



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

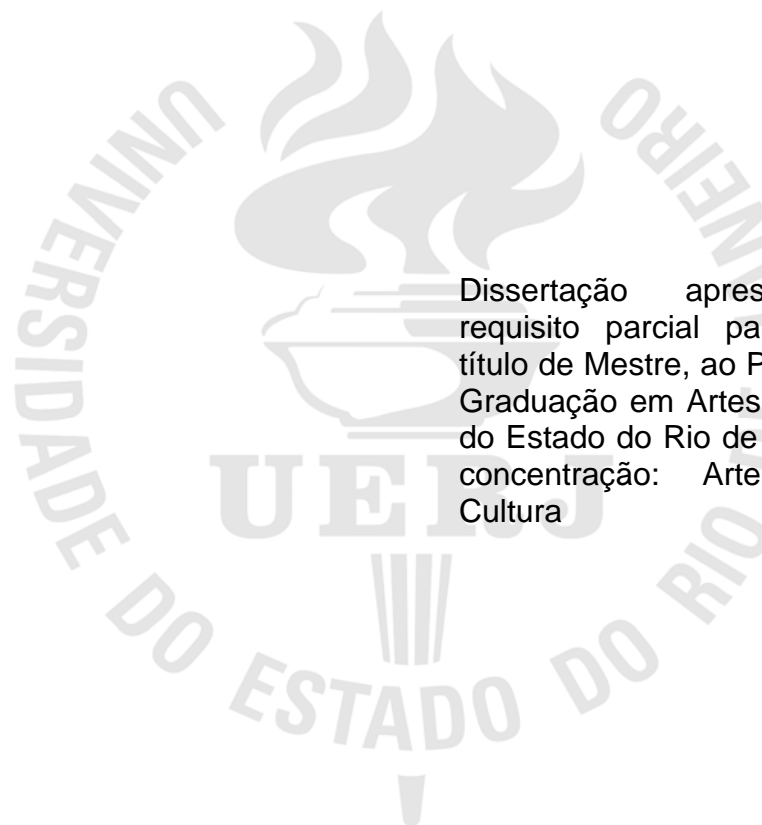
Maristela Pessoa Ramos

Getúlio Damado e Roger Mello:
conexões entre o campo da arte e o universo lúdico infantil

Rio de Janeiro
2013

Maristela Pessoa Ramos

**Getúlio Damado e Roger Mello:
conexões entre o campo da arte e o universo lúdico infantil**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R175 Ramos, Maristela Pessoa.
Getúlio Damado e Roger Mello: conexões entre o campo da arte e o universo lúdico infantil / Maristela Pessoa Ramos. – 2013.
208 f.: il.

Orientador: Ricardo Gomes Lima.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Damado, Getúlio, 1955- – Teses. 2. Mello, Roger, 1965- – Teses. 3. Brinquedos na arte – Teses. 4. Livros ilustrados de artistas – Teses. 5. Livros ilustrados para crianças – Teses. 6. Arte popular – Teses. 7. Livros-brinquedo – Teses. 8. Cultura popular – Teses. 9. Cognição e cultura – Teses. I. Lima, Ricardo Gomes, 1950-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.067.26:655.533(024)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maristela Pessoa Ramos

**Getúlio Damado e Roger Mello:
conexões entre o campo da arte e o universo lúdico infantil**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Aprovada em 12 de julho 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Lygia Baptista Pereira Segala Pauletto
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2013

À minha filha Luísa com quem redescobri a importância de sonhar e ser feliz.

AGRADECIMENTOS

Enfim a melhor parte chegou! Hora de poder compartilhar e retribuir minha felicidade e os novos conhecimentos adquiridos com as pessoas envolvidas direta e indiretamente para que eu pudesse completar esse ciclo. Ciclo que se encerra com a entrega dessa dissertação, mas com a possibilidade da instauração de uma nova fase após sua defesa.

Tenho muitos agradecimentos, em especial aos artistas Getúlio Damado e Roger Mello por compartilharem comigo um pouco de seus pensamentos e visões de mundo. Logo em seguida, agradeço à minha família – à minha querida mãe pelo afeto e incentivo; ao pai de adoção que me acolheu e com quem posso contar em todos os momentos; à minha querida filha que me faz lutar e querer um mundo melhor, democrático e inclusivo, onde as pessoas sejam incentivadas e, valorizadas por tudo que trazem de precioso dentro de si, e que possam partilhar coletivamente e viver dignamente.

Também gostaria de agradecer o estímulo da queridíssima e grande amiga Dr^a Inês Mariozzi, pelo incentivo que me permitiu acreditar e valorizar minhas ideias e conhecimentos. Certamente sem sua intervenção, esse momento não seria possível. Como também ao apoio tranquilizador das queridas amigas Prof^a Thais Vieira e Marisa Brandão, em momentos decisivos, bem como aos amigos de plantão Fernando Rocha e Carmen Dolores, e nesses últimos meses à Claudia de Moraes Rego pela escuta e pelas palavras de equilíbrio.

Às queridas Vera Lúcia dos Reis e Rosa Lima meus agradecimentos, pelas leituras e críticas ao meu texto. Pessoas especiais pela competência, sensibilidade e de grande generosidade.

Agradeço ao corpo de professores do PPGartes, em especial ao Prof^o Ricardo Gomes Lima, pela forma respeitosa com que conduziu os momentos de orientação, bem como à coordenação deste programa pelo processo de seleção e ingresso, que ocorreu de forma transparente e democrática. Ainda com relação ao corpo de professores gostaria de agradecer particularmente aos Professores Sheila Cabo, Isabela Frade e Rafael Cardoso pelas contribuições bibliográficas, observações e comentários, que acrescentaram muitos elementos à minha pesquisa. Aos colegas de turma também agradeço o instigante intercâmbio de ideias, durante nosso

convívio. Aos professores Roberto Conduru e Lygia Segala, por suas leituras críticas, que me permitiram redirecionar a pesquisa e encontrar um caminho mais instigante e profícuo.

Na temporada em São Paulo, agradeço à Adélia Borges e Germana Mont'mor pelas entrevistas que me concederam; Vilma Eid e Gisele Gumiero pelo repasse de informações e material de pesquisa, além da visitação à Galeria Estação; aos amigos Paulo César Rocha e João Pinheiro pela acolhida durante minha estada em Sampa.

À equipe do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular com a qual trabalhei, como estagiária, pelas possibilidades que se inauguraram nas minhas escolhas profissionais, não só pelas abordagens e campos de conhecimentos, mas, sobretudo pelo exemplo desta equipe, da qual pude participar, por sua ética; competência; seriedade; e comprometimento; como profissionais atuantes em entidades públicas. Destaco em particular, as sementes plantadas e aos múltiplos caminhos a que pude ter acesso depois dessa experiência profissional.

Por fim, agradeço ao Profº Amador Perez pelo incentivo desde minha graduação, na ESDI, e recentemente pelas oportunidades de falar para seus alunos de minha experiência profissional, bem como à Wanessa Nemer e Marília Chang pelo convite de trabalho que se desdobrou em frutíferos contatos com os grupos de artesãos e empreendedores do Estado do Rio de Janeiro.

"O menino que carregava água na peneira"

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino
que carregava água na peneira.
A mãe disse que carregar água na peneira
era o mesmo que roubar um vento e sair
correndo com ele para mostrar aos irmãos.
A mãe disse que era o mesmo que
catar espinhos na água
O mesmo que criar peixes no bolso.
O menino era ligado em despropósitos.
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.
A mãe reparou que o menino
gostava mais do vazio
do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores
e até infinitos.
Com o tempo aquele menino
que era cismado e esquisito
porque gostava de carregar água na peneira
Com o tempo descobriu que escrever seria
o mesmo que carregar água na peneira.
No escrever o menino viu
que era capaz de ser
noviça, monge ou mendigo
ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.
Foi capaz de interromper o vôo de um pássaro
botando ponto no final da frase.
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!
A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou:
Meu filho você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os
vazios com as suas peraltagens
e algumas pessoas
vão te amar por seus despropósitos."

Manoel de Barros

Exercício de ser criança.

RESUMO

RAMOS, Maristela Pessoa. *Getúlio Damado e Roger Mello: conexões entre o campo da arte e o universo lúdico infantil*. 2013. 208f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013

A ideia central da pesquisa foi promover uma aproximação das narrativas visuais de Getúlio Damado e Roger Mello e a partir daí evidenciar os processos cognitivos e as estratégias que envolveram a estruturação de suas identidades sociais e linguagens artísticas contemporâneas, bem como destacar o ludismo e o acesso ao universo da infância e a cultura popular que ambos ressignificam em suas obras. Além disso, buscou-se comentar e avaliar momentos específicos de desprestígio e repúdio *versus* consagração ocorridos com os artistas. Para tal, essas produções foram contextualizadas como produções culturais em constante processo de mutação, do qual participam tanto eventos históricos como de inovação tecnológica, em contínua construção. Essas linguagens estão submetidas a uma grande velocidade e a superposição de influências. Outro ponto destacado nas análises foi o caráter de subjetividade dessas produções, identificadas como práticas estéticas promotoras de transformação política; de mobilização; ou também por sua capacidade de operar com o uso simbólico dos brinquedos e livros infantojuvenis recuperando-lhes o uso original. Os devaneios, o ludismo infantil e a cultura popular presentes nos objetos feitos de sucata e livros ilustrados foram confrontados com práticas consoantes, ou de discursos abrangentes, correntes no mundo da arte ou outras vezes aproximados de enfoques locais. Além da possibilidade de convergência entre as produções foram destacadas também muitas diferenças, e, sobretudo evidenciadas as potencialidades que podem advir da cultura popular como campo exploratório de pesquisa, bem como de sua ressignificação.

Palavras-chave: Getúlio Damado. Roger Mello. Mundo da arte. Arte Popular. Cultura Popular. Processo Cognitivo. Ludismo Infantil. Livro infantojuvenil. Livro Ilustrado. Brinquedo. Sucata.

ABSTRACT

RAMOS, Maristela Pessoa. *Getúlio Damado and Roger Mello: conections between the field of the arts and the playful universe of children*. 2013. 208 f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The central idea of the research was to reconcile the visual narratives of Getúlio Damado and Roger Mello and henceforth to highlight the cognitive processes and strategies involved in structuring their social identities and contemporary artistic languages, as well as to emphasize the playfulness, and access to the universe of childhood and popular culture to reframe both their works. Additionally, this paper tried to comment and evaluate specific moments of prestige and repudiation versus consecration occurred with these artists. To this end, these productions were contextualized as cultural productions in a constant process of mutation, which involved both historical events and technological innovation in continuous construction. These languages are subjected to a high speed and overlapping influences. Another point emphasized in the analysis was the character of subjectivity of these productions, aesthetic practices identified as promoters of political transformation, mobilization, or also by its ability to operate with the symbolic use of toys and children's books recovering their original use.. Daydreams, the childish playfulness and the popular culture present in those objects made of waste and illustrated books were confronted with consonant practices or embracing speeches, currents in the world of art or sometimes familiar to local approaches. Besides the possibility of convergence between the productions of the two artists, the research also spotted many differences, and pointed out particularly the potentiality that can come from popular culture as an exploratory field of research, as well as its redefinition.

Keywords: Getúlio Damado. Roger Mello. World of Art. Popular Art. Popular Culture. Cognitive Process. Childish Playfulness. Children book. Illustrated Book. Toy. Waste.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Roupas de Ronaldo Fraga.....	23
Figura 2 -	Cadeira Irmãos Campana.....	24
Figura 3 -	Vitalino no mercado de Caruaru.....	37
Figura 4 -	<i>Noivos a cavalo</i>	37
Figura 5 -	Representações bidimensionais de bondes.....	44
Figura 6 -	Textos na obras de Getúlio.....	45
Figura 7 -	Capas dos livros <i>João por um fio e</i>	46
Figura 8 -	<i>Nau Catarineta</i>	46
Figura 9 -	Obras de Bispo.....	48
Figura 10 -	Bispo e os acúmulos.....	50
Figura 11 -	Brinquedos do Círio.....	51
Figura 12 -	As bonecas de Esperança (Paraíba).....	52
Figura 13 -	Vitalino.....	53
Figura 14 -	<i>Caça a onça</i>	53
Figura 15 -	Fantoches.....	54
Figura 16 -	Brinquedos de vanguarda.....	55
Figura 17 -	Exposição do Museu Picasso.....	56
Figura 18 -	Manifesto dos brinquedos futuristas.....	57
Figura 19 -	<i>Hiroshima (1970)</i>	58
Figura 20 -	<i>Tudo continua sempre (1974)</i>	58
Figura 21 -	<i>Os Kama Sutrinas (1995)</i>	59
Figura 22 -	<i>Soberba (1997)</i>	59
Figura 23 -	Presidente João Batista Figueiredo.....	63
Figura 24 -	Cartaz pela campanha da Anistia.....	67
Figura 25 -	Mapa com Território de trabalho.....	70
Figura 26 -	Mapa com a moradia de Getúlio.....	71
Figura 27 -	Banca de funilaria, 2000.....	72
Figura 28 -	Getúlio com os filhos, 1991.....	72
Figura 29 -	Banca de funilaria.....	73
Figura 30 -	Getúlio Damado - Espaço Humanidade.....	74

Figura 31-	1º bondinho, feito na década de 1980.....	75
Figura 32-	Getúlio Damado e Gringo Cardia - Espaço Humanidade.....	75
Figura 33-	Palhaço Bozo.....	77
Figura 34-	The Trickster.....	77
Figura 35-	A mesa do mago.....	79
Figura 36-	Representação da Família Getúlio Damado.....	88
Figura 37-	Os casais homo afetivos.....	88
Figura 38-	As duplas.....	89
Figura 39-	As placas e as mensagens.....	90
Figura 40-	A dupla Getúlio e Vitor.....	91
Figura 41-	Autorretrato.....	91
Figura 42-	Materiais.....	93
Figura 43-	<i>Assemblage</i>	93
Figura 44-	Oficina de Getúlio na Uerj.....	95
Figura 45-	Manifestação pela volta do bonde.....	96
Figura 46-	Bonde em frente à Assembleia Legislativa.....	96
Figura 47-	Território “getulino”.....	98
Figura 48-	Indicação do território “getulino”.....	98
Figura 49-	Vista parcial do Ateliê Chamego Bonzolândia.....	99
Figura 50-	Notificação da SEOP.....	101
Figura 51-	<i>Oração de um pecador</i> , 2011.....	103
Figura 52-	Metaobjetos.....	105
Figura 53-	Obras de Getúlio da 1ª Bienal de Design.....	108
Figura 54-	Catálogo da exposição.....	109
Figura 55-	Mapa Getúlio na Suíça.....	110
Figura 56-	Exposição na Suíça.....	111
Figura 57-	<i>Brito</i> no CCBB.....	113
Figura 58-	Catálogo.....	114
Figura 59-	Fachada com banner da exposição.....	114
Figura 60-	Grupos de artistas.....	115
Figura 61-	Cartaz do evento Childhood.....	116
Figura 62-	Entrega da “Carta das crianças” Rio + 20.....	116

Figura 63-	Rio +20 - Imagens dos personagens.....	117
Figura 64-	Participação em manifestações.....	119
Figura 65-	Bonde falante.....	119
Figura 66-	Bonde performance.....	120
Figura 67-	Bonde no carnaval.....	120
Figura 68-	<i>Carvoeirinhos</i> (2009).....	123
Figura 69-	Imagens de Brasília.....	125
Figura 70-	Biblioteca Infantil 104/304 Sul e escolinha de criatividade.....	126
Figura 71-	Capa de <i>Tintim no Congo</i>	127
Figura 72-	Serie fotográfica de Marcel Gautherot.....	130
Figura 73-	Ilustração de Percy Lau – Arpoador de jacaré.....	130
Figura 74-	Rendeiras - Ilustração de Percy Lau.....	130
Figura 75-	Ilustração de Theodor Hosemann.....	131
Figura 76-	<i>As travessuras de Max e Moritz</i> (1865).....	132
Figura 77-	Ilustrações de Percy Lau.....	134
Figura 78-	Livros didáticos.....	136
Figura 79-	Cartazes para campanhas cívicas.....	137
Figura 80-	Cena da Peça <i>Quem se queimou?</i>	139
Figura 81-	Trabalho de graduação na ESDI.....	142
Figura 82-	Elenco da Peça <i>Quem se queimou</i>	143
Figura 83-	Cenário de Roger Mello.....	143
Figura 84-	<i>Fita verde no cabelo</i>	145
Figura 85-	<i>Em Contradança</i> (2011).....	147
Figura 86-	Ilustrações do Livro <i>João por um fio</i>	149
Figura 87-	Tramas em <i>João por um</i>	150
Figura 88-	Programa e Ingresso.....	151
Figura 89-	Carranca de Mestre Guarany.....	153
Figura 90-	Fotógrafo Pierre Vergé.....	153
Figura 91-	Maria Teresa e o Bicho do fundo.....	155
Figura 92-	O percurso pelo Rio São Francisco.....	156
Figura 93-	Tomada aérea.....	157
Figura 94-	Capa do livro <i>Jonas e a sereia</i>	158

Figura 95-	<i>Assemblage de Bispo do Rosário</i>	158
Figura 96-	<i>Cavalhadas de Pirinópolis</i>	159
Figura 97-	<i>Bumba, meu boi Bumbá</i>	160
Figura 98-	<i>Nau Catarineta</i>	161
Figura 99-	<i>Meninos do mangue</i>	162
Figura 100-	Cartaz da Feira de Bolonha.....	163
Figura 101-	Ilustração - Livro de contos dos Irmãos Grimm.....	164
Figura 102-	Capa da roda de bicicleta.....	167
Figura 103-	Manto da apresentação (detalhe interno).....	167
Figura 104-	Medalha Hans Christian Andersen.....	169
Figura 105-	Exposição na Biblioteca Internacional de Munique.....	171
Figura 106-	Livro-objeto <i>Vida é um souvenir made em Hong Kong</i>	172
Figura 107-	Obras de Duchamp.....	172
Figura 108-	Livro-objeto <i>Vida é um souvenir made em Hong Kong</i>	173
Figura 109-	“Negros de ganho” em aquarela de Debret.....	179
Figura 110-	“Negros de ganho”na Fotografia de Cristiano Jr.....	179
Figura 111-	<i>Babel</i> , 2006.....	186
Figura 112-	Cartaz de Exposição.....	187
Figura 113-	Exposição Suíça.....	188
Figura 114-	Exposição São Paulo.....	188
Figura 115-	Mostra <i>Colecionador</i>	192

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO – RELEVÂNCIA, RECORTE E INCORPORAÇÃO DE DADOS.....	16
1	CONTEXTO, MEMÓRIAS E LUDISMO.....	20
1.1	Do geral para o local.....	20
1.2	O significado dos brinquedos e brincadeiras.....	32
1.3	As memórias e os devaneios de Getúlio Damado e Roger Mello.....	34
1.4	O ludismo infantil e os livros ilustrados de Roger Mello.....	45
1.5	Brinquedos, brincadeiras e os campos da arte.....	47
2	UM MENINO OBSERVADOR DAS COISAS DO MUNDO.....	60
2.1	De Espera Feliz para o Rio de Janeiro.....	60
2.2	O movimento da Favela da Santo Amaro para Santa Teresa.....	67
2.3	Do primeiro bonde rumo à próxima parada: Ateliê Chamego Bonzolândia.....	76
2.4	Linguagem e afirmação da identidade: incorporação de discursos e novos conceitos.....	84
2.5	Próximas paradas: Estação Ateliê Chamego Bonzolândia para o mundo.....	97
2.6	Trilhando por outros territórios: os eventos de arte contemporânea e design.....	104
2.7	As performances e o bonde brincante: protestos, Carnaval e Natal	120
3	VISÕES E MOVIMENTOS DE UM MENINO DO CERRADO	122
3.1	Crescer numa cidade cenário: Brasília.....	122
3.2	De Brasília para o Rio.....	138
3.3	A carranca que faz navegar nos mares do mundo.....	151
3.4	A infância levada à sério.....	164

3.5	A infância levada à sério Do Rio para o mundo - Hans Christian Andersen “O Nobel de Literatura infanto Juvenil”	168
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CIDADE COMO ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ARTÍSTICA E SOCIAL E AS MEMÓRIAS RURAIS.....	175
	REFERÊNCIAS	195
	ANEXO A - Ofício do CNFCP enviado à SEOP, abril de 2010.....	201
	ANEXO B - Livros ilustrados por Roger Mello (1990 - 2011).....	203

INTRODUÇÃO: RELEVÂNCIA, RECORTE E INCORPORAÇÃO DE DADOS

Esta dissertação teve como principal motivação as aparentes contradições envolvendo as trajetórias de dois artistas da atualidade, moradores do Rio de Janeiro: Getúlio Damado e Roger Mello. Repúdios e desprestígios *versus* consagração, reconhecimento e premiações reforçaram a relevância do tema proposto e a importância desta pesquisa.

