falta de interesse dessas pessoas em adquirir conhecimento, comparado aos eruditos. Nos dias de hoje, esses cleros são representados por galeristas, críticos de arte, curadores, museólogos, artistas, acadêmicos, entre outros. O próprio abandono de políticas públicas destinadas a promover a compreensão e decodificação das chaves para a leitura de obras de arte não deve ser descartado como um dos fatores negligenciados. O pensamento de Barbosa (2020), resultante de sua extensa pesquisa, nos faz confrontar que tais propostas esbarram na dicotomia enfrentada por um sistema desigual, que ergue muros intransponíveis para manter o poder e o prestígio desses saberes nas mãos de poucos. Barbosa (2020) destaca:

a face do elitismo e a face do privilégio, pois, para ser mais incisiva, a sacralização estabelece com essas facetas uma relação simbiótica à medida que torna os conhecimentos artísticos e a prática cultural desnecessários às camadas populares, constituindo um privilégio dos poucos eleitos e “naturalmente dotados” para esses fins. O privilégio e o elitismo nas artes são

conceitos distintos, contudo, são condição e produto do funcionamento de uma rede complexa de relações que sacraliza a arte e o artista.” (Barbosa, 2020, p. 2).

As obras de arte são tornadas parte de um conhecimento estratificado por faixas de intelectuais e colecionadores detentores do mercado de arte, que tornam a elevar as criações em validações temporais de suas descobertas. As alterações de conhecimento sobre a arte dominante em um dado período que alienaram ou tornam inteligíveis as novas formas de arte: quem as apreciava antes na sofisticação de suas composições e significados, já não as faz mais para com as novas práticas artísticas, agora restritas a uma nova audiência que as decodifica entre seus pares sem fazê-las alcançar a uma população em geral que as aceita como arte dotada de importância, mas que não possui instrumentos e legitimidade para acessar espaços por onde essas são expostas.

A periferia na metrópole faz a sua arte

O contexto das grandes metrópoles frequentemente concentra nas regiões centrais os aparatos culturais e artísticos, limitando o acesso ao conhecimento e às discussões sobre arte aos poucos privilegiados. Enquanto isso, as periferias, muitas vezes excluídas desse acesso, historicamente têm produzido formas de sobrepor-se a esse vazio cultural das formas da elite. Essas manifestações vão desde práticas e exibições de circos, apresentações de violeiros até a venda de artesanatos em feiras locais.

Ao abordar a periferia como um espaço fértil para criações artísticas, Renato Souza de Almeida, mestre em Antropologia e professor da Faculdade Paulista de Serviço Social (Fapss), destaca a presença de coletivos que se dedicam a uma “arte periférica, em que não há arte pela arte” (2011). Esse enfoque sugere que as expressões artísticas nas periferias muitas vezes estão intrinsecamente ligadas às realidades e vivências locais, abordando questões sociais, políticas e culturais específicas dessas comunidades. Essa perspectiva contrasta com a concepção mais tradicional da arte pela arte, que pode estar associada a círculos mais elitizados e distantes das realidades periféricas. A criação surge politizada para abarcar suas existências, suas condições sociais, diretamente associadas com seu dia-a-dia, seus costumes, suas identidades. Dessa forma, Almeida (2011) diz:

A arte não está em um plano etéreo ou num campo teológico, pura, nos termos utilizados por Walter Benjamin, mas inserida nas experiências de vida de seus produtores. A reprodução técnica, segundo Benjamin, acabou com a aura da obra de arte original, porém, é responsável por politizar a arte. A obra de arte sai de uma condição de impalpável, sagrada, para se inserir no cotidiano e na vida das massas. Isso ocorreu, sobretudo, a partir do cinema e da fotografia. (Almeida, 2011)

Nesse sentido, os coletivos existentes na cidade de São Paulo são verdadeiros polos de afirmação política e social pelo instrumento da arte. O Núcleo Cultural Força Ativa, coletivo composta por jovens, em sua maioria negros,

organizaram uma biblioteca comunitária no bairro Cidade Tiradentes (localizada no extremo leste da cidade). Nessa biblioteca se pensa a vida e a literatura periférica do poeta negro e pernambucano Solano Trindade. Como denota Almeida (2011), para esses grupos não há condições de se pensar em fazer arte sem criar elos com suas vidas diárias, da mesma forma como Solano fez durante sua vida. A poesia de Solano Trindade é marcada pela desconstrução da chamada democracia racial, ao propor olhares para a negritude, para o preconceito estrutural, o racismo e a história brasileira após o fim da escravidão. Outro coletivo citado por Almeida (2011) em seu texto é o NCA – Núcleo de Comunicação Alternativa (que deixou de existir em 2017), que durante a época fez um vídeo-documentário sobre a vida de Trindade intitulado *Imagens de uma vida simples*.