Essas aparentes contradições podem ser demonstradas por episódios como intimações que Getúlio Damado recebeu do poder público municipal, ao mesmo tempo em que há sua consagração como artista em outros países. Ou ainda, em relação a Roger Mello, pelo prestígio de sua produção no exterior; pela circulação de sua obra ainda restrita a grupos específicos aqui no Brasil; como também por sua participação em exposições e premiações, recebidas por suas narrativas de ressignificação da cultura popular, e também pelos eventos em que passa a representar o país, justamente por elas terem essa temática.

As contradições podem ser vistas ainda na contextualização dessas duas produções artísticas em que poderiam ser destacadas as várias denominações usadas para definir os artistas, chamados de populares, pertencentes a um mesmo campo simbólico.

Todos esses acontecimentos de legitimação para ambos, assim como as contradições, no caso particular de Getúlio determinaram a escolha dos textos adotados neste trabalho como também a incorporação de documentos, referências a outras obras, além das entrevistas realizadas com os próprios artistas.

Inicialmente minha pesquisa visava analisar as produções de Getúlio Damado e Roger Mello para verificar como ocorreria o processo de apropriação e ressignificação da cultura popular em suas obras, bem como a estratégia que ambos teriam desenvolvido a partir do acesso a uma mesma matriz cultural brasileira, a qual se chamaria cultura popular, tradicional, de raiz, etc. Essa hipótese não se sustentou porque não é possível pensar a cultura como um padrão único e imutável ou mesmo como um conceito naturalizado. O que pude comprovar com bibliografia específica e, principalmente, com as entrevistas realizadas com os artistas.

O redirecionamento do enfoque seguiu as recomendações de Laraia (2002), para quem uma abordagem leiga trataria a cultura e suas manifestações de maneira estática, contrariando, assim, suas práticas. Segundo o autor, todas as sociedades estariam submetidas às mudanças, que seriam mais lentas nas sociedades tradicionais e isoladas e muitíssimo aceleradas em nossa sociedade de moldes ocidentais.

Essa questão da grande velocidade das mudanças foi denominada por Augé (2009) como “paradoxo espaço-temporal” um desafio para as ciências humanas em geral, no que tange às análises de produções culturais, por exemplo, em meio à grande velocidade e superposição de influências em períodos cada vez mais curtos de tempo.

A leitura dos autores citados e de outros textos, e a realização das entrevistas, contribuíram para o reposicionamento do enfoque inicial, e trouxeram novas questões. A primeira hipótese mostrou-se frágil e o conceito da cultura como uma “matriz ou fonte que pudesse ser invariavelmente acessada foi descartada.

As análises evidenciaram novas possibilidades e as diferenças entre eles ficaram ainda mais evidentes. Portanto a principal aproximação entre as obras dar-se-ia pelo ludismo e pelo acesso ao universo infantil e à arte popular, que ambos fariam, cada qual a seu modo, e em campos simbólicos distintos, o que pode ser evidenciado, também, nas produções de outros artistas, as quais foram utilizadas como contraponto.

A origem social, formação escolar e estratégias desses dois artistas fizeram que de suas sensibilidades se originasse uma forma singular para expressar memórias infantis e materializar aquilo que os emocionou no período da infância, como também fatos ocorridos durante os deslocamentos de suas cidades de nascimento, até fixarem-se aqui no Rio de Janeiro.

O texto apresentado a seguir traz em seu capítulo inicial as ideias que explicariam as mudanças em curso e de que forma podem ser entendidas produções artísticas e processos cognitivos contemporâneos como os desenvolvidos por Getúlio Damado e Roger Mello. Para tanto foram esclarecedoras as ideias de Marc Augé (2009) e aquilo que o autor definiu com “paradoxos contemporâneos”; as ideias de Milton Santos, por sua defesa das especificidades locais, como resposta à

homogeneização trazida pela globalização; bem como as proposta de Guattari (2009) para a adoção de uma forma de pensamento capaz de contrariar o que é imposto pela subjetividade que estaria atrelada ao sistema do capitalismo mundial. Ou ainda às práticas políticas ligadas à estética na visão de Rancière.

À medida que foi sendo definido o recorte da pesquisa: brinquedos e livros infantojuvenis, entendidas como produções culturais, foram relevantes as considerações de Walter Benjamin, para o entendimento do valor cultural dos livros ilustrados e dos brinquedos; aos estudos de Philippe Ariès (2012) sobre os livros e brinquedos e sua relação social para a construção do significado da infância e da ideia da família.

O entendimento de Gaston Bachelard (2010), Ricardo Lima (2010) e Marta Dantas (2009) para poder adentrar no universo do ludismo e dos devaneios ligados à infância e no universo do brinquedo como produções culturais no campo simbólico da arte designada como popular. E ainda as visões de Bachelard e Lima, respectivamente, para poder entender o exemplo de brinquedos como elementos participantes das narrativas e de objetos rituais, bem como a visão de Dantas dos brinquedos como objetos rituais no campo da arte.

Nos capítulos dedicados aos artistas Getúlio Damado (capítulo 2) e Roger Mello (Capítulo 3), são apresentadas as trajetórias sociais de seus processos cognitivos, como também a construção de suas identidades sociais e artísticas. As análises foram feitas a partir das entrevistas realizadas com os artistas. A entrevista de Getúlio foi realizada no Ateliê Chamego Bonzolândia, em 12 de outubro de 2012, data na qual se comemora o Dia das Crianças. De maneira oposta, a entrevista de Roger Mello aconteceu, em dezembro de 2012 durante deslocamento entre bairros da cidade (Leblon, Guaratiba, Barra da Tijuca e Leblon), em virtude das inúmeras viagens e da atribulada agenda do artista.

Também foram realizados levantamento fotográfico de registro dos artistas e de suas produções e; revisão bibliográfica, de vários autores, dentre eles os pressupostos de Marcel Bursztyn (2003), e seus estudos sobre o deslocamento de trabalhadores com o foco naqueles que atuam nas ruas, as peculiaridades da formação e ocupação de Brasília; a visão de Roberto DaMatta (1997) e os significados da rua como território simbólico. Os processos para a construção da

identidade dentro de grupos sociais de Pierre Bourdieu (1996); as características e as estratégias que Lèvi-Strauss (2011) destacou para a consolidação e estruturação das linguagens artísticas em contextos culturais; os discursos de práticas ecológicas das ideias de Ézio Manzini (2008) e Félix Guattari (2009), entrelaçadas aos conceitos de Maria Helena Torres (2000), Lélia Coelho Frota (1978), Adélia Borges (2009), como principais referências no que tange às produções populares. E outros autores como Heliana Angotti Salgueiro, Lygia Segala, Nataly Nunes e Maria José de Rezende, para esclarecimentos e contextualizações sobre a produção, a naturalização e a construção de representações nacionais, bem como as visões de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães sobre as potencialidades dos legados da cultura popular como campo exploratório de pesquisa.

Além do capítulo de considerações finais, integram o texto da dissertação anexos com listagem das obras publicadas por Roger Mello e ofício enviado à Secretaria de Ordem Pública pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

Mas o que gostaria de destacar de todo o processo que se finalizaria (ou se inicia) com a defesa do texto da dissertação foi o enorme prazer em poder estar mais próxima de Getúlio Damado e Roger Mello, e o exercício de tentar estranhar aquilo que me era tão atraente e belo e aparentemente se mostrava familiar. Assim como os artistas, também completo como esse rito uma passagem ou uma etapa de meu processo cognitivo, cujas reflexões sobre os processos dos artistas me proporcionaram.

Além das questões que foram respondidas, alegra-me a possibilidade de novas perguntas bem como a ampliação de conceitos e conhecimentos que foram agregados ao longo desse processo, no qual pude dar vazão aos meus devaneios e despropósitos, de que fala o poeta, das pessoas como eu, e tantas outras, que aprenderam e nasceram para carregar água em suas peneiras.

1 CONTEXTOS, MEMÓRIAS E LUDISMO

Em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo. A nosso ver, é nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana. É aí que se unem mais intimamente a imaginação e a memória.

BACHELARD, 2006, p. 102

1.1 Do geral para o local

A globalização e a internacionalização do capital, somadas à disseminação de notícias pela internet, aceleraram ainda mais o processo que McLuhan apontava, já no fim dos anos 1960, que levou à formação da grande “aldeia global”. A esses fenômenos estão atrelados pontos negativos e positivos, que vão da troca rápida de informações e pesquisas de dados; da difusão quase que imediata à geração de conhecimento ao acontecimento dos fatos; a crises e às perdas financeiras por conta da fragilidade da internacionalização do capital; à banalização das informações, à total uniformização ou desvalorização das identidades locais, à disseminação de padrões de consumo predatórios - fatores causadores de sérios danos ambientais e de exclusão social (SANTOS, 2000, p. 73)

Todas essas circunstâncias foram analisadas por Marc Augé que viu como “paradoxos” (AUGÉ, 2009), ou contradições, aquilo que McLuhan via como uma possibilidade democrática para a humanidade. Nas hipóteses de McLuhan não houve previsão para a crescente internacionalização do capital, o fracasso das ideias utópicas do século XIX e a influência que impediria de pensar uma projeção de futuro. (AUGÉ, 2010, p.8)

Marc Augé viu como desafios o entendimento e a elaboração de ações políticas para o que acontece na contemporaneidade, enumerando-os como cinco paradoxos. O primeiro desses paradoxos poderia ser exemplificado pela oposição entre a inadequação das “fatias de tempo largas demais” para descrever e estudar “a aldeia global” que se reduziria à medida que “o tempo dos homens” se aceleraria.

Augé apontou assim a necessidade da criação de novos parâmetros para as análises espaço-temporais.

Os outros paradoxos falariam de conceitos da eternização do presente, e cuja base filosófica seria a oposição do local e do global; a globalização que promoveria a urbanização do mundo, a circulação de bens e mensagens e, ao mesmo tempo, “os enclausuramentos” nos espaços das cidades; o quarto paradoxo estaria na concentração do capital. O quinto paradoxo, o mais grave no seu entendimento, seria o domínio do conhecimento e a forma de acessá-lo. (AUGÉ, 2010, p.7-11)

Enquanto a ciência não para de progredir em um ritmo acelerado (somos incapazes de dizer qual será o estado de nossos conhecimentos em trinta anos), aumenta o fosso entre a elite do saber e aqueles que não conseguem nem sequer acessá-lo. Desse ponto de vista, o que têm em comum o filho de um casal de professores de Harvard e a filha de um camponês afegão? Nada, apenas o fato de serem igualmente humanos e de viverem na mesma época, de serem contemporâneos no sentido mais restrito do termo. (AUGÉ, 2010, p. 11)

Paralelamente, de acordo com Milton Santos, haveria esforços no sentido do fortalecimento dos conhecimentos e das identidades locais, de modo a combater a homogeneização das nações, valorizar e pesquisar as características e a difusão dos saberes tradicionais e portadores de especificidades.

No final dos anos de 1970, Aloísio Magalhães (2003) foi outra voz corrente na denúncia contra esse processo de unificação mundial, ao qual ele nomeou de “achatamento do mundo”¹, comportamento decorrente da abrangência e domínio da globalização, e os possíveis efeitos da propagação da cultura de massa, frente às identidades locais.

Nas décadas seguintes, adicionar-se-ia ao impasse surgido entre as identidades global e local o agravamento das questões ambientais. Por sua vez, a valorização dos conhecimentos locais, na visão de Ézio Manzini (*designer* da Escola Politécnica de Milão), seria uma das alternativas para viabilizar esses impasses de caráter ambiental e de sustentabilidade.

Manzini afirmou que soluções de base sustentável para a atual crise estariam no reforço das características e identidade locais; nas produções locais de pequeno porte; na não hierarquização dos conhecimentos; nas atividades colaborativas e na

¹ Essa expressão foi proferida por Aloísio Magalhães, na década de 1980, como advertência e resposta aos padrões culturais de consumo impostos pelo regime capitalista e pela indústria cultural de massa, em defesa das identidades locais.

formação e desenvolvimento de capacidades habilitadoras (MANZINI, 2008). Assim, tanto as ideias de Manzini como as ideias de Magalhães amenizariam o que foi colocado por Augé. Porque ambos viram como alternativa para minimizar os efeitos dos “paradoxos” do mundo contemporâneo a valorização dos conhecimentos tradicionais e das práticas locais.

No campo das artes brasileiras, podemos comprovar que as apropriações dos repertórios da cultura popular, entendidos como aquilo que melhor define o caráter local de uma produção, conduziram a bons resultados.

Basta observar o que foi realizado por Roger Mello (no *design* editorial); Irmãos Campana² (no *design* de móveis e objetos); e Ronaldo Fraga (no *design* de moda)³. Embora com atuação em campos distintos do *design* (produção de livros, móveis e moda), esses profissionais se valeram das manifestações das identidades locais como fonte de pesquisa que podem ser comprovadas no uso dos materiais, temáticas, técnicas artesanais e iconografia.

² WWW.campanas.com

³ WWW.ronaldofraga.com.br – Roupas, estilo e conceito – Surpreender é o verbo preferido de Ronaldo Fraga.



Figura 1 - Roupas de Ronaldo Fraga. Nas roupas desenhadas por Ronaldo identificam-se referências às técnicas do artesanato pelo uso das rendas, elementos da paisagem rural e urbana das cidades brasileiras e de texturas dos objetos da cultura material tradicional do Brasil. Essas imagens pertencem a três coleções distintas. Na primeira há o deslocamento no uso do crochê e dos paninhos e almofadas para os vestidos que se combinam com outros tipos de tramas produzidas por agulhas. O traje do meio tem inspiração nos painéis de azulejos encontrados em Brasília, desenhado por Athos Bulcão. A terceira imagem pertence à coleção inspirada na Amazônia, apresentada na semana de moda de São Paulo, em 2012.

Nos projetos dos irmãos Campana, por exemplo, o uso de técnicas e de objetos artesanais está presente e promove diálogos com materiais industriais e quebra, portanto, a monotonia dos objetos feitos em série, conferindo-lhes características de objeto único ou inovação pela junção inusitada de técnicas e materiais.

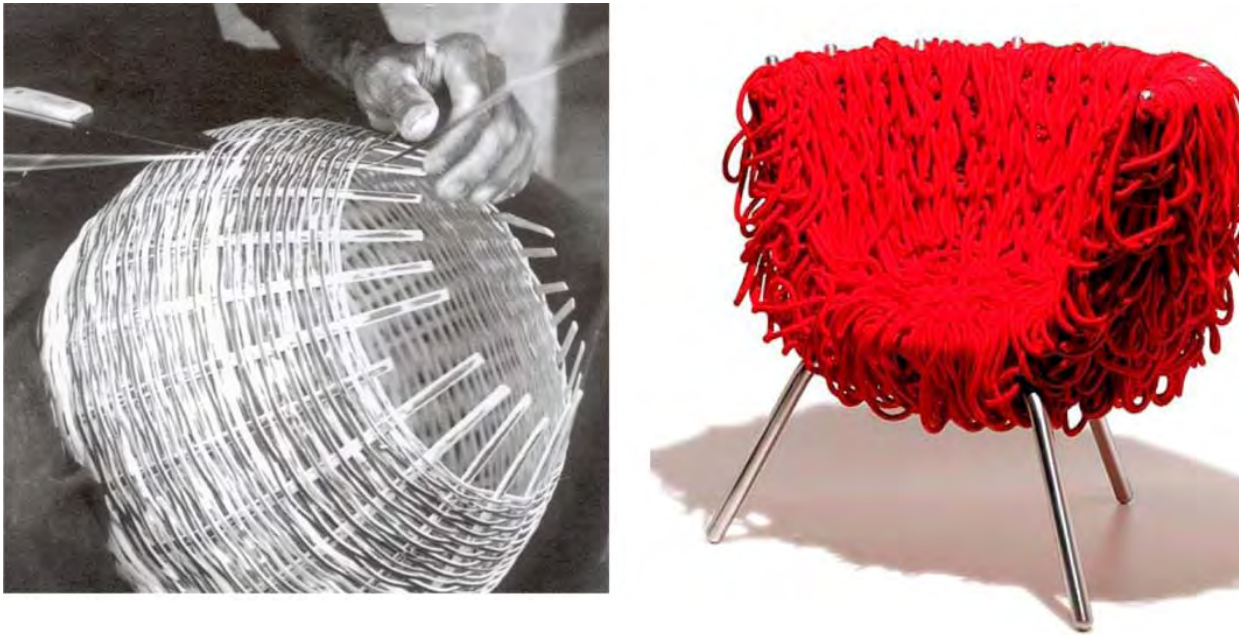


Figura 2 - Cadeira Irmãos Campana - A Cadeira Vermelha desenhada, em 1993, pelos Campana faz referência direta à estrutura e à técnica tradicional de confecção de balaios de taquara. A estrutura da cadeira feita de hastes de aço teria a mesma função da urdidura (hastes verticais do cesto) que recebe as hastes horizontais de fechamento da trama, que na cadeira foram substituídas por uma corda grossa vermelha. Inspirados na forma e no processo de execução de cestos, os designers trazem inovação para o campo do *design*, produzida para a empresa Edra, especializada em móveis, em Milão.

O caráter inovador e lúdico da produção dos Campana foi mencionado por Mathias Schwartz-Clauss⁴, curador da mostra dos 20 anos de atuação da dupla de designers, na exposição “*Anticorpos. Fernando & Humberto Campana. 1989-2009*”⁵, em 2009 na Alemanha. As palavras e o olhar do curador traduziriam as trocas e a presença da cultura local nos objetos feitos por eles:

Com seus objetos os Campana esboçam quadros diferenciados do ambiente à sua volta e têm a habilidade de transcender o contexto e referências locais por meio de colagens da realidade. Como que em um encapsulamento fundamental de nosso tempo. Esta mensagem que transmitem são universais. Nas palavras dos próprios irmãos, “bom *design* é um testamento de nossos tempos”. Seus objetos contam histórias de sua vizinhança para o outro lado do globo (SCHWARTZ-CLAUSS, 2012, p.27).

Os anos de 1980 representariam uma “busca deliberada por um estilo tipicamente brasileiro de *design*” (BORGES, 2007). Essa predisposição para a aceitação de produções de *design* com características híbridas foi descritas por

⁴ Mathias Schwartz-Clauss foi curador da exposição dos Campana no Vitra Museum na Alemanha

⁵ A primeira edição de *Anticorpos* acontece no Vitra Museum na Alemanha, em 2009, para depois seguir para outros países, inclusive o Brasil (Brasília (2010), São Paulo (2011), Rio de Janeiro (2012) e EUA.

Adélia Borges⁶, e, na opinião da jornalista, refletiria um momento propício para produções com essas características:

Ao mesmo tempo em que a consolidação da democracia no país e a melhora da economia substituíam a vergonha (vergonha de ser brasileiro e de não pertencer ao “primeiro mundo”) pela esperança. Esses conhecimentos internos do país se juntavam às mudanças que ocorriam por todo mundo e a globalização paradoxalmente valorizou o multiculturalismo, assim criando o ambiente ideal para o florescimento de [manifestações artísticas, dentre elas] um *design* brasileiro, agora com raízes culturais próprias (BORGES, 2012, p.86)

Para Adélia Borges essa elevação de nossa autoestima evidenciada pela presença de elementos da cultura popular nas produções dos Campana, como também nos livros de Roger Mello e nas Roupas de Ronaldo Fraga indicaria a existência de um ambiente internacional favorável à circulação de produções referenciadas às identidades locais. Com relação ao trabalho de Ronaldo Fraga na área da moda, Glória Kalil⁷ evidenciaria a aparição da “possibilidade de uma moda brasileira autêntica” (KALIL, 2007), e dessa forma descreveu a produção desse *designer*:

Ronaldo Fraga não põe a moda na vida. Põe a vida na moda. A vida filtrada por sua memória afetiva, cheia de imagens infantis ou de acontecimentos assombrosos, felizes ou até mesmo dolorosos. [...] Mineiro que é, carrega no olhar e na inspiração o barroco de sua terra, que ele impregna, enfeita e reborda [...]. Remetendo aos anos da infância e ao ambiente caseiro, Ronaldo faz surgir da própria reiteração o efeito de não-repetição com seu modo arrebatador de fazer sentir. Ao mesclar o erudito ao popular, ele vira o estético e o ético do avesso, como uma fratura exposta de questões efervescentes no Brasil, sem jamais resvalar nas caricaturas de trajes típicos e de outras heranças folclóricas. (KALIL, 2007, p.7 e p.83)

É possível afirmar que tanto os Campana, Roger Mello, Ronaldo Fraga e Getúlio recorreram as fontes das memórias de infâncias, de onde recolheram as impregnações da cultura popular. É possível afirmar também que haveria nas reflexões de críticos e pesquisadores como Adélia Borges, Claudia Mendes e Glória Kalil, a presença de expressões para falar de referências à cultura popular, que tentariam definir essas produções de *design* como: “*design* brasileiro de raízes culturais próprias” (BORGES, 2012) para a produção dos Campana; “uma moda

⁶ Adélia Borges é jornalista especializada em *design*. Graduada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atua como docente, curadora de mostras, escritora, palestrante e jurada de concursos, dentre outras atividades. Dirigiu o Museu da Casa Brasileira, por 4 anos. Fonte: <http://www.designbrasil.org.br/entrevista/adelia-borges#>. Acesso maio de 2013

⁷ Glória Kalil é formada em Ciências Sociais. Trabalhou em diversas empresas do ramo da moda. Desde meados de 1995 dedica-se à consultoria de estilo e negócios à moda e ao comportamento. Faz palestras para lojas de varejo e assessorias para indústrias e organizações institucionais como o Senac. Colabora também com matérias de moda para a imprensa escrita, televisão e outras *mídias*.

brasileira autêntica”(KALIL, 2007) para as roupas de Ronaldo Fraga; e a “linguagem nacional e diversidade cultural” (MENDES, 2011) para os livros de Roger Mello.

Essas produções contemporâneas trouxeram para o mercado soluções inovadoras, que foram concebidas a partir da ressignificação das culturas locais, e assim originariam certa renovação para o mundo das artes, bem como promoveriam a inserção dessas produções no mercado interno e, principalmente, no mercado internacional.

A conquista do mercado internacional pressupõe o movimento de transposição de uma fronteira. O entendimento do significado de fronteira foi revisto por Augé, a partir de conceitos de outros teóricos. Em sua opinião, Lévi-Strauss, por exemplo, o utilizou para dar sentido ao mundo, por meio de oposições entre categorias do tipo masculino e feminino; quente e frio; seco e úmido para “simbolizar o espaço, compartimentando-o”. Essa compartimentação deu suporte para uma análise cartesiana do mundo, dividindo-o para poder compreendê-lo, o que hoje segundo Augé, não teria mais sentido, porque outras abordagens complementares e transversais seriam necessárias frente às novas questões contemporâneas.

O pensamento científico não repousa mais sobre as oposições binárias e se esforça para por em dia a continuidade sob a aparência das discontinuidades, por exemplo, esforçando-se em compreender, e, talvez em recriar a passagem da matéria à vida. [...] Enfim, a história política do planeta parece questionar as fronteiras tradicionais no momento em que um mercado liberal mundial ocupa espaço, e onde as tecnologias da comunicação parecem suprimir, cada dia mais, os obstáculos ligados ao espaço e ao tempo. (AUGÉ, 2010, p.20)

Em contrapartida, à medida que o processo de urbanização avança, e as megalópoles tornam-se realidades no mundo contemporâneo, a ideia da fronteira não se desfaz, mas se redesenha. Além disso, a virtualidade das redes comunicacionais também difunde padrões de um planeta cada vez mais homogêneo. Assim, a propagação da ideia de globalidade sem fronteiras tanto atende aos interesses de uns, como dá ilusão a outros. O que podemos comprovar na realidade das “cidades mundos” seria ainda a prevalência de diferenças e desigualdades, e, portanto, a configuração de novos territórios. Segundo Augé seria urgente estudar os novos conceitos de fronteiras para poder tentar compreender as contradições surgidas aí. (AUGÉ, 2010, p.24)

Corroborando com os pensamentos de Augé estariam as ideias de Massimo de Felice, que em seu livro *Paisagens pós-urbanas* analisou os fenômenos da organização dos novos territórios urbanos a partir das postulações de McLuhan, nas quais acrescentou a inseparabilidade entre os sujeitos, as mídias, os circuitos informativos e os territórios.

Em virtude dessa complexidade, Felice evidenciou a necessidade da articulação de várias áreas de pensamentos. Suas colocações se basearam nas ideias de Michel Serres, para quem o conhecimento poderia ser entendido por dois focos: um brilhante (cartesiano, moderno, da racionalidade científica), outro obscuro (da cultura, pós-moderno, enraizada no mal, do trágico, do sofrimento).

Portanto, haveria uma modificação no modo de atuar do sujeito cartesiano, que pelo foco brilhante só pensaria, mas que hoje, estaria submetido ao foco do sofrimento, o qual faria com que o sujeito além de pensar, também agisse movido por seus sentimentos. A partir dessas colocações surgiram algumas novas questões. Seria possível dizer que o sujeito que sente, poderia identificar-se com um sujeito do campo artístico? Ou seria o artista o sujeito em sintonia com os novos tempos globalizados, que operaria na organização dos territórios? Estaria nas práticas artísticas a saída para os “paradoxos” dos novos tempos?

Ainda cabe ressaltar as forças econômicas que também contribuiriam no ordenamento, nas configurações e na estruturação da “aldeia global”, e como as ações econômicas estariam atreladas à capacidade de mutação do regime capitalista de transformar tudo e qualquer coisa em mercadoria. Fazendo com que aquilo que utopicamente poderia funcionar de uma forma igualitária – o compartilhamento de conhecimentos por meio de uma rede virtual, conforme foi vislumbrado por McLuhan na década de 1960 – servisse, no entanto, para que as diferenças fossem diluídas em favor de um grande mercado de consumo.

Essa capacidade de transformação do capitalismo pós-industrial foi definida por Guattari como Capitalismo Mundial Integrado (CMI), cuja função estaria na

descentralização dos seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, especialmente pelo controle que exerce sobre a mídia, a publicidade. (GUATTARI, 2009, p. 30-31)

De acordo com essa abordagem, Félix Guattari categorizou os principais regimes semióticos em função de suas características operativas, os quais seriam a

base de sustentação do CMI. Esses instrumentos poderiam ser definidos como semióticas de quatro tipos: econômicas (Instrumentos monetários e financeiros); jurídicas (títulos de propriedade, legislação e regulamentações); técnico-científicas (planos, programas, pesquisa); de subjetivação (combinação de todas as modalidades de semiótica somadas à arquitetura, ao urbanismo, aos equipamentos coletivos). O maior objetivo dessas semióticas seria dar coerência e legitimar todas as ações, e assim eliminar toda opinião contrária. (GUATTARI, 2009, p. 31)

É importante ressaltar que o conceito de fronteiras e de territórios foi amalgamado ao longo de muitos séculos. As identidades nacionais foram resultantes de simultâneas reorganizações de culturas e domínios econômicos, durante os quais foram estabelecidos os territórios nacionais, assim como os territórios culturais. O resultado de todo esse processo teria definido os espaços geográficos dos países da forma como hoje os conhecemos. Haveria um movimento para tentar entender e investigar as manifestações culturais a partir da análise de cada território, mesmo sabendo que esses espaços teriam sido frutos de hibridismos, recombinações ou antropofagia, e que, portanto, estariam sujeitos a muitas mudanças e rearranjos.

É a partir dos dados mais pessoais (...) infrapessoais que o CMI constitui seus agregados maciços, agarrados à raça, à nação, ao corpo profissional, à competição esportiva, à virilidade dominante, à *star* da mídia. Assegurando-se do poder sobre o máximo de ritornelos existenciais para controlá-los e neutralizá-los, a subjetividade [*“capetalista”*⁸] se inebria, se anestesia a si mesma, num sentimento coletivo de pseudoeternidade. (GUATTARI, 2009, p.34)

Complementando a ideia da “pseudoeternidade” de Guattari, estariam os conceitos de Augé que a definiu como um “paradoxo” contemporâneo que consistiria na “perenidade do presente” (AUGÉ, 2010, p.8).

Para Guattari o antídoto para as demandas do CMI poderia surgir de “novas práticas micropolítica e microsociais, com novas solidariedades”, que certamente viriam acompanhadas de novas “práticas estéticas e analíticas das formações do inconsciente” (GUATTARI, 2009, p.35). Essas ideias poderiam ser complementadas pelas “práticas estéticas” e da “partilha do sensível”, enfatizadas por Rancière (RANCIÈRE, 2009, p.15-26), ou ainda pelas “soluções habilitantes e “organizações

⁸ Expressão utilizada pelo Profeta Gentileza para falar do capitalismo.

colaborativas”, das práticas de design sustentável de Manzini (MANZINI, 2008, p.61-80)

A facilidade na circulação de informações possibilitaria a aproximação entre territórios e eliminação das fronteiras, permitindo a interação e familiarização com acontecimentos a quilômetros de distância (configurando uma atuação em um território virtual). O mesmo sistema comunicacional que tenderia à circulação de conteúdos homogêneos também poderia promover o contrário, ou seja, um total estranhamento ou banalização com aquilo que estaria bem próximo ao sujeito. Apesar da proximidade, esse sujeito não teria acesso ao território simbólico por ele não dominar seus conteúdos.

Em outras palavras as manifestações próximas pareceriam exóticas para esse sujeito pela impossibilidade que ele teria para traduzi-las. Muitas vezes, rejeitou-se ou eliminou-se aquilo que não podia ser entendido, traduzido ou ressignificado, porque não houve um compartilhamento de conteúdos.

Roger Mello mencionou a sensação de estranhamento e do exótico, que manifestações da cultura popular causariam, em razão de desconhecermos suas lógicas e sintaxe, e porque esse autor teria optado por ressignificá-las em seus livros.

O que eu quero com os meus livros é dividir um pouco esse meu olhar que é um olhar emocionado e, de certa maneira, estrangeiro, porque a gente consegue ser um pouco estrangeiro dentro do nosso país.⁹

A identidade associada aos países seria uma construção subjetiva e fugaz, um paradigma ligado à consolidação econômica e à conformação física dos territórios geográficos das várias nações do mundo numa determinada época.

Nesse contexto urbano globalizado, de territórios virtuais e de campos simbólicos situam-se as produções de Getúlio Damado e Roger Mello. Percebe-se que de forma análoga no trabalho de ambos estariam agregados fragmentos de suas infâncias, saudade da terra natal, registros de imagens e emoções. Percepções que seriam de hoje e de ontem, sem linearidade.

Emoções que estariam arquivadas nas memórias da infância - fonte dos devaneios e das poéticas, que serviram de estímulo para as reflexões de Bachelard, nas quais correlacionaria memórias, devaneios poéticos e o ludismo infantil:

⁹ Entrevista concedida pelo artista para a organização Leiabrazil, em 2007

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária (BACHELARD, 2006, p.94)

É possível afirmar que tanto nas narrativas de Roger como nas narrativas de Getúlio estariam presentes os devaneios trazidos de suas infâncias. Núcleos imóveis e vivos de acúmulo ocultos de lembranças que ao virem à tona evidenciariam o poder do ludismo infantil presente em suas obras.

Ao promover o diálogo entre as obras de Getúlio e Roger, que têm por semelhança lembranças de suas infâncias, saudades de tempos passados e ressignificação da cultura popular brasileira. Meu interesse está em entender a estruturação de seus processos cognitivos, apresentar exemplos de produções artísticas que operam com o ludismo infantil no campo das artes, bem como a construção de linguagens, nas quais são incorporados elementos significativos daquilo que se poderia chamar de imaginário brasileiro, não só pela presença das cores tropicais, uso criativo e inusitado de materiais, mas também pela ressignificação de elementos e temas da cultura popular.

Inicialmente minha pesquisa visava analisar as produções de Getúlio Damado e Roger Mello para verificar como ocorreria o processo de apropriação e ressignificação da cultura popular em suas obras, bem como o processo que ambos teriam desenvolvido a partir do acesso a uma mesma matriz cultural brasileira, a qual se chamaria cultura popular, tradicional, de raiz, etc. Essa hipótese não se sustentou porque não é possível pensar a cultura como um padrão único e imutável ou mesmo como um conceito naturalizado. O que pude comprovar com bibliografia específica e, principalmente, com as entrevistas realizadas com os artistas.

O redirecionamento do enfoque seguiu as recomendações de Laraia (2002), que, no seu entendimento, uma abordagem leiga trataria a cultura e suas manifestações de maneira estática, contrariando assim, suas práticas. Todas as sociedades, segundo o autor, estariam submetidas às mudanças, que seriam mais lentas nas sociedades tradicionais e isoladas e muitíssimo aceleradas em nossa sociedade de moldes ocidentais. Essa questão da grande velocidade das mudanças foi denominada por Augé (2009) como “paradoxo espaço-temporal” um desafio para as ciências humanas em geral, no que tange as análises de produções culturais, por

exemplo, em meio à grande velocidade e superposição de influências em períodos cada vez mais curtos de tempo.

Ainda na visão de Laraia, o ritmo das mudanças poderia ser alterado, por exemplo, por "eventos históricos" ou de "Inovação tecnológica". (LARAIA, 2002, p. 94-96). Portanto, as visões desses autores serviram de advertência para a estruturação e o entendimento, e conseqüentemente para o redirecionamento da minha proposta. Para tanto seguem as palavras de Laraia.

É necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo de porvir (LARAIA, 2002, p. 101)

Após a leitura dos autores citados e de outros textos, bem como após a realização das entrevistas, ficou evidente a necessidade do reposicionamento do enfoque da pesquisa, porque novas questões surgiram, e a hipótese inicial mostrou-se frágil – a existência de uma única "matriz ou fonte de cultura brasileira", que pudesse ser invariavelmente acessada.

Depois das análises, diante das novas possibilidades, as diferenças entre eles ficaram ainda mais evidentes. E a principal aproximação entre as obras dar-se-ia pelo ludismo e pelo acesso ao universo infantil e à arte popular, que ambos faziam, cada qual a seu modo, e em campos simbólicos distintos, o que pode ser evidenciado, também, nas produções de outros artistas.

A origem social, formação escolar e estratégias desses dois artistas fizeram que de suas sensibilidades se originasse uma forma singular para expressar memórias infantis e materializar aquilo que os emocionou naquele período como também fatos ocorridos durante os deslocamentos de suas cidades de nascimento até fixarem-se aqui no Rio de Janeiro.

Entretanto, o novo enfoque apresentou-se muito mais instigante. Mesmo com a impossibilidade de responder a todas as perguntas, algumas iniciais e outras que foram surgindo ao longo do processo, em função do tempo. O fato é que o material gerado poderá ser desdobrado, futuramente, no prosseguimento da pesquisa em um projeto de doutorado.

Portanto, optei por apresentar na minha dissertação uma análise mais verticalizada na produção de Getúlio Damado, e ao mesmo tempo fazer um recorte no universo constituído por Roger Mello, escolhendo uma pequena parte de suas

obras. Em primeiro lugar, a estratégia de aproximá-las viria da constatação da presença do lúdico infantil nos universos desses artistas. Em segundo lugar, da referência à cultura popular nessas produções Além do diálogo com os livros infantojuvenis desse autor, também me pareceu de grande ajuda, trazer alguns outros exemplos da atividade lúdica infantil ou dos brinquedos presentes no campo das artes.

1.2 O significado dos brinquedos e brincadeiras

O olhar especial para a formação da criança seria uma construção que viria sendo desenvolvida a partir do século XVII, especialmente na Europa, e a ideia da infância como a entendemos hoje seria fruto do que foi postulado pela psicologia e pedagogia do final do século XIX, no Ocidente.

Segundo Philippe Ariès, em tempos passados, crianças e adultos não só dividiam os mesmos espaços de convivência, como também participariam das mesmas atividades, nas quais compartilhariam jogos, brinquedos e brincadeiras. Assim como os livros ilustrados, os brinquedos fariam parte do universo coletivo no seio da família, no qual estaria inserida a criança, e esta só assumiria “um lugar central dentro da família”, na cultural ocidental, a partir do século XVIII. (ARIÈS, 1981, p.105)

Assim, o brinquedo só seria reconhecido como um objeto identificado com a criança depois que a infância passou a ser considerada uma fase da vida do adulto. O trabalho seria uma atribuição do adulto, e a brincadeira um atributo característico da infância, da mesma forma que a brincadeira desvincular-se-ia do seu sentido religioso e comunitário, e tornar-se-ia individual e profano.

A infância seria, portanto, uma categoria historicamente construída e só recentemente lhe seria reconhecida a individualidade, bem como seus direitos:

Com o advento da Idade Moderna são forjados novos valores. Ligada aos ideais de liberdade e igualdade cristaliza-se a noção de individualidade, noção que se torna de grande importância no ideário do mundo ocidental. Nesse quadro de informações, a burguesia nascente opera uma visão diferenciada de família. [...] A formação e a educação da criança tornam-se vitais e ela passa a ser o centro das atenções familiares. A instrução é

colocada como alicerce da construção e da perpetuação da família burguesa. A criança já não é mais parte do mundo dos adultos, mas integra outro universo – a infância – de preparação para a vida adulta. (LIMA, 2010, p.89)

Benjamin evidenciou a importância cultural dos brinquedos e destaca a origem das inversões de seus significados. Até o Século XVIII, eram produtos secundários das diversas manufaturas, e sua venda não era restrita a comerciantes especializados.

A venda ou, pelo menos, a distribuição de brinquedos não era, no início, função de comerciantes específicos. Assim como se podiam encontrar animais talhados em madeira com o marceneiro, assim também soldadinhos de chumbo com o caldeireiro, figuras de doce com o confeitiro, bonecas de cera com o fabricante de velas. (BENJAMIN, 2011, p.90)

Os brinquedos, sobretudo na Alemanha, seriam produzidos pelas indústrias domésticas. Outra transformação singular, pela qual passou essa produção e impulsionada pela reforma religiosa foi o redirecionamento da produção de objetos artesanais, antes demandados pela igreja católica, para a fabricação de objetos pequenos para a decoração.

Deu-se assim a excepcional difusão daquele mundo de coisas minúsculas, que faziam então a alegria das crianças nas estantes de brinquedos e dos adultos nas salas de “arte e maravilhas”, [...] Considerando a história do brinquedo em sua totalidade, o formato parece ter uma importância muito maior do que se poderia supor. (BENJAMIN, 2011, p.91)

Para Benjamin, os brinquedos eram objetos culturais de grande relevância, uma vez que eram feitos pelos adultos com a função de educar as crianças para o futuro mundo dos adultos. Segundo Benjamin nos brinquedos estava o espírito do capital mercantil. Suas tipologias e formatos não só deixavam transparecer sua lógica como destacavam o “caráter de classes” da sociedade:

A jovialidade oriunda da consciência de culpa impõe-se sobretudo com as tolas distorções para dimensões maiores e mais largas. Quem tiver vontade de ver a caricatura do capital mercantil, precisa pensar apenas em uma loja de brinquedos tal como era típica até cinco anos atrás e que até hoje continua sendo a regra nas pequenas cidades (BENJAMIN, 2011, p.98)

Os formatos e as tipologias dos brinquedos também foram alvo das análises do Lévi-Strauss que viu na redução de escala uma estratégia de “inversão do processo de conhecimento” para o domínio desse objeto:

A redução da escala inverte essa situação: quanto menor o objeto, menos temível parece sua totalidade. [...] A boneca da criança não é mais um adversário, um rival ou mesmo um interlocutor; nela e por ela a pessoa se transforma em sujeito. [...] com o modelo reduzido o conhecimento do todo precede o das partes. E, mesmo que isso seja uma ilusão, a razão desse procedimento é criar ou manter essa ilusão, que gratifica a inteligência e a sensibilidade de um prazer que, nessa base apenas, já pode ser chamado de prazer estético. (LÉVI-STRAUSS, 2010, p.40)

As considerações de Lévi-Strauss vão fortalecer o papel dos brinquedos e de suas “dimensões liliputianas” e evidenciar o caráter simbólico e estético desses objetos, que vão despertar o interesse dos artistas como elemento central de suas obras, bem como o de pesquisadores pelo “conteúdo social, cultural e simbólico” dessas produções. Segundo Lima, um campo de estudos pouco desenvolvido e de extrema relevância. (LIMA, 2010, p.91)

1.3 As memórias e os devaneios de Getúlio Damado e Roger Mello

Roger Mello nasceu em Brasília, tem 48 anos e há 27 anos mora no Rio de Janeiro. É *designer* gráfico de formação, escreve e ilustra livros infantojunevis, os quais foram premiados com nove prêmios JABUTI¹⁰ - recorde para um artista de sua idade. Roger desponta no mercado editorial nacional e internacional como ilustrador e escritor, quando incorpora à sua produção elementos e personagens que habitualmente são considerados integrantes da cultura popular brasileira.