Analogamente, a chamada literatura marginal teve em nomes como Sérgio Vaz um de seus maiores expoentes. Fundador da Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa), Vaz foi um dos articuladores da Semana de Arte Moderna da Periferia, que ocorreu em Novembro de 2007, um evento que foi determinante para traçar perspectivas para a cultura periférica e aglutinar em um mesmo momento diversos coletivos da cidade de São Paulo. No evento se pensou os lugares de coletivos dentro de uma cultura “central” excludente para povos marginalizados daquelas regiões que não se viam aptos a acessar tais espaços. Vaz então propôs um Manifesto da Antropofagia Periférica, onde escreve:

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros (Vaz, 2008)

Em meio a ruas mal asfaltadas, a arte pode servir de modos de subverter realidades e denunciar violências. A Cooperifa realiza há décadas saraus todas as semanas no bairro de Piraporinha, periferia da zona sul de São Paulo. O envolvimento de coletivos em torno de códigos de sobrevivência os faz criar contundentes trabalhos de arte em muros e paredes e em outros suportes. A discussão sobre rigor estético passa a ficar em outro plano, a mensagem precisa estar nos espaços para produzir novas técnicas de ocupação do espaço urbano, democrático e acessível para que seus corpos ocupem, para se apropriarem daquilo que os pertence.

Considerações finais

A história do JAMAC e o trabalho contínuo de Mônica Nador ao longo de duas décadas destacam a resiliência e a vitalidade desse projeto em meio a desafios financeiros e estruturais. A dificuldade de dissociar o JAMAC do bairro reforça sua integração orgânica com a comunidade, evidenciando como a instituição se tornou parte integrante do tecido social local. A manutenção do JAMAC ao longo do tempo, especialmente em face de apoios governamentais limitados, destaca não apenas a visão persistente de Mônica Nador, mas também a relevância e impacto tangível que o projeto teve na vida das pessoas. A abordagem de Nador, influenciada pelas reflexões de Douglas Crimp sobre a reinvenção do museu e da arte, tem sido crucial para superar as limitações de espaços culturais mais

tradicionais. A busca por espaços independentes, como o JAMAC, a Galeria Ocupa, o Ateliê 397, entre outros, destaca a importância de iniciativas que desafiam as convenções do mundo da arte e busquem estratégias mais elaboradas para alcançar e envolver um público mais diversificado.

Adentrar o espaço do JAMAC torna-se um exercício não apenas de apreciação artística, mas de reflexão sobre as diferentes formas pelas quais o coletivo pode ser mobilizado através da arte. Exemplos de ações de coletivos literários em bairros periféricos e os saraus da Cooperifa demonstram o desejo de ampliar os horizontes da criação artística e ocupar espaços que vão além das fronteiras tradicionais. A construção de uma rede de oficinas, cursos e palestras em uma região afastada do centro não só busca encurtar distâncias geográficas, mas também procura expandir as oportunidades para que pessoas e grupos possam acessar conhecimentos anteriormente distantes de sua realidade. O resultado é uma convergência de esforços para promover uma linguagem comum, centrada na necessidade de criar diálogos compartilhados e enfrentar desafios sociais, consolidando novos caminhos na união de esforços coletivos.

A produção de coletivos como o JAMAC insere-se em uma crítica ao sistema artístico e às desigualdades do sistema econômico vigentes, enquanto revela uma face normatizada de aproximação das poéticas de artistas periféricos ao mercado. O talento de muitos é, por vezes, fetichizado, mas essa dinâmica retroalimenta-se ao expor suas vozes, como destacado na abordagem da professora Késia Mendes Barbosa, que evidencia a distância entre a maioria das pessoas e os grandes museus e exposições de arte. Essa população, embora muitas vezes invisibilizada, possui interesse e realiza criações artísticas. Suas produções, por vezes, chegam aos curadores, sendo incorporadas em discursos de inclusão. Nessa interação, surge a necessidade de trazer suas vozes para serem ouvidas em ambientes restritos, mesmo que o impacto, em algumas ocasiões, não seja tão expressivo quanto desejado.

REFERÊNCIAS

FUREGATTI, Sylvia. *Arte e meio urbano, Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil*. 2007. 248f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu (área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo); Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARBOSA, Kesia Mendes. *A sacralização da arte e do artista*. Goiânia: Artera, 2020.

ALMEIDA, Renato Souza de. *Cultura de Periferia na Periferia*. São Paulo: Le Monde Diplomatique, 2011. Disponível em: < <https://diplomatique.org.br/cultura-de-periferia-na-periferia/>>. Acesso em: 17 set. 2023.

ARANTES, Priscila. *Isto não é um museu de arte: Paço Comunidade e o diálogo com o entorno*. concinnitas, São Paulo, n. 27, p. 145- 154, 2015.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas dos museus*. São Paulo, Martins Fontes, 2005

NADOR, Monica. CASTRO, Mauro. *JAMAC: espaço de encantamento*. São Paulo: Expresso Periférico, 2021. Disponível em: < <https://expressoperiferico.org/jamac-espaco-de-encantamento/>>. Acesso em: 17 set. 2023.

STEINHAUER, Jillian. *How Gordon Matta-Clark Saw the City*. Nova York, EUA: The New Republic, 2018. Disponível em: < <https://newrepublic.com/article/146929/gordon-matta-clark-saw-city/>>. Acesso em: 17 set. 2023.

RICHARD, Frances. *Spacism. Gordon Matta-Clark and the Politics of Shared Space*. California, EUA: Places Journal, 2019. Disponível em: < <https://placesjournal.org/article/gordon-matta-clark-spacism/?cn-reloaded=1/>>. Acesso em: 17 set. 2023.

Submetido em: 17/09/2023

Aceito em: 30/12/2023