Getúlio Damado é mineiro de Espera Feliz. Mudou-se para o Rio de Janeiro há 40 anos. É um artista urbano, que utiliza o reaproveitamento de diversos refugos gerados pela população da cidade para a criação de suas obras: peças lúdicas, outras vezes utilitárias. Tornou-se inicialmente conhecido pela reprodução dos bondinhos de Santa Teresa, feitos com madeira de caixotes de frutas a que tinha acesso no supermercado próximo à sua casa, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. (TORRES, 2000).

E lá se foram a época, os bondes e sua cultura, atropelada pela modernidade e pela globalização. Fica, entretanto, na memória a imagem de um Rio de Janeiro antigo, sem pressa, de poucos automóveis, em que o bonde fazia, com competência e certa pompa, o transporte de ilustres passageiros, que durante a viagem liam, tranquilamente, em meio às notícias do jornal, os anúncios, [...] fixados em espaço próprio no interior dos "carros". Époça em que os relógios eram acertados pela passagem do bonde, nela sempre se pode supor a prática de condutas elegantes, sóbrias e, sobretudo, respeitosas. (TORRES, 2000, p. 7-8)

Atualmente, seu ateliê, réplica de um bonde, quase em escala natural, situado na calçada da Rua Leopoldo Froes, localidade conhecida como Vista Alegre, em

¹⁰ Prêmio concedido anualmente pela Confederação Brasileira de Livreiros CBL

Santa Teresa, vive povoado por diversos personagens: representações de homens, mulheres e crianças; seres imaginários e divertidos; bichos. Criações as quais Getúlio batiza ao fim da produção. (TORRES, 2000).

A apreciação da produção de Getúlio Damado e Roger Mello permitiu evidenciar as colocações de vários teóricos. Os “paradoxos” de Augé (2010); as considerações de Lévi-Strauss (2010) para campos linguísticos; os “transbordamentos” apontados por Guattari (2009); e as “práticas sensíveis” descritas por Rancière (2009). Ideias e pensamentos capazes de contextualizar as contradições e as colocações de produções artísticas contemporâneas, nas quais se evidenciam o ludismo infantil, processos cognitivos e identitários, em meio aos campos da arte, bem como fronteiras simbólicas, identidades locais e globais.

O poder de transformação presente nas obras de Getúlio e Roger foi resultado de muitos deslocamentos e de interesses por assuntos e conhecimentos os mais diversos, como também, para ambos, foram distintas as estratégias e oportunidades para acessar informações. A resignificação de elementos de mundos imaginários brasileiros em suas produções ultrapassa os estereótipos ligados à identidade, ao patrimônio e às visões estabelecidas para o Brasil, visto por quem está fora do país ou fora dos campos simbólicos relacionados à cultura popular. Maria Helena Estrada falou, por exemplo, sobre visões estereotipadas para se enunciar o Brasil:

O Brasil, talvez por sua própria exuberância expressiva, costuma ser folclorizado no exterior, [...] e também internamente, somos [...] o país da caipirinha, do carnaval e do biquíni, paraíso dos turistas, [...] o país das favelas, das crianças de rua, dos crimes de colarinho branco e da miséria. [...] Muitos contrastes: país da vasta e despovoada Amazônia e de grandes centros urbanos, nos quais assistimos, em cada esquina, os extremos de nossa desigualdade cultural, econômica e social. (ESTRADA, 2003, p.35).

Hoje, as identidades e a própria noção de patrimônio, fronteiras e território não seriam rígidos e permitiriam outras configurações. Logo, ao usarem-se apreciações desatualizadas correr-se-ia o risco de sacar clichês e conceitos superados ou naturalizar características que estariam o tempo todo sendo modificadas. Assim, seria necessário o cuidado na observação de manifestações culturais como foi apontado por Laraia e por Augé diante da velocidade impressa pelos tempos atuais, para que não haja a cristalização ou naturalização de características, como por exemplo, os adjetivos atribuídos anteriormente, e citado aqui, para definir produções de design feito no Brasil e de grande aceitação

internacional, por especialistas ligados às áreas de design de produto, design de moda e design gráfico.

Os centros urbanos como Rio e São Paulo seriam, na atualidade, cosmopolitas e atrativos de muitas sonoridades e identidades simultâneas. Territórios de muitos “ritornelos existenciais” (GUATTARI, 2009), que permitiriam o aparecimento de gramáticas urbanas, fugas e escapes dentro dos territórios dos conhecimentos estabelecidos. Para Guattari, os ritornelos seriam brechas possíveis para a quebra dos condicionamentos impostos por todo o sistema capitalista e uma busca por uma “autentica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais” (GUATTARI, 2009, p.9).

Muitas vezes essas manifestações de bens materiais e imateriais surgidos como novas sonoridades urbanas poderiam ser desprezadas por seu caráter de quebra de paradigma e pela inexistência de ferramentas para traduzi-las. Porque para que haja uma decodificação ou mesmo uma tradução e, portanto, um entendimento, seria preciso uma mediação para a qual, muitas vezes, não se disporia de ferramental.

Em outras palavras, para poder de fato entender um fato cultural ou, no caso específico da minha pesquisa, a produção de artistas contemporâneos como Getúlio Damado e Roger Mello seria fundamental tentar perceber quais as forças que estão em disputa; os cenários locais e globais uma vez que essas produções atravessaram fronteiras de países, e campos de significação, nos quais operam.

As produções desses artistas configuram-se em contexto contemporâneo de transbordamentos entre os campos simbólicos, nos quais ocorrem a construção, a recombinação e também as trocas de territórios. Campos que têm uma lógica própria e que requerem elementos básicos estruturantes para a compreensão de seus conteúdos e as suas significações, de forma análoga ao que acontece com a tradução entre diversas línguas.

Além disso, é necessário que se traduzam os diversos campos de significações, não pautados no discurso da dicotomia centro periferia, ou que vê as artes como campos impenetráveis, a partir da dualidade erudito *versus* popular.

Por estar na rua e ser identificado como artista popular, Getúlio, por duas vezes, quase foi impedido de prosseguir com seu trabalho, em função de intimações

da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Em sua defesa, houve várias manifestações. Em uma delas, o artista foi comparado ao Mestre Vitalino e ao Profeta Gentileza por Claudia Marcia Ferreira¹¹, diretora de uma das mais importantes instituições de pesquisa e preservação do universo das artes populares no país.

Em ofício enviado à Prefeitura, em 2011, Claudia Marcia legitimou a obra desse artista urbano que, da mesma forma que Vitalino, fazia brinquedos e personagens, com matéria prima que tinha disponível, em seu meio natural e social, e os vendia na rua.



Figura 3 - Vitalino no mercado de Caruaru, PE, Foto: Pierre Vergé (1950)

Figura 4 - *Noivos a cavalo*, Foto: Romulo Fialdini. Acervo Casa do Pontal Mestre Vitalino teve seu reconhecimento ainda nos anos 1940, sob enfoque modernista e da visão de patrimônio da constituição de 1937. Essa visão foi revista pela constituição de 1988. Dentre os muitos avanços conquistados por esse texto constitucional, está o alargamento do conceito de patrimônio, ao qual foi incorporada a noção de patrimônio imaterial. A cultura e os lugares para suas manifestações extrapolam o confinamentos dos museus e das instituições do patrimônio de pedra e cal.

¹¹ Claudia Marcia Ferreira é Museóloga, diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP-Iphan-MinC), Em ofício enviado à Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro ela fez a defesa e legitimação do trabalho de Getúlio Damado para sua permanência em seu local de trabalho, em virtude de uma ordem de despejo enviada à Getúlio. Esse fato será analisado no 2º capítulo.

No lugar do barro, Getúlio utilizaria sucatas. Especialmente no caso dos artistas cuja matéria prima seria a sucata, outras perguntas poderiam ser formuladas: que motivações teriam esses artistas para essa escolha? Falta de recursos financeiros; escassez de matéria prima; engajamento ecológico e, portanto, político; práticas de sustentabilidade, ou mera necessidade de usar materiais heteróclitos, que permitiriam resultados plásticos inusitados? (LIMA, 2000)

Getúlio seguiria a tradição popular com a venda de sua produção na rua. Mais que isso, inverteria a lógica da fruição desse espaço público. Porque além de ter feito da rua seu local de trabalho, também faria da rua o lugar das atividades domésticas, sua casa, onde cozinhava e cuidava dos filhos pequenos, no período em que estava se instalando em Santa Teresa.

A rua foi estudada por Roberto DaMatta (1997) como um espaço complementar e relacional ao espaço da casa. Para o pesquisador, ao serem observados códigos e normas de condutas, acrescidas das metáforas que se refeririam a esses espaços, seria possível perceber a própria lógica da sociedade brasileira. A casa seria o espaço de moradia, da individualidade, do afeto e hospitalidade, ou seja, dos sentimentos designados como amor, carinho e consideração. Por se apresentarem como espaços complementares e ao mesmo tempo antagônicos, DaMatta destacaria, sua complexidade:

É uma oposição que nada tem de estática e de absoluta. Ao contrário é dinâmica e relativa porque, [na lógica brasileira], rua e casa se reproduzem mutuamente, posto que há espaços da rua que podem ser fechados ou apropriados [...] tornando-se [casa ou ponto]. (DAMATTA, 1997, p.50-51)

Ainda na visão de DaMatta a rua seria o local do anonimato, estigmatizado como lugar no qual viveriam alguns atores como “Os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral – ainda mesmo que esses personagens, em casa possam ser seres humanos descentes e até mesmo bons pais de família.” (DAMATTA, 1997, p. 51)

Essa ideia de inversão e do estigma que estariam atrelados às atividades desenvolvidas na rua também foi alvo do interesse de Marcel Bursztyrn que investigou as diversas categorias de pessoas que viveriam e trabalhariam na rua. Segundo suas análises, a expropriação causada pela concentração do capital também contribuiria na maneira como seriam vistos esses trabalhadores, gerando um processo de violência social. Esse processo seria sustentado por “um discurso

ideológico de desqualificação”; pela “desvinculação social” e rejeição desses indivíduos, que se refletiria em sua baixa autoestima, e por último, em sua forma mais radical, na visão de Bursztyn, que seria o processo de eliminação desses indivíduos, por meio de “extermínio, esterilização, genocídio cultural ou deportação” ou ainda no caso de Getúlio a tentativa de despejo. (BURSZTYN, 2003, p.39)

A rua, com todas as suas idiossincrasias, estaria presente nas obras de Getúlio Damado e Roger Mello e poderia ser apontada como outra conexão para as produções dos artistas.

A rua seria o espaço de produção, circulação e fruição das obras para Getúlio. Como também nesse espaço estaria o local da produção/intervenção urbana como um *site-specific* ou de arte pública, pois seu ateliê é um espaço aberto que ficaria na calçada, um local de exposição e venda das obras, cenários para fotos e a própria produção dos personagens e objetos.

Para Roger a rua ou as ruas serviriam como local de investigação/inspiração, pois suas histórias trariam as visões de meninos com diversas realidades, meninos trabalhadores dos fornos de carvão do Brasil central; meninos aterrorizados na Guerra do Iraque; meninos dos manguezais de Recife; ou as angústias de um menino filho de pescador, como também as histórias de meninos da floresta amazônica.

A obra de Getúlio também extrapolaria a mera confecção de objetos, porque o trabalho com refugos e materiais descartados faria da rua seu lugar de intervenção para as questões de sustentabilidade. Seu trabalho sensibiliza e mobiliza parte dos moradores de Santa Teresa, que espontaneamente separariam materiais recicláveis, e os depositariam no seu ateliê.

Depois, os mesmos moradores voltariam para comprar os objetos transformados pela sensibilidade lúdica “getulina”. Processo que também poderia ser configurando como um exemplo de cadeia produtiva criativa, local e sustentável.

A obra de Getúlio poderia também ser considerada como uma instalação permanente, de ações contínuas e em transformação. Uma modalidade de “*Work in progress*”. Essa característica foi descrita por Guattari da seguinte forma:

Agenciamentos subjetivos individuais e coletivos são potencialmente capazes de se desenvolver e proliferar longe de seus equilíbrios ordinários. Suas cartografias analíticas transbordam, pois, por essência, os Territórios existenciais aos quais são ligadas. Com tais cartografias, deveriam suceder como na pintura ou na literatura, domínios no seio dos quais cada desempenho concreto têm a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas prospectivas, sem que seus autores possam se fazer valer de fundamentos teóricos assegurados pela autoridade de um grupo, de uma escola, de um conservatório ou de uma academia....*Work in progress!* (GUATTARI, 2009, p.22)

O simbólico e os territórios dessas manifestações representadas nas obras de Getúlio e Roger tornam-se merecedores de serem inventariados. Dentro dessa lógica é perfeitamente inteligível o reconhecimento da obra urbana do Profeta Gentileza, da mesma forma que a obra de Getúlio. Sua produção caracteriza-se como uma obra de intervenção urbana que extrapola o enclausuramento institucional e se estabelece na rua, ressignificando dejetos urbanos, *Readymades*, a seu modo.

O deslocamento para o Rio de Janeiro, a necessidade de reafirmação e a construção de novos referentes, para ambos, seriam outras características presentes na trajetória dos dois artistas e que poderiam ser identificadas em seus personagens e histórias. Mas também se apresentariam pela forte ligação com as vivências de suas infâncias. Outra semelhança poderia advir da melancolia geradora de sentimentos que seriam expressos pelas obras.

A melancolia foi descrita por Moacyr Scliar (2003), no seu Livro *Saturno nos Trópicos*, e para o autor a melancolia seria um dos sentimentos que acompanharia a cultura brasileira, e seria resultante dos deslocamentos portugueses e africanos para o Novo Mundo, mas também gerados em outros momentos da história mais recente do país.

Scliar fala de ambientes propícios à gênese desse sentimento, nos quais existe a confrontação de dualidades, por exemplo, de “extraordinários progressos da ciência [ou] de industrialização” frente às condições de pobreza, doenças e disparidades sociais. Em sua visão, a ambientação para tais sentimentos seriam condicionamentos ainda ligados aos ideais românticos, do século XIX. A melancolia e saudade trariam em seu bojo uma visão pautada no mito das três raças e, portanto, identificadas como as tristezas portuguesa, africana e indígena. Esses sentimentos estariam presentes em vários campos e “manifestações sensíveis” do país:

A tristeza aparecerá em dois personagens de ficção, o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato e Macunaíma de Mário de Andrade. Havia motivo para tristeza. [...] um motivo social e histórico. [...] Era uma situação que caracterizava, e caracteriza ainda, toda a América Latina (SCLIAR, 2003, p.244)

Mas Scliar fala ainda de um antídoto, de uma reação a esses sentimentos que estariam presentes, no Brasil, nas manifestações como o carnaval; o futebol; a cultura popular; e o humor. Dualidades que também fariam parte do ambiente do mundo globalizado e pós-moderno. (SCLIAR, 2003, p.242-244).

Todos esses sentimentos contraditórios poderiam ser identificados nas produções de Getúlio Damado e Roger Mello e seriam semelhantes àqueles sentimentos decorrentes das diversas formas de diásporas do passado, do qual brotariam sentimentos melancólicos encontrados nas memórias desses artistas, que poderiam ser comprovados pelas saudades da terra e do ambiente natal e das vivências da infância.

Já na visão de Lélia Coelho Frota (1978), seriam sentimentos resultantes dos impactos que os artistas liminares, oriundos do meio rural, sofreriam por essa mudança de mundo: saída do interior (meio rural) e o impacto das grandes cidades, retornando ou não ao interior.

Caberia ressaltar, a princípio, que essa realidade seria mais adequada a Getúlio do que a Roger, porque Brasília é considerada uma cidade ícone da modernidade brasileira. Entretanto, o que poderia ser enfatizado e seria válido para os dois artistas são os novos ordenamentos necessários, que ambos fizeram, para poderem vencer o deslocamento e o impacto sofrido ao chegarem ao Rio de Janeiro.

Dessa constatação surgiria uma questão. Por que seriam tão fortes essas referências a um Brasil tradicional e rural para quem nasceu em uma cidade moderna como Brasília, encravada no estado de Goiás? As referências da cultura popular e sua ruralidade também foram destacadas por Claudia Lopes Mendes em sua pesquisa sobre as obras de Roger Mello, e essa característica foi mencionada pela pesquisadora:

Nota-se um grande interesse por temáticas brasileiras: festas, lendas, religiosidade, artesanato, brinquedos e brincadeiras, animais, plantas, tipos humanos, ocupações. [...] Em suas ilustrações saltam aos olhos as cores tropicais e a arte popular, numa linguagem que incorpora elementos significativos do imaginário brasileiro (MENDES, 2010, p.3)

A cidade de Brasília, desde sua criação, representaria uma opção de melhores condições de renda, para muitos brasileiros. No período inicial de sua construção, nos anos de 1957 a 1959 a população cresceu cerca de 400%, e até o ano de 1970 mais 285%, atingindo nesse ano, uma população acima de 500.000 habitantes. Esse “crescimento espetacular” corresponderia ao “período da inauguração, ocupação e ampliação da Capital brasileira”. A população de migrantes seria composta, em 1973, por cerca de 54% de nordestinos e 20% de mineiros. (OLIVEIRA, 2003, p.174).

Esse ambiente cultural formado por vários universos do Brasil teria despertado o interesse de Roger por essas tradições? Roger ao ser entrevistado falaria que sua ligação com a cultura popular viria de longe, talvez da infância, em Brasília, onde nasceu. Como seria falar de raízes em uma cidade nova, como a Capital Federal?

Para Roger uma possibilidade estaria no fato da cidade reunir gente do Brasil inteiro propiciando a convivência de diferenciadas culturas do país. Outra possibilidade seria a própria localização da cidade, que estaria dentro do estado de Goiás, onde o folclore seria extremamente vivenciado.

A primeira ocupação da capital do país seria feita quase que exclusivamente por migrantes que veriam a cidade como esperança de ascensão social. Para Carlos Araújo, historiador nascido na primeira geração de Brasília, assim como Roger, a cidade ficaria no “imaginário popular do brasileiro como a cidade da esperança”. (ARAÚJO, 2003, p. 97)

O ocorrido com Getúlio e Roger corresponde a atitudes descritas por Marc Augé (2010) como agenciamentos diante dos deslocamentos e construções de novos territórios, nos quais, portanto, ainda se evidenciam a presença do sentimento da saudade e melancolia legados das diásporas formadoras do Brasil, segundo Scliar (2003), e também das identidades, frutos de mediações culturais, que Bachelard (2006) evoca como sendo um devaneio das coisas do passado:

Eu não perdia a consciência, mas ora me alimentava das primeiras oferendas da vida, de algumas sensações vindas do mundo, ora me nutria de uma substância interior. Substância rara e parcimoniosa, mas que nada devia às novas aquisições. Pois, se tudo estava abolido na minha memória verdadeira, tudo, em compensação vivia com frescor extraordinário numa memória imaginária. No meio de vastas extensões despojadas pelo esquecimento, luzia continuamente essa infância maravilhosa que me parecia ter inventado outrora” (BACHELARD, 2006, p.116)

Nas obras de Getúlio os devaneios são tempos da lembrança da infância, de onde brotam cavaleiros, namoros na praça, brincadeiras de criança, carrinhos e bonecos. Reorganizam-se em corpos, cabeças e braços com fragmentos daquilo que já foi tecnologia.

O devaneio voltado para a infância permite-nos condensar num único lugar a ubiquidade de nossas mais caras lembranças. Essa condensação reúne a casa da amada à casa do pai, como se todos os que amamos devessem, no fastígio da nossa idade viver juntos, morar juntos (BACHELARD, 2006, p.116)

Mas, apesar das lembranças e das cenas do passado, Getúlio atualizaria seu trabalho experimentando novas possibilidades. E o que mais chamaria a atenção seria que, mesmo tendo passado a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde já mora há 40 anos, são as lembranças do mundo rural que aparecem em parte de suas representações. Por que essas cenas seriam tão impregnantes para esse artista?

Ao longo do tempo, seria possível notar algumas mudanças na produção de Getúlio. A tridimensionalidade vai perdendo espaço para as representações bidimensionais, ou para novas ressignificações em objetos utilitários, muitas vezes mais conceituais ou apenas representação de utilidade, mas capazes de encantar várias gerações.



Figura 5 - Representações bidimensionais de bondes por Getúlio, nas quais o artista utiliza tinta ou a colagem de elementos nas composições. O bonde vermelho faria referência ao Bonde do Corcovado. A colagem de baixo traz os elementos síntese do bondinho de Santa Teresa, o estribo, os banquinhos vazios, o “chifre”, os corações vermelhos e uma mensagem de saudade sobre uma faixa preta de luto, pela paralisação da circulação dos bondes, em Santa Teresa. Como também as tampinhas plásticas pregadas, uma marca das composições de Getúlio que representariam as rodas do bonde. Fotos: Maristela Pessoa, 2012

Outra característica observada em sua produção seria a tipografia, um elemento gráfico na composição das obras. Os textos acompanham os nomes dos personagens, estão nos objetos ou nas placas que Getúlio faz com seus pensamentos, mensagens de agradecimento ou placas de sinalização.



Figura 6- Textos nas obras de Getúlio são frequentes nas obras de Getúlio: eles teriam a função de reforçar o caráter lúdico dos objetos, ou sua utilidade como a sinalização ou simplesmente expressariam seus pontos de vistas, desejos ou agradecimento aos clientes e fregueses.

Fotos: Maristela Pessoa, 2010-2012

1.4 O ludismo infantil e os livros ilustrados de Roger Mello

O contraponto com as obras de Getúlio foi pensado a partir do recorte de algumas obras de Roger Mello, ilustrador, dramaturgo e artista plástico, de expressiva obra literária premiada no Brasil e no exterior¹².

¹² No Brasil, Os livros de Roger Mello já receberam nove prêmios jabutis, tornou-se *hors-concours* da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Em 2007, três de seus Livros foram recomendados por especialistas em literatura infantil, para compor a “Lista de livros que toda criança deve ler antes de virar adulto pela *Folha de São Paulo*”. Internacionalmente, recebeu o prêmio *Espace-Enfants*, na Suíça (2002). Foi um dos cinco finalistas do Prêmio Hans Christian Andersen, Nobel da Literatura infantojuvenil (2010). Até então, o primeiro autor latino a receber essa indicação.

Observando-se sua obra, é possível afirmar que Roger Mello deixa pequenos vestígios ou pistas em seus livros, que vão sendo descobertos à medida que essas obras vão sendo realizadas. Esses vestígios são resquícios de memórias e acontecimentos que muitas vezes não têm localização geográfica e temporal precisos.

São delírios oníricos, fragmentos de passados próximos ou momentos distantes. Memórias e sentimentos de várias ordens: melancolia; medos; sabores e cheiros da infância; formas e cores; texturas visuais e táteis, as quais são combinadas e recombinaadas, resultando em muitas formas. Como se de uma obra para outra sobrasse um pequeno fio, preso a uma agulha, capaz de nos incitar a promover costuras entre as obras. Podendo essas costuras acontecer entre a obra atual com a obra seguinte, ou desta com a anterior, sem que a costura aconteça necessariamente de forma linear.

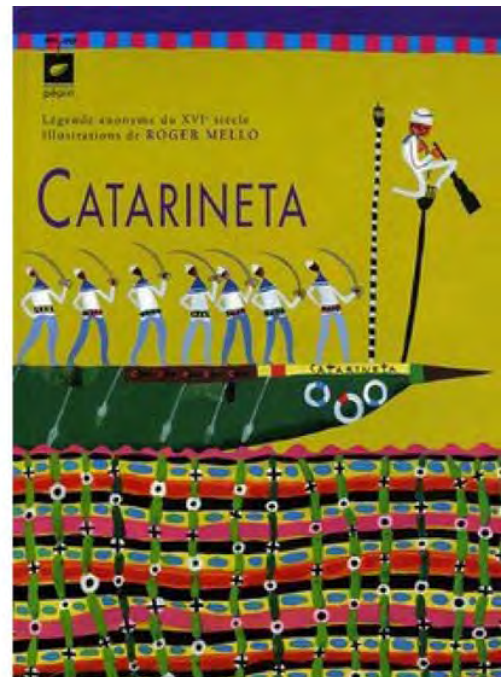


Figura 7 - Capas dos livros *João por um fio* e Figura 8 | *Nau Catarineta*

O Livro *João por um fio* conta a história de um menino filho de pescadores, nesse livro, há referências às rendas e às redes de pesca e ao mundo solitário da infância. Já no livro *Nau Catarineta* a referência ao mar e à cultura material brasileira estaria nas referências com a Chegança de Sergipe, soluções visuais presentes em Bispo do Rosário e Nhô Caboclo. E o lúdico e a brincadeira estariam diretamente ligados ao próprio espetáculo da chegança. Os dois livros ganharam versões para o francês.

Essa inquietação pode ser definida pela postura de Roger de sempre estar em conexão e transitar por várias formas de expressão e áreas de conhecimentos¹³. Sua curiosidade e interesses são iguais aos de uma criança que pode percorrer vários territórios imaginários para saber qual a matéria de que são formados.

Uma investigação daquilo que está por dentro e está por fora, para depois ressignificá-los pelo filtro dos sentimentos. Os textos encenados, escritos e ilustrados trazem essa liberdade de trânsitos e são capazes de dialogar com obras de artistas de várias épocas, tanto contemporâneos como do passado.

Os personagens e as histórias falam de sentimentos que brotam na infância, mas já não pertencem exclusivamente a ela. Da mesma maneira como os personagens e cenas de Getúlio, os livros e os personagens de Roger destinam-se a todos os públicos.

Dos 100 livros publicados por Roger, entre ilustração e texto ou ambos, foram escolhidos prioritariamente, os que receberam o prêmio Jabuti e constituem releituras de temas da cultura tradicional brasileira e àqueles que estabelecem um forte diálogo com propostas estéticas da história da arte, nos quais o ludismo infantil constitui o ponto de partida.

1.5 Brinquedos, brincadeiras e os campos da arte

Ao fazer a aproximação das obras de Getúlio e Roger poder-se-ia dizer que essas produções recuperam a função inicial dos brinquedos, jogos e livros ilustrados, como também se sintonizam com várias propostas artísticas contemporâneas, ou com os conceitos das vanguardas do início do século XX, por exemplo. As referências à infância e as representações em escala reduzida tanto de objetos, como em representações bidimensionais, seriam frequentes em outras produções artísticas, em vários momentos da história da arte.

¹³ Os textos dos livros *Uma história de Boto-vermelho* (1995) prêmio Coca-cola de teatro infantil, *Meninos do Mangue* (2001) e *João por um fio* (2005). Os textos desses livros ganharam versão para o teatro.

Marta Dantas (2009) destacaria o universo infantil e mágico como as principais características da obra de Bispo do Rosário. Segundo Dantas, isso ocorreria não só pela presença constante de objetos de escala reduzida em sua obra, mas pelo resgate que Bispo fazia de sua infância das técnicas e usos de materiais para a construção de brinquedos.



Figura 9 - Obras de Bispo - Os barcos produzidos por Bispo do Rosário teriam uma referência direta a sua infância, no litoral de Sergipe, também como as miniaturas mostrariam uma estratégia desenvolvida por esse artista para dominar os significados contidos nas coisas do mundo. Para cada objeto haveria um texto escrito ou bordado de próprio punho, que também estaria presente nos objetos de Getúlio Damado como nas ilustrações de Roger Mello.

Poder-se-ia dizer que, de forma análoga à de Getúlio, Bispo aprendeu a construir brinquedos na infância e depois retomaria essa prática na idade adulta. Nos objetos produzidos por esses dois artistas seria possível a identificação de uma memória para fazer brinquedos:

Bispo fazia brinquedos para as crianças da família Leone, [e mesmo] no período de internamento, [...] brinquedos tradicionais dividiam o espaço com outros tantos objetos por ele produzidos [...] seus brinquedos não foram feitos somente com base, unicamente, na sua experiência prática. [...] havia uma sabedoria acumulada da atividade artesanal, [...] conhecimento herdado das gerações que o precederam. (DANTAS, 2009, p.106)

Dantas evidenciaria a prática na confecção de brinquedos como uma atividade doméstica, da qual participariam adultos e crianças. Os recursos disponíveis como latas, pedaços de galhos e madeiras, retalhos ou espigas de milho transformar-se-iam em brinquedos como carrinhos, bichinhos e bonecas. Para demonstrá-lo, Dantas destacou:

A infância de Bispo foi semelhante à de tantas outras crianças pobres [brasileiras], que herdaram esse *savoir-faire* da artesanaria de brinquedos que combina técnicas tradicionais com material rudimentar (DANTAS, 2009, p.106)

Com a criação de um mundo mágico no qual os brinquedos estariam envolvidos, Dantas aponta a retomada sagrada dos brinquedos feita por Bispo ao transformá-los em objetos de culto, em seu mundo imaginário.

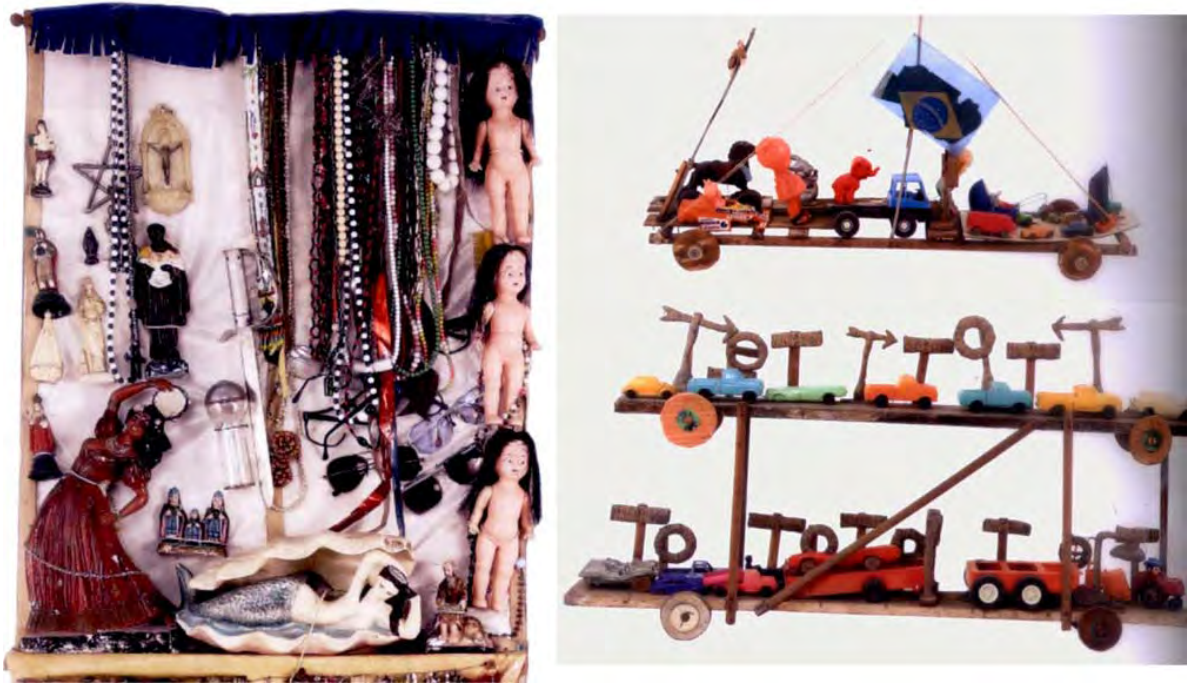


Figura 10 - Bispo e os acúmulos - Os acúmulos seriam parte integrante e presentes das obras de Bispo do Rosário. De *Macumba* participam brinquedos que fariam uma ponte do prosaico de forma a dialogar com o profano. Juntos estão bonecas, estatuetas e colares de rituais (guias) e imagens de santos e entidades devocionais, como a Pomba-gira e, os gêmeos Cosme e Damião. As bonecas exercem papel de ex-votos, e talvez representem as mediações entre os diversos planos de significação. Na outra obra, os carrinhos estão dispostos como objetos de adoração em filas de um cortejo ou em um altar, também como objetos de mediação com o mágico e o sobrenatural.

Essa dualidade dos brinquedos, como objetos de brincadeiras e objetos ritualísticos, foi descrita por Lima (1987); ela se manifesta também nas técnicas artesanais empregadas em sua confecção. Nas análises de Lima, os brinquedos seriam objetos tradicionalmente feitos por um núcleo familiar cujo ofício seria perpetuado e transmitido por sucessivas gerações. Para esse autor, os brinquedos do Círio de Nazaré serviriam de exemplo para objetos que exerceriam essas duas funções, a de objeto sagrado e a de objeto profano, e que a década de 1930 seria o marco para tal impulso:

As miniaturas associaram-se ao Círio, inicialmente sob a forma de ex-votos. [Depois] os brinquedos associados ao cortejo do Círio de Nazaré, passam a ser consumidos em grandes escalas pelos romeiros, pagadores de promessas, como também como brinquedos de crianças, objetos decorativos ou souvenir da festa. [...] A tarefa do corte e modelagem à faca, é geralmente executada pelos homens mais habilidosos e experientes (LIMA, 1987, p.9 e16)

Os brinquedos poderiam servir de exemplo, para produções artesanais que representariam uma tradição continuada por gerações de artistas, as quais

mobilizariam adultos em sua fabricação, principalmente os homens, e que usariam materiais locais nas produções.



Figura 11 - Brinquedos do Círio - Suporte ou 'girândola' que os 'Homens do brinquedo' artesãos usam ao saírem para vender os brinquedos de miriti - de sua fabricação ou de outros - pelas ruas de Belém ou, muito raramente, da própria Abaetetuba. Chama-se 'giranda'; trata-se de uma espécie de cruz, feita de miriti, na qual se penduram dezenas de brinquedos coloridos, prontos para cair nas mãos de "crianças e adultos, turistas e colecionadores". (LIMA, 1987, p. 20) Fotos: Francisco da Costa/ CNFCP-Iphan- MinC

Outro exemplo seriam as bonecas de pano da cidade de Esperança na Paraíba, que inicialmente eram produzidas apenas por três irmãs. Dona Socorro, hoje a mestra, teria aprendido com sua tia Maria a confeccionar as bonecas, na infância.



Figura 12- As bonecas de Esperança (Paraíba) mobilizariam hoje em sua produção cerca de 40 artesãos. As bonecas fariam parte da infância para crianças que dividiriam a brincadeira com o trabalho na roça. Dona Socorro, a artesã mais antiga de Esperança, depois de adulta, continuaria a fazer suas bonecas para brincar com elas, e só após um período de forte seca passou a vendê-las. Hoje, dessa produção participam homens e mulheres de várias idades. Fotos: Maristela Pessoa, 2010

Assim como os bonecos feitos de barro do mestre Vitalino, em Pernambuco, que fazia seus brinquedos com as sobras do barro com o qual sua mãe modelava louças.

Foi na infância que Vitalino iniciou sua atividade de ceramista, e segundo Anna Paola Baptista (2009), esse mestre começou “modelando pequenos brinquedos, especialmente figuras de animais”, chamados louça de brincadeira. Ao analisar o processo cognitivo de Vitalino e as peças do acervo pertencente à Coleção Castro Maya, a pesquisadora afirma:

A utilização do barro para a modelagem lúdica de peças por parte das crianças no sertão não era uma novidade, [...] foi citada por Graciliano Ramos¹⁴. [...] e o que escapa ao ordinário é o fato de que os brinquedos de Vitalino passaram a ser vendidos na feira pública de Caruaru, ao lado da louça utilitária” (BAPTISTA, 2009, p.15-16)

Mais adiante, esses objetos produzidos por Vitalino, bem como os outros brinquedos, passariam a ter novos usos e também poderiam ser citados como objetos que trariam o ludismo infantil para espaços não mais destinados às brincadeiras, mas à fruição estética, em coleções particulares, nas exposições e nos museus.

¹⁴ “[Sinhá Vitória] Avizinhou-se da janela baixa da cozinha, viu os meninos entretidos, sujos de lama, fabricando bois de barro, que secaram ao sol, sob o pé-de-turco, e não encontrou motivos para apreendê-los”. *Vidas secas*, São Paulo: Martins Fontes:1974. p.77.



Figura 13 - Vitalino Foto: Pierre Vergé

Figura 14 - Caça a onça Foto: Romulo Fialdini. Acervo Casa do Pontal.

Vitalino passaria a ter sua produção reconhecida pelo campo das artes a partir da exposição organizada por Nina Rodrigues, em 1947. Essa exposição seria um marco para o reconhecimento não só de Vitalino, mas como de outros artistas oriundos das classes populares. Nessa época, estava em processo a valorização, bem como a busca, pelos modernistas, de soluções formais que pudessem traduzir a espontaneidade e a criatividade da cultura brasileira. Em 1959, Vitalino ganharia sua primeira biografia, a qual foi editada pelo antropólogo René Ribeiro com fotografias de Marcel Gautherot e Cecil Ayres.

Fazendo uma pequena varredura podemos ver também exemplos de brinquedos feitos por outros artistas que tanto eram destinados às brincadeiras de crianças próximas (filhos, netos, sobrinhos), como também eram elementos didáticos ou dogmáticos e de formação ideológica no início do século XX, ou mesmo integrante de suas linguagens artísticas.

Lélia Coelho Frota (1978) identifica na obra de Paul Klee a “recriação do mistério do pensamento sincrético infantil”, e como esse universo de sonhos e imaginário da infância influenciaria o surrealismo, tal qual o ludismo infantil estaria presente nos *objets trouvés* dos dadaístas.



Figura 15 - Fantoques - Paul Klee fez cerca de 50 fantoches para seu filho, Felix, nos quais utilizou materiais diversos: tecidos, ossos, tomadas, escovas de cerdas, cascas de nozes. Embora os bonecos sejam pequenas obras despretensiosas, eles expressam a relação carinhosa de Klee para com sua família, e refletem a evolução artística e social de seu tempo.

Os brinquedos reunidos para a exposição *Los juguetes de las vanguardia* no Museu Picasso, em Málaga em 2010, dariam um bom panorama dos brinquedos feitos por artistas. Foram expostos marionetes, maquetes, jogos, móveis, bonecas e livros, brinquedos feitos por artistas, que foram reproduzidos em série e comercializados, como os brinquedos modulados de madeira feitos por Torres Garcia e os brinquedos futuristas de Giacomo Bala.



Figura 16 - Brinquedos de vanguarda para a criança que se tornariam os adultos do século XX. São exemplos da arte associada às ideias do futurismo italiano, que colaboravam com o regime de Mussolini, brinquedos dos artistas ligados à vanguarda russa, nos quais as ideias da Revolução Bolchevique estavam associadas, ou ainda a modernidade dos brinquedos construtivistas da Bauhaus, desenhados por Rietveld. Brinquedos de montar russos confeccionados em madeira pintada, elaborados por Ladislav Sutnar. Abaixo, carrinho e maquete de casa de Rietveld projetados na Bauhaus.

A visão contida no manifesto de Giacomo Balla traria segundo o enfoque futurista formulado pelo artista, quais seriam importantes e necessárias como competências e percepções a serem desenvolvidas pelos brinquedos nas crianças contrariamente ao que seria oferecido pelos brinquedos fabricados até então.

Para Balla, os brinquedos tradicionais como os “comboinhos, carrinhos e bonecos imóveis” seriam “caricaturas idiotas” de objetos domésticos, cuja função seria a mera e grotesca imitação dos hábitos pequeno-burgueses.



Figura 17 - Exposição do Museu Picasso, Málaga, em 2010. Foram expostos marionetes, cenas em miniatura, bonecas, jogos, móveis, livros. Esforços de integrar arte e educação. Uma notável coleção de objetos que mostrou alguns de seus exemplos notáveis, bem como obras de artistas criadas para o simples prazer da família e dos amigos. Como, por exemplo, um brinquedo de madeira pintado por Pablo Picasso e feito para seu filho Paulo. Além de Picasso, Giacomo Balla, Alexander Calder, Fortunato Depero, Marcel Duchamp, Alexandra Exter, Paul Klee, El Lissitzky, Joan Miró, Alexander Rodchenko, Edward Steichen, Oskar Schlemmer, Ladislav Sutnar, Sophie Taeuber-Arp e Joaquin Torres-Garcia são alguns dos artistas mais influentes do século XX, representados nessa exposição. (1) Catálogo da exposição, (2) bonecos modulares de madeira de Torres Garcia, (3) carrinho feito por Picasso, (4) brinquedo de Calder ,(5) brinquedo de Giacomo Bala.

Mostrar-se-iam como objetos monótonos e antidesportivos que, na opinião do artista, só deixariam as crianças estúpidas e tristes. Antagonicamente à imobilidade dos brinquedos tradicionais estariam os brinquedos futuristas, cujas propostas promoveriam fazer rir abertamente; estimular a elasticidade, aguçar a imaginação por meio da manipulação de caixinhas e engenhos fantásticos, que usariam lentes e efeitos pirotécnicos; bem como teriam por objetivo sensibilizar o domínio dos vários sentidos (olfato, audição, paladar e visão).

Com esses brinquedos as crianças seriam encorajadas para a luta e a guerra, com suas novas dimensões, não mais nos tamanhos reduzidos das miniaturas,

esses brinquedos seriam também úteis aos adultos porque a eles devolver-se-ia a alegria, a agilidade, a desinibição, a juventude, bem como o instinto e a intuição.

Da mesma forma como os livros e os brinquedos bolcheviques, cujas funções seriam a de preparar as novas gerações pautadas pelos ideais socialistas, os brinquedos futuristas teriam como conceito a formação de pessoas, consoante com os tempos velozes ditados pela industrialização e pela modernidade.

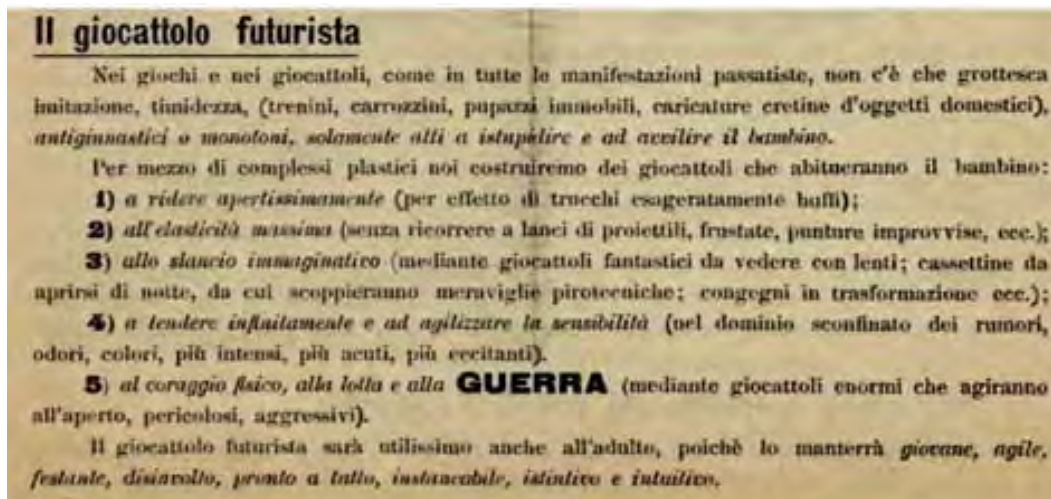


Figura 18 - Manifesto do brinquedo futurista de Giacomo Balla onde está descrita a importância desses brinquedos para a integração e o entendimento de crianças e adultos para as demandas de um mundo dominado pela máquina, o conflito e a modernidade.

Assim brinquedos e livros de artistas materializam o ludismo infantil, à medida que estruturam linguagens artísticas.

Essa pequena abordagem permite afirmar que os brinquedos ou fragmentos dos brinquedos (pernas, braços e cabeças de bonecos) são elementos que dão suporte às obras, são elementos de muitas linguagens artísticas, e foram utilizados ao longo do tempo, recolocando o sentido sagrado dos brinquedos no universo da arte. Seriam elementos que trariam o ludismo e rudimentos oníricos – de sonhos ou pesadelos – para as obras.



Figura 19 - *Hiroshima* (1970) é um oratório que tem pedaços de uma boneca rodeada por membros mutilados de centenas de bonequinhos incinerados.

Figura 20 - *Tudo continua sempre* (1974), oratório com várias cabeças de bonecas dentro de uma taça. Farnese de Andrade (1926-1996) trabalha com a justaposição de objetos, principalmente partes de bonecas, cabeças, pernas, braços. Cria cenas e novos objetos que traduzem sua solidão e estado mental de desequilíbrio e uma grande influência da religiosidade mineira. Sua obra é pesada e claustrofóbica; nela, ex-votos e bonecas de plástico são queimados, e colocados em oratórios. Muitos dos materiais utilizados Farnese catava do lixo ou comprava em antiquários.

Fonte: brasillewiscarroll.blogspot.com.br. Acesso em maio 2013.

Poder-se-iam citar como exemplos bastante singulares no uso dos brinquedos, do ludismo e da irreverência ou do clima fantasmagórico na utilização dos brinquedos ou de fragmentos de brinquedos, as obras de Farnese de Andrade e Marcia X.



Figura 21 - Os Kama Sutrinas (1995) Fragmento da instalação e **Figura 22 - Soberba (1997)**.
 Márcia X (1959-2005), artista contemporânea, com obra iniciada na década de 1980, da qual fazem parte crítica e bom-humor. Usa frequentemente deslocamentos de objetos para falar do sagrado e do profano. Ao tirar partido dos objetos faz reflexões sobre o sistema da arte. Opera por meio da resignificação de brinquedos e quinquilharias para falar de obsessões culturais ligadas ao universo feminino. Fonte: www.marciax.art.br. Acesso: maio 2013.

Esses artistas tiram partido dos brinquedos em suas linguagens artísticas, mesmo que com cargas dramáticas diferenciadas. Farnese de Andrade e Marcia X recuperam o sagrado desses objetos ao usarem parte de bonecos como ex-votos. A ligação com a religiosidade imprime um tom sombrio (em Farnese) e questionador ou irreverente nas obras (em Márcia X).

2 Um menino observador das coisas mundo

Por memória, meu mundo sempre foi infantil.

Getúlio Damado, 2011¹

2.1 De Espera Feliz para o Rio de Janeiro

Getúlio Damado já trouxe impresso em seu nome o marca do trabalho, nasceu em 1955, e em 1971, com 16 anos, chega ao Rio de Janeiro. Seu nome é homenagem ao presidente Getúlio Vargas,² por quem o pai tinha profunda admiração. Mineiro, nascido em Espera Feliz,³ cidade da Zona da Mata do estado de Minas Gerais, foi uma criança pobre de cidade do Interior, filho de lavradores, como tantas outras. O pai era “camponês” que trabalhava por empreitada e, por não ter a posse da terra, vivia de trabalhos sazonais.

Não passei fome. Mas, meu pai era muito pobre. E a vida do sertão, mesmo trabalhando já tem muita dificuldade, porque você depende da colheita. Chega na época de colheita, ou dá chuva ou dá sol demais e mata as plantas todas. [...] O fazendeiro não, ele tem os ganhos dele tem o leite. O camponês ele nunca tem. Ele tem o que ele plantar, e o que ele colher e aquele que trabalham também, e que arranjam um trabalho fora, na época que a colheita não tá boa. 4

Na infância, em Minas, trabalhava na roça. Destaca que naquele tempo, principalmente para as crianças da roça, não havia momento destinado às brincadeiras. O tempo para brincadeiras era coisa de criança da cidade.

A minha infância foi uma infância de capinar, tomar conta de boi, essas coisas. No interior não tem muito essa coisa de infância, não. A pessoa aqui na cidade é que tem esse negócio de infância. Lá, uma criança de 10 anos já tem que se virar, não tem esse negócio...

¹ Entrevista de Getúlio para o Vídeo “*Brincar de criança na selva de Pedra*” - *Teimosia da Imaginação*, 2011.

² Getúlio Vargas (1883-1954) foi presidente do Brasil em dois períodos. Ficou conhecido como o pai dos pobres e dos trabalhadores, por meio de diversas políticas públicas concedeu direitos e regulamentou as leis trabalhistas, principalmente para os trabalhadores urbanos. O processo de integração nacional e as políticas populistas do Estado Novo contribuíram para a construção da imagem dos trabalhadores integrada às diversas paisagens do país.

³ Espera Feliz é um município do estado de Minas Gerais. Sua população em 2010 era de 22.856 habitantes. Espera Feliz encontra-se a 23 km de Carangola, e a 378 km de Belo Horizonte, a capital do estado. Está em pleno maciço do Caparaó. O caulim já foi importante na economia local, juntamente com mica, hoje já não são mais explorados. Atualmente, a cidade sobrevive do cultivo do café e do comércio, despontando o turismo como uma nova oportunidade econômica. Os principais pontos turísticos do município são a Cachoeira do Chiador, a Igreja Matriz de São Sebastião e o Parque Nacional do Caparaó. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Espera_Feliz Acesso em Fevereiro de 2013.

⁴ Entrevista realizada com Getúlio Damado, no Rio de Janeiro, em seu Ateliê Chamego Bonzolândia, em 2012. Todas as citações seguintes fazem parte desse documento.

Depois de ter deixado Espera Feliz, quando resolveu morar no Rio de Janeiro, Getúlio só voltou há 2 anos, com o filho Vitor, e viu tudo mudado. A cidade havia crescido, e os espaços não eram mais os mesmos da época de sua infância. Desse período, só tem as lembranças e a certeza de que sua vocação não era nem ser “roceiro nem capinador de enxada”.

Eu trabalhei na roça, corri da roça, entrei num comércio. Era um comércio. Armazém e loja de ferragem que vendia de tudo, tudo junto. Na verdade eu não nasci pra ser roceiro e capinador de enxada, não!

Entrou na escola em 1965, aos 10 anos, onde aprendeu a ler e a escrever. Em 1970, no fim do “ensino primário”, já com 15 anos, deixou a escola porque achava que já tinha estudado demais para capinar.

Na escola, o que mais fiz foi brigar na escola. Só arrumei problema na escola. Estudei aprendi. Aprendi alguma coisa, assim, por exemplo: ler e escrever. Mas não fui bom na escola. Na escola, eu não fui bom não.

A escola certamente era inadequada à realidade de um menino pobre que tinha de trabalhar para ajudar a família. Na opinião de Carlos Henrique Araújo (2003), o espaço da escola para crianças das classes mais pobres era dividido com o espaço do trabalho, e que tal fato acabaria comprometendo o desenvolvimento dessas crianças a ponto de afastá-las da sala de aulas:

Em outras palavras, as crianças carentes precisam complementar a renda familiar realizando pequenos trabalhos (biscates), [...] O tempo gasto no trabalho dificulta e impede o desenvolvimento pleno na escola, podendo até afastar definitivamente a criança da sala de aula. (ARAÚJO, 2003, p.94)

Getúlio comenta que além das muitas brigas, em que se envolveu, era o espaço escolar o lugar permitido às brincadeiras para aquelas crianças que, assim como ele, já trabalhavam. Ao tentar lembrar-se das atividades mais interessantes das quais participou na escola, recorda-se somente das brincadeiras de criança:

Brinquei de bola, era pião, pique, só essas brincadeiras de infância mesmo, não tinha outras, não. E na Roça, vou te falar, não tinha muita brincadeira não, A gente depois de uma certa idade, a gente só passa a lembrar um pouco da sua história após os seus 5 anos pra cá.

Getúlio fala do seu processo de aprendizado e do desenvolvimento de habilidades nas mais diversas tarefas. Assim, descreveu na entrevista várias atividades que aprendeu só de olhar: confecção de tijolos e telhas; instalações hidráulicas; colocação de piso; atividades de pedreiro. Método no qual os conhecimentos eram adquiridos e intercalados por meio da observação e da experimentação. Ele afirma que seu aprendizado se complementaria com a prática.

Ele, bem como as outras crianças de 12 ou 13 anos, ao completar essa idade, já colaborava como ajudante nas atividades desenvolvidas pelos adultos.

[Eu sei] Capinar, mexer com obra. Eu sei fazer tudo, eu sei fazer o cimento, o cimento não, sei fazer o tijolo, sei fazer a telha. Sei levantar a casa do começo ao fim. Sei mexer com o bombeiro [instalações hidráulicas], menos com eletricidade. Eletricidade, eu não faço. Muito mal eu faço uma gambiarra. Mas, o restoeu faço tudo dentro de uma casa: eu boto e tiro [piso de] cerâmica, eu faço o que eu quiser. Encanamento d'água na construção civil eu manjo tudo. Eu aprendi com a família, porque eu tenho muito parente na construção civil. [...] uma criança de 12 ou 13 anos já sabe fazer um concreto. A família bota você para rolar um concreto, aí você aprende.

Esses momentos de observação, aprendizado e brincadeiras aconteciam ou na marcenaria de um de seus tios, ou na olaria de um de seus parentes. Afirma: “Marcenaria e olaria eu me criei muito dentro desse movimento”. Usou barro para modelar e experimentou também usar madeira e prego para fazer seus brinquedos e brincadeiras. Sua criatividade era exercitada entre o convívio com os adultos e as sobras de barro e madeira, descartados pelos cantos.

Eu não aprendi o que faço na escola, na verdade eu aprendi brincando. Meus familiares tinha marcenaria. Eu ficava na marcenaria do meu tio eu ficava brincando e lá, eu fazia uns brinquedinhos. [...] Desde pequeno, eu mexo com marcenaria, tá entendendo, desde criança. Eu me criei dentro de uma marcenaria

Após a morte do pai, permaneceu em Espera Feliz, indo morar na casa de parentes. Getúlio foi criado só pelo pai, por quem demonstra grande afeto e devoção. Só depois desse período morando com os parentes é que ele decide procurar a mãe e seus meios-irmãos que moravam no Rio de Janeiro, vindo tentar a sorte nesta cidade.

Foi conforme te falei, quando você tem a dependência do pai, você tem de receber ordem do pai ou da mãe, no meu caso eu convivi com meu pai, aí então.... se meu pai não tivesse morrido eu talvez não estivesse aqui no Rio, porque eu jamais ia deixar o velho, lá.

A tentativa de ter sua criação continuada por seus parentes não dá certo. Relata a falta de afinidade e também aponta a diferença entre o sistema de educação da casa paterna e o sistema da “casa dos parentes”, e como nesse convívio eram estabelecidas práticas servis e de exploração. Diante dessas exigências domésticas, fala o porquê de sua determinação para sair das “garras da família”

Como ele [meu pai] morreu, e eu estava na dependência de família. Tudo eu tinha que fazer..... tudo o que a família queria. E aí, você acaba sendo escravizado, né! Não foi o meu caso, não. Porque eu nunca dei confiança pra isso. Mas se você vai viver numa casa de família você tem que

trabalhar, você tem que bancar as despesas, aí você acaba pagando mais do que você paga trabalhando por conta própria, entendeu?

Na sua noção de núcleo familiar o que deve ser preservado é a participação de pai, a mãe e o filho. Explica e justifica sua falta de afinidade e proximidade com seus outros parentes,

Pai e mãe é o próximo, o mais próximo é pai e mãe. Morreu tudo... E, aí, casa de família não presta não!! [...] A minha família eu não tenho, assim, muito como falar deles, porque eu só convivi com meu pai. Tenho uns parentes, lá, que ajudou a cuidar de mim. Mas na verdade tenho 40 anos distanciados deles. Então, não tenho muita coisa...só tenho lembranças.

A cidade do Rio de Janeiro que recebe Getúlio, na década de 1970, é uma cidade silenciada por um dos períodos mais críticos para a democracia do país, que se estende até a retomada do período democrático na década seguinte, com a campanha pela anistia (1978-79) e o *Movimento das Diretas Já* (1983).



Figura 23 - Presidente João Batista Figueiredo em ato cívico, no período de transição do governo militar para o processo democrático iniciado com as Campanhas pela Anistia e pelas eleições diretas. **Foto: Jair Cardoso, 1981**

Depois da era do Milagre Econômico da década de 1970, os anos que se seguiram foram de agravamentos econômicos e sociais, em virtude de uma política econômica concentradora do capital e pouco afeita às questões sociais. (BURSZTYN, 2003)

A desigual distribuição de riquezas, somadas à falta de políticas públicas para as áreas de habitação, saúde, educação, trabalho e renda, são agravadas pelos

inchaços das cidades, a precarização dos serviços, a falta de oportunidades de moradia e trabalho, principalmente nos grandes centros urbanos.

No Rio de Janeiro em particular, a questão da habitação foi cenário de sucessivos projetos, nos quais as ações sempre privilegiavam os interesses econômicos dos mais ricos. Com a década de 1980, percebe-se um aumento tanto do número de favelas como o aumento populacional dessas áreas. Resultado do colapso dos programas habitacionais associados à queda de poder aquisitivo da sociedade em geral. (CORREIA, 2006).

A classe de trabalhadores urbanos mais pobres, segundo Sarah Escorel teria sido a de maior vulnerabilidade, a que mais teria sofrido as consequências da “era do Milagre”. Nas análises da pesquisadora, esse grupo social não só ficou esperando a repartição do bolo do crescimento econômico na ditadura, que não aconteceu, como foi penalizado com a inflação galopante da Nova República. (ESCOREL, 2003, p.140)

Com a abertura democrática no começo da década de 1980, são retomadas algumas propostas sobre a questão da moradia, que aqui na cidade do Rio de Janeiro envolviam soluções para as favelas. Essa década caracteriza-se pela organização e retorno do papel das associações de moradores de bairros, bem como das associações de moradores das favelas.

Em 1981, ocorre o 1º encontro estadual de favelas organizado pela FAFERJ⁵, nesse encontro foram discutidas medidas de urbanização das favelas, como também de inserção social. Notabiliza-se como um período de redemocratização do país e de disputas políticas pelas propostas liberais e as políticas de centro-esquerda definidas pelos partidos políticos: PT, PDT e PSB. (CORREIA, 2006)

Em 1982, com a eleição de Leonel de Moura Brizola como governador do Estado do Rio de Janeiro, são implementadas ações voltadas para as áreas carentes e sua população. Dentre as principais metas, destacam-se a regularização fundiária, infraestrutura e incentivo à autoconstrução. Mas, infelizmente, com uma abordagem de cunho paternalista e de clientelismo:

⁵ A FAFERJ (Federação das Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro) foi fundada no final de 1950 e, atualmente, devido a dissidências internas convive com a FAF-RIO (Federação de Associações de Favelas do Rio de Janeiro), esta última ainda pouco conhecida.

Embora ganhasse destaque uma nova conduta de ação fundamentada no respeito à participação popular, este período ainda é muito marcado pelas práticas clientelistas, onde o favorecimento de políticos e candidatos trazia poucos ganhos efetivos para as comunidades. Além do caráter individualizado das ações políticas que favorecem as ações personalistas, outro dado que pode ser citado como relevante no que tange à prática do clientelismo é a frequente cooptação das lideranças a fim de esvaziar organizações combativas como a FAFERJ (CORREIA, 2006)

Assim Getúlio atinge a maioria na Favela da Santo Amaro, no bairro da Glória, em meio à transição política, instabilidade econômica, reconhecimento de afetos, exploração e reorganização de territórios. Enfim, ao longo de tantos acontecimentos seu processo identitário está em formação, constituindo-se por uma “forma inteiramente singular de nominação”, para usar uma expressão de Bourdieu (1996), para quem esse mundo é real, no qual ocorreria uma sucessão de tentativas e experimentações:

descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 1996, p. 183-191)

Seu ponto de partida é sua morada na favela, e sua empreitada exploratória inicia-se pelos bairros mais próximos à Glória. Esquadrinha Santa Teresa, o centro da cidade, Catete, Largo do Machado, Flamengo, Laranjeiras.

Esses lugares são interligados e podem ser explorados a pé pelo adolescente. E nas décadas de 1970-1980 passavam por transformações. Originariamente eram bairros residenciais que abrigavam parte da população mais abastada da cidade. Com o passar do tempo e com as modificações urbanas e sociais, esses bairros vão recebendo novos moradores e tendo novos usos. Nos bairros com muitas encostas floresciam as favelas.

Santa Teresa, por exemplo, é um bairro de clima ameno. Desde o Século XIX, por sua localização e pelo clima, atrairia muitos estrangeiros, que procuravam ficar protegidos do calor e da insalubridade do centro da cidade, os quais moravam em casarões e chácaras.

Com o passar dos anos o bairro foi perdendo seu glamour, e na década de 1970, já em franca decadência, passou a ser paulatinamente ocupado por artistas em virtude de sua beleza, pela proximidade com o centro da cidade, e também pela possibilidade de alugueres mais baratos.

O bairro passou a concentrar artistas plásticos, atores, músicos e poetas, e assim Santa Teresa se consolidou como um território de artes, bem como da boêmia. Em décadas passadas abrigou igualmente muitos “aparelhos”⁶ de esquerda que se opunham ao regime militar, e se protegiam na geografia sinuosa do bairro.

Santa Teresa ainda é um território muito acolhedor, com grande atratividade turística em função de sua arquitetura e a presença do bonde, que circula no bairro desde o ano de 1896⁷. É um bairro que por causa do perfil dos seus moradores demonstra aptidão política, artística e cultural, conta com uma associação de moradores – a AMAST⁸ – bastante atuante. O bairro, como toda a cidade do Rio de Janeiro, está passando por uma grande transformação nos usos de seus velhos casarões, tornando-se cada vez mais um território turístico.

Tais mudanças podem ser percebidas pelo fechamento do comércio típico de bairro (padarias, farmácias, quitandas, armazéns, supermercados), pela abertura de serviços voltados para o turismo (pousadas, hotéis de luxo, restaurantes, bares, lojas de souvenir e artesanato), como também de galerias de arte e ateliês de artistas já inseridos no mercado da arte.

⁶ Locais que abrigavam, acolhiam e escondiam militantes políticos de grupos políticos divergentes que lutavam na clandestinidade contra a ditadura militar.

⁷ O bonde de Santa Teresa circulava pelas ruas do bairro, até agosto de 2011, quando um grave acidente matou e feriu cerca de 50 pessoas. A partir dessa data os bondes pararam de circular.

⁸ Associação de moradores e amigos de Santa Teresa - foi proposta pela primeira vez em manifestação pública e através de abaixo-assinado, na praça Odilo Costa Neto, na então famosa Festa Junina de Santa Teresa, em junho de 1978. Seu registro de fundação é de 10 de julho de 1980. Fonte: <http://amast.org.br/quem-somos>. Acesso: março de 2013



Figura 24 - Cartaz pela campanha da Anistia - Representação de uma multidão de exilados pelo Regime Militar sendo trazidos, de volta para o Brasil, dentro de um bonde semelhante ao bonde de Santa Teresa, 1978-1979. O bonde representa uma opção de transporte no qual a dualidade fora e dentro está diluída. Pela própria forma como a população se apropria de seus espaços ao usá-lo, representa a vivência da igualdade e da democracia. Autor: Desconhecido.

2.2 O movimento da Favela da Santo Amaro para Santa Teresa

Hoje, em 2013, Getúlio sente-se mais carioca do que mineiro. Aos cidadãos do Rio de Janeiro deposita seu reconhecimento e gratidão -“o melhor da minha vida, sem dúvida foi aqui no Rio de Janeiro”-, pois vem para a cidade aos 16 anos, “apanhar idade” para poder se alistar no exército. Para um adolescente, órfão de pai, o ingresso no serviço militar, naquele momento, significava:

tentar uma melhoria de vida. Eu vim pra servir o exército, porque na região minha, lá, não tinha o Exército. E tinha uma distância muito grande que era de não sei muitos quilômetros. [...] Eu queria seguir a carreira militar, porque eu estava recém-saído da escola. Eu [...] podia continuar [a escola] e morar no Exército. Porque a história era morar, a minha ideia era morar.

Com esse desejo de reorganizar seu núcleo familiar, ter uma moradia, alistar-se no Exército e, assim, tentar outras oportunidades, Getúlio com sua bagagem,

formação de *bricoleur*⁹ (LÉVI-STRAUSS, 2010) e experiência com vendas (adquirida na loja de ferragens), vem para o Rio. Em 1971, chega à cidade:

O que tenho na lembrança foi o fim de 70 para 71. Porque eu me lembro que a Copa do Mundo [1970] eu assisti, lá. Foi no final do ano de 70, aproximadamente no ano de 71. Têm 40 anos, eu completei a idade pra servir o Exército aqui. Tô com 57 [anos].

A mãe e seus dois irmãos moravam na Favela da Santo Amaro, no bairro da Glória, na parte central da cidade. Já no Rio de Janeiro, vive um período de muitas adaptações e reordenamentos junto à nova família, à nova casa, às novas redes de conhecimento, de referências e de afetos.

Getúlio enfatiza sua dificuldade em se integrar à vida com os irmãos, porque “depois de velho eu tinha dois irmãos [...] não tinha muita [ligação], não era muito aceito”. Explica que sua mãe havia casado três vezes e que em cada casamento teve um filho. Getúlio era o filho do meio, de um desses casamentos.

Minha mãe teve 3 maridos e 3 homens. 3 maridos e 3 filhos. Então eu era lá do interiore você sabe como é [...] o [meu irmão] que é mais velho até que é meu amigo. Mas o outro mais novo do que eu. [...] Mas, antigamente, quando ele era mais jovem, quem ia ficar com ele era eu. [...] Hoje ele madureceu,

Já no Rio de Janeiro procura formalizar novas bases territoriais, afetivas e econômicas para um novo “enraizamento”. Após sua chegada e o encontro com sua nova família, mora em Austin, bairro periférico da região metropolitana, na Baixada Fluminense, com o irmão mais velho.

Pouco depois, vai morar com a sua mãe, e é nesse momento, que Getúlio se desloca para a “Favela da Santo Amaro”. Esse reencontro e o contato com a mãe duram muito pouco tempo. Porque, logo em seguida, ela se muda, deixando “o barraco” da favela.

minha mãe arrumou um namorado, em Volta Redonda, foi pra lá e deixou a casa por conta [dos filhos]. Mas, como a casa era deles, eu tive que arrumar uma casa pra mim. [...] Tiveram [os irmãos] que vender tudo, né. Pra dar, né. Para [dar para cada filho uma parte]. Na época deu uns 2 mil reais, não lembro quanto é que foi” [...] porque quando eu comprei foi 3 mil reais, 3 contos, [...] Mas não sei quanto custa hoje um barraco na favela agora [...] Aí, eu fiquei numa situação assim, de sendo meu, e de lá pra cá eu vendi lá, [eu] comprei aqui [em Santa Teresa], e negocieei. Aí, pronto [...] agora tudo é meu.”

⁹ A expressão foi cunhada por Lévi-Strauss para descrever atividades desenvolvidas pelas habilidades de pessoas em confeccionar coisas sem que para isso tenham um projeto prévio, aliada à capacidade de chegar à resultados pelo o imprevisto e uso dos materiais e recursos disponibilizados em dada situação.

Com o recebimento de parte do valor da venda da casa de sua mãe, Getúlio garante a compra de uma casa, um “barraco na Favela”. Então, é na “Favela da Santo Amaro”, na Glória, que ele começou a desenhar novas referências de circulação e de trabalho.

Essa cartografia social estendia-se pelos bairros do Largo do Machado, Catete, Glória, Flamengo, Laranjeiras, Centro da cidade e Santa Teresa. Nela entrelaçavam-se relações comerciais e de trabalho, afetivas e de engajamento político:

Politicamente eu fiz muitas amizades, [...] lidei com uma delegacia há um tempo atrás, aí. [...]o Mariano Gonçalves Neto que me envolveu nos movimentos comunitários com esse negócio de associação essas coisas, [...] Eu sei que ele é quente da política...né, [era do partido do] Brizola aquela turma toda. [...] eu cheguei a frequentar a associação do Catete. Dali é que comecei a movimentar, a fazer parte de movimento comunitário, aí depois que eu vim para a Santo Amaro também, [fiz] parte da associação dos Moradores. E movimentei, porque minha história não é só Santa Teresa.

Essas relações foram construindo redes de contatos, das quais participam conhecidos, amigos, vizinhos e “fregueses”. No início da década de 1970, por intermédio do irmão mais velho conheceu Santa Teresa e suas favelas (Coroa, Prazeres, Escondidinho, Falet, etc..),

Eu frequentei Santa Teresa de 1970 pra 1971, foi quando eu comecei a rodar aqui em Santa Teresa. Primeiro era meu irmão, meu irmão vendia muito negócio de linhas, carretéis e pipas. Saia vendendo por aí a fora, e eu entrei com picolé,

Torna-se vendedor ambulante pelas ruas, becos, escadarias e vielas do bairro de Santa Teresa. Mas, sua necessidade de sobrevivência não ficou restrita às vendas de porta em porta, nas quais oferecia picolé; refrigerante; aipim; banana. As frutas e mercadorias podiam variar conforme a estação do ano.

mesmo solteiro eu já trabalhava no bairro e eu fazia nas horas vagas [...] Eu nunca parei no Domingo, feriado. Nas minhas folgas, quando eu tinha um tempo eu saia.[...] Aqui em cima vendi muito. [...] Catarina, se lembra antes de eu parar aqui, [a dona da] farmácia que tinha ali . [ela] foi minha freguesa, [...] eu era moleque, era garoto novo talvez ela não lembra. [Teve] a Regina Cachaça eu conheci a Regina com aqueles filhos dela [pequenos], ela me conheceu solteiro ainda. Tinha uma outra que tinha um centro espírita ali, também me conheceu solteiro, aqui no bairro, não sei por onde ela anda mais, Não lembro do nome dela agora, [...], me falha na memória.

Getúlio “se virava” também como engraxate e florista no Largo do Machado; lavador de carros, no Centro da cidade; vendedor de livros, junto à estação da

Estrada de Ferro Central do Brasil “e assim é que foram acontecendo as coisas”. Nas andanças pelos bairros catava diversos materiais, papelão, revistas e livros.



Figura 25 - Mapa com Território de trabalho de Getúlio. Bairros nos quais circula, quando chega à cidade.

Como os livros não tinham valor para os donos de ferros velhos, monta “um ponto parado, na Central do Brasil”, para vender os livros que encontrava nas lixeiras, ou descartados nas ruas:

Então, eu achava os livros no meio da rua. Se jogava livros [fora] no meio da rua. Se achava livros no meio da rua com facilidade. Hoje não se joga mais, mas antigamente, você passava nas ruas, nas lixeiras tinha tonelada de livros jogados fora.

Enquanto expunha sua mercadoria, em seu “ponto parado”, aproveitava para ler. “Eu sou um cara que sempre gostou de ler, fui vendedor de livros, porque fui trabalhar no ferro-velho. Eu vendia livro e comprava livro, entendeu.”

Decorrido um tempo, comprou uma carrocinha de pipocas, e logo já possuía dez carrocinhas. Foi com o capital obtido da venda das carrocinhas que Getúlio comprou os pontos comerciais de um supermercado com três filiais, nos bairros do Catete, Flamengo e Laranjeiras.

Depois de um determinado tempo também eu comprei uma carroça de pipoca e comecei. E cheguei a ter dez carroças de pipoca, e aí vendi tudo para comprar o Supermercado, que foi a minha falência. Eu falei foi no supermercado. Eu comprei três lojas, ali no “Flamengo”, ali nas Laranjeiras. Mas eu comprei o comércio, eu não comprei a loja.

A compra do supermercado e a sua administração não foram tarefas fáceis. As despesas eram grandes e desse trabalho não ganhava quase nada. Depois que eram pagos os empregados, as despesas, os impostos, mal conseguia tirar um pouco de dinheiro que suprisse as despesas de sua própria família.

A essa altura, na Favela da Santo Amaro, “eu arrumei os meus filhos”. Além das outras atividades que já exercia, começou a fazer os brinquedos, para complementar a renda, os quais eram vendidos, a princípio, na própria favela, nas horas vagas de suas atividades de trabalho.



Figura 26 - Mapa com a moradia de Getúlio na Favela da Santo Amaro, na década de 1980. A posição estratégica da sua banca de funilaria e venda de doces, em Santa Teresa, entre o supermercado e a delegacia, e sua casa na favela da Santo Amaro, que pode ser alcançada por Santa Teresa.

Fonte: Google Maps. Acesso março de 2013



Figura 27 - Banca de funilaria, 2000 e Figura 28 - Getúlio com os filhos, 1991

Espaço ocupado na calçada, debaixo das árvores, próximo à esquina do supermercado. Local que Getúlio define como ideal para fixar suas atividades, em Santa Teresa. Foto tirada para a exposição da Sala do Artista Popular SAP/ 84 – 2000. Acervo CNFCP-Iphan- MinC. Foto Francisco da Costa, 2000 e Acervo Família Bonzolândia. Foto: Autor desconhecido.

Dessa época, lembra: “Santa Teresa foi uma questão engraçada”. Getúlio naquele momento tinha dois filhos e foi abandonado pela mulher. A solução para a situação para ele, que era pai e estava solteiro, foi de levar os filhos junto com ele para o trabalho de ambulante. O trabalho tentava conciliar o cuidado das crianças e a banca, na qual vendia frutas e balas, nas ruas do bairro do Catete. E isso se tornaria um transtorno.

O lugar que eu podia ficar parado era aqui. Lá pra baixo tinha muita perturbação, eu botava as crianças no carrinho, entendeu?...Era muita perturbação com negócio de fiscalização, aquela coisa toda, e eu andava na rua eu vendia banana, fui vendedor de quase tudo que imagino. Tudo que você imagina de bom. [...] vendi tudo pra sustentar....aí eu pensei, vou subir pra Santa Teresa.

Então, o local para “se enraizar” atendia a vários quesitos: era tranquilo, sem fiscalização, sombreado, com pouco trânsito, e próximo ao único supermercado do bairro, e ainda era frequentado por donas-de-casa, empregadas domésticas, comerciantes e por crianças.

Eu não podia trabalhar no sol. Por ter árvore, por [ter] uma água no mercado e por ter uma delegacia, a antiga. [...] Eu dava banho nos filhos dentro da delegacia, [...] e eu fazia comida aqui. Mas, a louça eu lavava lá dentro, entendeu?”

Getúlio enfatizou que primeiro fez a barraca de doces e a funilaria, “mas isso foi há muitos anos atrás”. Ao longo de 27 anos de trabalho, naquele local, da lista de

clientes faziam parte pessoas de várias classes sociais, moradores e comerciantes de Santa Teresa.

Os antigos donos do *Jornal do Brasil*, o casal Monteiro de Carvalho, os donos do restaurante Aprazível, bem como os simples clientes que compravam no supermercado. Ao falar de sua seleta clientela, Getúlio faz questão de não esquecer ninguém. Lembra os antigos donos do hotel Santa Teresa, o qual era um espaço de brincadeiras para seus filhos, “Eles iam brincar lá, eles brincavam no pátio, [...] toda hora. Eles não saiam lá de dentro.”

Os primeiros brinquedos antes de fazer os bondes e vendê-los, foram carrinhos de madeira, alçapão, cavalinhos. Mas, pegar passarinhos para os fregueses de Santa Teresa era uma heresia e, logo a produção do alçapão saiu de cena. E “dos trabalhinhos” que aprendeu na infância surgiram “uns carros de boi, charretes, [...] caminhõezinhos paus-de-arara, aqueles brinquedos. E aquilo que ficou na memória”.¹⁰



Figura 29 - Banca de funilaria. No mesmo espaço de trabalho eram expostos para a venda: os doces, os brinquedos e os objetos utilitários criados por Getúlio. Foto tirada para a exposição da Sala do Artista Popular SAP/ 84 – 2000. Acervo CNFCP - Iphan - MInc . Foto Francisco da Costa, 2000

¹⁰ Entrevista de Getúlio para o Vídeo “*Brincar de criança na selva de Pedra*” - Teimosia da Imaginação, 2011.

“Os brinquedinhos” eram feitos com madeiras reaproveitadas dos caixotes de frutas e com os materiais que encontrava pelas ruas. “E foi legal” o primeiro bonde faria muito sucesso, recorda-se

Getúlio foi percebendo paulatinamente que com essa parada – seu enraizamento –, e a manufatura dos brinquedos seria possível a inauguração de um novo ciclo. Estava em processo sua saída do anonimato, e para tanto sua identidade se consolidaria, primeiramente, no território de Santa Teresa.



Figura 30 - Getúlio Damado - Espaço Humanidade Getúlio foi convidado e compareceu com a nora, o filho e o neto no encerramento do Espaço Humanidades, onde foram discutidos e apresentados diversas propostas sustentáveis para as cidades. O cenário concebido por Gringo Cardia para o evento foi feito com reproduções das imagens de personagens “Getulinos”. Forte de Copacabana Rio + 20. Foto Vitor Damado, 2012

A construção dos bondinhos, inicialmente apenas pintados de amarelo (depois entrariam as faixas em azul e os corações vermelhos) configura o processo de individuação e de consolidação de sua identidade, processo que Bourdieu (1996) define como “atestado visível da identidade do seu portador”. Com a miniaturização do bonde Getúlio ganha fama:

O primeiro bonde todo muito achou interessante, porque não tinha, ninguém fazia bonde no bairro. E, aí eu lancei o bonde e aí deu Jornal, deu “Jornal do Brasil”, deu o “Globo”, deu tudo. O cara fotografou, aí, apareceu no jornal, e aí, eu fiquei famoso.



Figura 31 - 1º bondinho, feito na década de 1980, exposto na “Sucarte, por Getúlio Damado”, Mostra individual que reuniu diversas obras desse artista, Parque das Ruínas, Santa Teresa, 2012. Foto: Maristela Pessoa, 2012



Figura 32 - Getúlio Damado e Gringo Cardia - Espaço Humanidade
Gringo Cardia, é cenógrafo e usou imagens dos personagens de Getúlio no cenário desenvolvido para a Fundação Xuxa Meneghel, durante o evento Espaço Humanidade - Forte de Copacabana durante a Rio + 20. Foto Vitor Damado, 2012

Com o passar do tempo a identidade de Getúlio funde-se à do bondinho. Nas composições tornou-se frequente o uso de cores primárias, como amarelo, vermelho e o azul. Por sua capacidade de observação e de improviso o artista consegue sintetizar os elementos essenciais que identificam o bonde e foi com a combinação

desses elementos que construiu sua linguagem visual. Conseqüentemente, ele passa a transitar por novos trilhos e territórios significativos.

2.3 Do primeiro bonde rumo à próxima parada: Ateliê Chamego Bonzolândia

O primeiro bonde, o primeiro bonde é que deu a história toda, depois eu parti para outras coisas.

Agora é numa esquina do território artístico de Santa Teresa que os bondinhos e novos personagens seguem por novos trilhos, trazendo para Getúlio diferentes trajetórias e oportunidades. A construção de sua identidade artística já estava em curso, assim como a incorporação das novas mediações, conceitos e discursos.

Essa identidade artística e o próprio nome de seu Ateliê são exemplos dessas mediações. Depois de ter se estabelecido com sua banca nesse local estratégico, diversifica suas mercadorias:

E da intimidade com os “fregueses” viriam as brincadeiras e o inevitável apelido: Bozo¹¹ – palhaço que apresentava um programa para crianças –, que se tornaria expoente de audiência dentre os programas infantis da televisão brasileira, exibidos nas décadas de 1980-90:

Aí o pessoal mesmo da turma que queria me botar o apelido achou que o apelido não estava bom pelo fato de existir o Bozo na televisão. [...] mas Bozo já tem na televisão. Bozo não tá legal não. Aí é [veio] Bozolino. [...] gostei do apelido. Bozolino, eu nunca tinha visto. Bozolino, Bozolino. Tá barraca Bonzolândia porque já tinha o bonde, Barraca por causa do bonde aqui, o bonde passando aqui, Barraca Bonzolândia. Então esse Bonzolândia eu não consigo nem consertar a palavra, e não tem nada a ver com o bonde. Bonzolino e Bonzolândia não tem, seria Bondelândia, né?

¹¹ O programa do palhaço Bozo, criado pelo comediante americano Larry Harmon, produzido em mais de 240 estações de televisão em 40 países, entre eles, o Brasil, onde se tornou muito popular. Foi exibido pela TV Record (1980-1981) e pelo SBT (1981-1991). Tornou-se um dos maiores clássicos infantis da televisão brasileira, estreou em 15-09-1980 e foi transmitido até 02-03-1991. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bozo>, Acesso em março de 2013



Figura 33 - Palhaço Bozo – Personagem que apresenta programa infantil na década de 1980-90 na tv brasileira Fonte <http://detudoumpoucoefins.blogspot.com.br>

Figura 34 - The Trickster (O malandro) figura Reynard a Raposa ilustração de um livro infantil de Michel Rodange, 1869

O apelido gaiato recebido dos amigos, na verdade define a essência do próprio Getúlio, em seu cenário que é a rua. O apelido que lhe foi atribuído refere-se à figura do palhaço, do coringa do jogo de cartas, uma espécie de *Trickster*¹², personagem que atua nas zonas fronteiriças. Mediador de linguagens entre diversas culturas, o qual seria responsável pelo acaso, o imprevisto, faz a interlocução entre o

¹² Presente em diversas culturas, por vezes identificado com homem, mulher, ou animal antropomórfico de comportamento ambíguo e brincalhão. Malandro que cruza várias tradições culturais, que prega peças ou mesmo desobedece a regras formais e normas de comportamento para obter resultados positivos. Várias mitologias têm personagens com essas características: Prometeu (mitologia grega) - herói que rouba o fogo dos deuses e o entrega aos homens para dar origem à civilização; ou ainda o Corvo (Povos ameríndios, Russos e Asiáticos) e o Coiote (Povos ameríndios EUA), os quais se apresentam como palhaços e brincalhões. Podem, ainda, apresentarem-se, como irmãos (gêmeos) ou não.

Os *Tricksters* podem ser tolos; engraçados; cômicos; heróis; astutos ou malandros como o Exu da mitologia Yorubá, cuja maior característica é quebrar as regras dos deuses ou da natureza. São divindades que costumam burlar os limites, e frequentemente são duais ou ambíguas (masculino e feminino). Para Jung uma referência à harmonização psíquica de Animus e Anima (imagens internas da Psique para Masculino e Feminino), dinâmica importante no processo de individuação.

Na mitologia Nagô-Yorubá, Exu é tipicamente um *Trickster*, pois representa a própria vida e a dinâmica do mundo, sobretudo por sua capacidade de lidar com o imprevisto e o acaso. Sua ginga, improviso e drible são típicos das expressões afro-brasileiras, e estão na raiz do personagem típico das ruas - o malandro carioca, que muitas vezes, de forma ambígua, também pode representar um adulto ou uma criança travessa. Exu é o orixá mensageiro, transportador do axé (energia), é mobilizador de tudo que existe. Trabalha no movimento da rua, é seu o grande mensageiro, ligando homens e deuses. WWW.wikipédia.com.br, Acesso abril de 2012.

mundo da rua e a divindade. (HANNERZ, 1997). Na apropriação dessa metáfora da figura do mago, Getúlio em sua banca só exclui o lado trapaceiro desse personagem, que em nada se assemelha ao artista. Ele contém, sim, o sentido da mediação, da capacidade de improviso a partir dos fatos que observa ao seu redor, para transformá-los. Outro exemplo que contribuiria para definir o papel e o lugar que seriam desempenhados por Getúlio (com sua banca, que depois foi transformada em barraca) viria dos vários significados expressos pela carta número 1 do Tarô. Aos arquétipos desse arcano maior do Tarô estão associadas as ideias de transformação e dinamismo, bem como o ponto de mediação conduzida pela destreza e habilidade características inerentes ao *bricoleur*, uma das características da forma de atuar, associadas também ao Mago do Tarô.

Lévi-Strauss destacou que a principal característica do *bricoleur* é a capacidade de improviso que determinadas pessoas desenvolvem, que por meio de suas habilidades se tornam aptos para resolver problemas ou confeccionar objetos de maneira a chegar a resultados. Além de não terem um projeto prévio para isso, ainda utilizam, para obter os resultados desejados, os materiais e recursos disponibilizados em cada situação dada.



Figura 35 - A mesa do mago - Assim como o arquétipo ligado à carta nº 1 do Mago, no baralho de Tarô Getúlio transforma os materiais pelo domínio dos elementos e auxiliado pela habilidade de suas mãos. Dentre as muitas características atribuídas ao Mago ou prestidigitador, também identificado como bufão ou cômico, o personagem teria à sua frente, na mesa de trabalho, diversos objetos amontoados e uma faca, os quais seriam transformados por sua capacidade criativa, inteligência rápida e esforço pessoal, como também poderiam estar associados às atividades ordinárias ou passo iniciático e espírito de divindade contido em cada ser humano. Foto: Daniel Faust, 2008

Tanto na antiguidade clássica como na idade média há personagens com as características do Mago, os quais ficaram conhecidos por ganharem a vida por meio de suas habilidades, apresentando-se nas feiras e nas ruas. São personagens de grande popularidade que realizam, graças às suas capacidades, a tradução entre o sensível e o virtual. Eles se relacionam com o simbolismo de Mercúrio, como também pela ideia do ponto de partida, e a identidade fruto da experiência pessoal e do poder criador inerente aos Homens.

Assim como o *Trickster*, o mago, ou prestidigitador também teriam associados às suas imagens características negativas como o engodo, a burla e o ilusionismo, mas que de forma nenhuma poderiam ser aplicadas a Getúlio, apesar de a rua ser estigmatizada como local da malandragem e dos marginais de um modo geral.

Os personagens mediadores, presentes em diversas mitologias, assumem características humanas ou de animais. Ora são heróis; outras vezes tolos e

engraçados; malandros de comportamento ambíguo têm a capacidade de lidar com o acaso e o improviso.

Personagens que também estão associados aos arquétipos das expressões afro-brasileiras e podem ser caracterizados pelas divindades que extraem das ruas sua energia transformadora. Esse movimento é captado e materializado por meio de mensagens (obras, jogos, personagens) que permitem o encontro dos homens com os deuses. Ou ainda, uma prática política como é defendido por Rancière:

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. [...] É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das 'práticas estéticas', [...] como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar comum que ocupam, no que 'fazem' no que diz respeito ao comum". (RANCIÈRE, 2009, p. 16-17)

Ao fixar-se na rua, Getúlio inverte a relação: público versus privado. Como *bricoleur* vai paulatinamente ocupando esse espaço, envolvendo os que passam. Trilhando novos caminhos, sua ação política está em curso, estabelecendo o diálogo com outras propostas que partem de outras direções ou vêm ao seu encontro.

eu não sabia que era artesão. [...] eu vim enraizar mesmo, saber que eu era um artista, aqui em Santa Teresa que valorizou meu trabalho, que eu fiquei reconhecido, né. Sabendo que eu era artesão, artista. Uns me chamam de artesão outros me chamam de artista, outros de artista "plástico", uma confusão danada, eu nem ligo pra isso

Seu processo de individuação e construção de identidade está além de um mero fazer autômato das coisas, porque é capaz de "falar com as coisas", e mais do que isso, é capaz de "falar por meio delas". (LÉVI-STRAUSS, 2010, p.38)

hoje só o bonde não me sustenta não, entendeu, [...] tem que ter outras coisas [a] maisesse quadrinhos, o cara não gosta do bonde, mas gosta de um quadro, entendeu? Só bondinho fica difícil, fazer só bonde não me sustenta não. [...] nem todo dia que eu vendo, mas o que me deu mais segurança foi quando eu comecei a criar um outro movimento, que eu comecei a fazer os bonecos, outras coisas.

O "método getulino" para configuração de linguagem e de narrativas é resultado direto de muitos fatores, muitas vezes, particulares, outras tantas, de imprevistos, os quais trariam as marcas do seu emissor, (na visão de Lévi-Strauss) ou sua assinatura (na proposta de Bourdieu).

Parei a funilaria, porque eu senti que dava pra levar o negócio, porque a funilaria e a arte não dá certo, trabalhar com duas coisas ou você é uma coisa ou é outra. Eu tenho a funilaria como uma profissão reserva, mas o que eu curto mesmo é a arte, e que me sustenta, né

Seu enraizamento e parada na rua redirecionam sua atividade profissional, como também preparam sua trajetória para atuar em outros campos simbólicos. A catação de material reciclável para a venda por peso; o conserto de painéis e as vendas itinerantes foram substituídos pela produção de objetos artísticos ou utilitários.

E à medida que esse sujeito vai afirmando sua identidade, novas relações vão sendo implementadas e exercidas nos mais diversos campos de significação, mesmo quando Getúlio opera em suas fronteiras:

Segundo os entendidos esse bonde com a roda parada ele é arte. Ele rodando, já não é arte. [...] Eu nem me preocupo com isso, mas na verdade tem essa discussão: um objeto parado é uma coisa o objeto funcionando é outra. [...] Tem essa discussão. E a arte é tão profunda, que não tem uma resposta, não, entendeu?

O poder de observação do artista também lhe confere a capacidade e o entendimento dos diversos significados que os objetos produzidos por ele podem alcançar, em função do campo simbólico no qual serão fruídos ou utilizados. Nesse sentido, Getúlio fala da diferença entre fruição estética dos objetos de arte (bonde parado) e a utilidade e o uso vinculados aos objetos artesanais ou design (bonde com rodas rodando). Só percebeu de fato o novo papel que estava desempenhando, e a transição à qual ele estava submetido, a partir de participações em eventos, exposições fora do território do ateliê em Santa Teresa.

Dentro desse processo, um bom exemplo é a exposição da Sala do Artista Popular (SAP)¹³, organizada pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular¹⁴ (CNFCP – Iphan – MinC), no Museu do Folclore, em 2000, a qual funcionou para

¹³ A sala do Artista popular é um projeto desenvolvido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), desde 1983, cujos principais objetivos são difundir a arte popular; divulgar objetos e fazeres, bem como os campos simbólicos, aos quais estão ligados; criar espaço de venda e divulgação de objetos e das realidades socioculturais; expandir e valorizar a comercialização para os artistas e artesãos. A exposição e venda realizada pela SAP é precedida de pesquisa etnográfica e registros fotográficos. Além do espaço físico e projeto de montagem da exposição são produzidos convites e catálogos, como também a divulgação na imprensa e pró-labores, no caso de oficinas ou repasse de técnicas para o público.

¹⁴ CNFCP – Iphan – MinC. Funciona no bairro do Catete no Rio de Janeiro, tem por objetivo difundir em nível nacional as transformações do folclore e da cultura popular, por meio de programas e pesquisas, documentação dos saberes e fazeres do povo brasileiro. Possui cerca de 14mil objetos em seu museu; 130 mil documentos e 70 mil documentos audiovisuais. Sua criação está vinculada à extinta Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947, no pós-guerra, que resultou em 1958 a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, ligada ao Ministério da Educação e Cultura. Em 1976 a Campanha foi incorporada à Funarte e passa a se chamar Instituto Nacional do Folclore, que em 1997, recebe a nova e atual denominação de Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Em 2003 foi incorporado ao Iphan.

Getúlio como marco autolegitimador de sua linguagem, como também de sua identidade artística no seu território de atuação, Santa Teresa.

Mas depois que eu entrei lá, é que o negócio deu....tem o Museu do Folclore, que eu não posso esquecer porque foi o primeiro que me deu mais....[...] que divulgou mais e deu mais história, foi o Museu do Folclore, [...] Até mesmo o Museu do Folclore, [naquela época], eu já era um artista, só que.... o negócio deu....engrossou o caldo depois que eu entrei, lá.

O reconhecimento como artista popular conquistado após sua participação na SAP, em 2000, põe por terra a polêmica com os organizadores do evento “Portas abertas”¹⁵, evento que ajudou a criar em 1996. Porque durante as várias edições, entre 1996 e 2000, parte do grupo organizador desse evento questionava a validade da inclusão de um artesão em um evento de artes.

Não, mas ali não foi eu, ali foi o argumento que foi de onde que tinha o projeto “Portas abertas” se eu era artista não era artista, que tinha uma discussão dessas de artista, aí.

Essa recusa é desqualificada quando Getúlio é reconhecido como artista popular por instituições de pesquisa, inicialmente pelo CNFCP e depois pelo INEPAC¹⁶ (*Levantamento de expoentes da Arte Popular no estado do Rio de Janeiro*) e pelo Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular, do Instituto de Artes da UERJ (*Projeto Notórios Saberes*).

Seu local de trabalho, há 27 anos, em Santa Teresa, continua sendo a rua. Essa “tenda artística”, uma réplica do bonde, quase em escala natural (ícone da cidade do Rio de Janeiro, e do bairro de Santa Teresa), só tem essa configuração, porque em 2004, Getúlio tem sua banca de trabalho destruída por ordem da Prefeitura da cidade. Tal fato gerou muitos protestos no bairro, discussões, como também atos de apoio a Getúlio, como a carta enviada ao jornal, que se segue:

A destruição da oficina, executada pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, além de desrespeitosa para com a pessoa e o profissional Getúlio Damado, é um atentado contra uma importante iniciativa de preservação ambiental, uma demonstração de ignorância quanto ao caráter ecológico de sua proposta. [...] Getúlio, com paciência e habilidade, todos os dias faz a

¹⁵ O “Portas abertas de Santa Teresa” foi criado, em 1996, por moradores e artistas em resposta à imagem negativa divulgada pelos meios de comunicação, pela associação da violência a esse bairro, em virtude da presença de suas inúmeras favelas. Evento de cunho cultural, em que artistas e moradores abriam suas casas para a visitação pública, em um fim-de-semana, para mostrar o ambiente tranquilo e bucólico do bairro, bem como sua atmosfera, produção artística.

¹⁶ Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) órgão subordinado à Secretaria de Estado de Cultura, do governo do estado do Rio de Janeiro, que desenvolve ações para a preservação do patrimônio cultural e artístico no âmbito do território estadual. Iniciou as atividades em julho de 1965. Desenvolve estudos e pesquisas sobre bens culturais de real interesse, elabora pareceres técnicos, realiza tombamentos e fiscaliza os bens tombados. Fonte: www.inepac.rj.gov.br. Acesso em Março de 2013

mágica de transformar [...] restos de metal em carrinhos, casas, bonecos, pássaros – figuras que enfeitam a ladeira e despertam a curiosidade de quem passa no bonde, brinquedos adorados pela garotada. [...] A destruição da oficina de Getúlio, [por] homens obedientes às ordens da Subprefeitura do Grande-Centro, além de demonstrar ignorância das autoridades responsáveis, denúncia de uma profunda insensibilidade em relação a milhões de brasileiros que, como Getúlio, sobrevivem do trabalho que realizam nas ruas. [...] cremos que a prefeitura do Rio de Janeiro deve, além de desculpas a Getúlio, um reparo concreto em relação a sua oficina, construindo outra, debaixo da mesma árvore. Gostaríamos de acrescentar que esta oficina deverá, como a antiga, ser construída com material reaproveitado, coerentemente com a proposta original e de acordo com a vontade de seu dono.¹⁷

O resultado da negociação, e por sugestão da própria prefeitura é que a banca passa a ter o formato de bonde. E o próprio Getúlio é quem executa o projeto, mas não completa o ciclo burocrático, formalizando-o junto aos órgãos da fiscalização da Prefeitura, para ter a garantia de permanência nos futuros mandatos da administração pública.

A carta de repúdio ao ato da prefeitura enviada pelas Professoras Léa Tiriba e Miriam Langenbach¹⁸ demonstra o reconhecimento e apreço dos moradores e pesquisadores por seu trabalho, em virtude de muitas questões: as práticas ambientais, a destinação dos resíduos e o reaproveitamento de materiais; a valorização de conhecimentos e tecnologias populares; a inserção econômica por parte da população informal e, principalmente, o reconhecimento artístico e cultural de seu trabalho.

A situação que a princípio se apresentaria como adversa Getúlio a transforma em oportunidade, porque com a solidariedade e reconhecimento de sua obra e identidade artística pelos moradores e artistas de Santa Teresa, ele consegue espaço espontâneo na mídia. Tal fato traria novos contatos e convites para a participação em diversos eventos. O episódio não só possibilitou a definição de seu espaço de trabalho como também ampliou sua área de atuação tanto física como simbólica.

¹⁷ Trecho da carta enviada por Miriam Langenbach e Léa Tiriba ao: “O Globo”, em 29/4/2002 com o título “*Getulio sempre foi um ambientalista exemplar*”. Nota que segue junto ao texto “também, os sentimentos e proposições da assembléia da Associação de Moradores e Amigos de Santa Teresa, realizada em 23/04/2002, que debateu questões relativas ao ato violento da prefeitura do Rio e prestou solidariedade à Getúlio Damado.

¹⁸ Léa Tiriba é jornalista professora doutora em educação, pesquisa e desenvolve conteúdos de temas ecológicos na área de educação. É moradora de Santa Teresa. Miriam Langenbach é psicóloga e doutora em psicologia, foi professora da PUC- RJ, onde coordenava o Projeto de Vídeos Ecológicos da PUC-RJ e disciplinas ligadas ao reaproveitamento de materiais como material pedagógico.

2.4 Linguagem e afirmação da identidade: incorporação de discursos e novos conceitos

*“quando eu comecei nem existia reciclagem [...] mas eu sou filho de “reciclista”
Eu fui o primeiro cara que botei ferro-velho na Central do Brasil, de rua ”*

E foi pela mediação da professora Léa Tiriba, na década de 1990, que Getúlio reconhece e incorpora o discurso ecológico ao seu trabalho, além de perceber um novo produto em potencial – os bonecos –, e, um novo mercado para eles. O primeiro boneco¹⁹ feito por Getúlio foi comprado por Léa. Recorda-se

Uma professora, disse que achou muito bonito e interessante a ideia do boneco e comprou pra ela. Quem compra um compra dois, aí eu comecei a fazer bonecos.²⁰

E ainda sobre o primeiro boneco vendido para a Professora Léa Tiriba Getúlio fala:

Isso foi uma coisa interessante, [...] eu fazia muito, carrinho de boi, [...] gaiola, charrete, [...] o que convivi na minha infância. Mas, aí eu criei um personagem, um bonequinho [com a embalagem] de álcool [...] fiz uma cara e botei escrito conserto de televisão [com uma seta] apontando pra lá. Na época a Léa estava num seminário na Ilha do Fundão [ela passou pela banca e falou] saí de um seminário agora falando sobre a questão do plástico, que [...] a questão do plástico tem 100 anos para se decompor, é um problema pro planeta. Cara, eu tô aqui. [olhando esse boneco] olha...quanto é isso? Aí, ela levou [o boneco] aquilo lá [...] tá bom.... ecologia, não sei o quê. Ela sempre [se] preocupou com essa linguagem de ecologia, de reaproveitamento do lixo, e ela fez um projeto²¹ que eu também participei [...] na Machado de Assis²², [...] ligado à reciclagem, à reutilização do lixo. Então, ela foi fundamental nessa história toda também.

¹⁹ Esse boneco foi para atender à solicitação de João Francisco, técnico em consertos de eletroeletrônicos, que precisava de uma placa de sinalização para indicar o local de sua oficina.

²⁰ Entrevista para a Teimosia da imaginação

²¹ Projeto da Fundação Abrinq 1996-1997 – Projeto encaminhado por Lea Tiriba que teve patrocínio da Fundação Abrinq, cujo mantenedor e a associação brasileira de fabricantes de brinquedos (Abrinq). Fundada em 1990 (ano da promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente) com o objetivo de mobilizar para questões relacionadas aos direitos da infância e da adolescência, tanto por meio de ações, programas e projetos, como pelo estímulo ao fortalecimento de políticas públicas de garantia à infância e adolescência. Fonte:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_Abrinq. Acesso em junho de 2013.

²² Escola municipal Machado de Assis, que fica próxima à estação do Curvelo, em Santa Teresa.

Getúlio incorpora a seu trabalho essa visão proposta pelos ambientalistas e os conceitos definidos na Rio 92.²³ A partir desse momento sabe que ao trabalhar com reaproveitamento de materiais descartados está praticando a campanha dos 3 Erres²⁴ e, portanto, tem um enfoque ecológico.

Mas, ao ser indagado sobre a proposta de seu trabalho, Getúlio responde que em primeiro lugar está sua sobrevivência, e que outros objetivos e conceitos ele foi agregando à medida que produzia sua obra.

a proposta do meu trabalho é fazer, vender para me sustentar. Tem a questão de sustentação, da ecologia, né...., [...] que falam tanto aí , e que me ajudam muito. Porque quase todo mundo que compra uma obra minha é no sentido da ecologia, do meio ambiente. Mas, isso já venho trabalhando com sugestões, a pessoa chega aqui e fala: olhaseu trabalho tem muito a ver com fotografia, seu trabalho tem a ver com a psicologia, com a psicanálise, [...] é tanta coisa que meu trabalho envolve, pelos que os doutorados fala, né. Que eu fiz a mistura, fui acompanhando e tô indo até hoje. E espero viver da arte o resto da vida.

Ao incorporar o discurso dos “doutorados” e dos outros passantes, Getúlio exemplifica o que Chartier (1995) formula em seus estudos sobre cultura popular, ressalta a ocorrência da interconexão cultural, e a quebra de limites e fronteiras pré-estabelecidas, havendo uma contaminação entre os campos de significação da cultura popular e da cultura dominante, numa via de mão dupla:

É preciso, ao contrário postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações. (CHARTIER, 1995, p.3)

Sua narrativa vai sendo estruturada, bem como sua linguagem visual, e é possível perceber a predominância do “amarelo bonde”, uso de cores primárias, preferência por determinados materiais, e a técnica de execução, que

²³ A primeira conferência sobre o assunto foi, na Suécia em 1972, ocorrendo a cada 20 anos. Em 1992, houve a Rio 92 ou ECO-92 (depois a Rio +20, em 2012). Tratava-se da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada em junho de 1992, na cidade do Rio de Janeiro. O evento avaliou o desenvolvimento econômico e sua relação com o ambiente e o desenvolvimento humano. Elaborou documentos importantes que continuam sendo referência para as discussões ambientais. Como a agenda 21 e o tratado de consumo. Fonte: www.brasilecola.com/geografia/eco-92.htm. Acesso março de 2013.

²⁴ A campanha dos 3 Erres foi criada durante a conferência da ONU-Rio 92, junto com o tratado de consumo e agenda 21. Teve por estratégia apresentar uma modificação para os padrões de consumo da sociedade, o descarte e a reciclagem de produtos, para os tempos atuais. Os erres da campanha significavam uma atenção para a redução de consumo, o reaproveitamento ou o reuso dos materiais, bem como propunha a reciclagem dos materiais. O principal objetivo da campanha seria equacionar e minimizar os efeitos devastadores do nosso modelo de produção industrial. Fonte : www.brasilecola.com . Acesso em junho de 2013.

invariavelmente utiliza a fixação com prego, não importando muito que material vai ser pregado. Quanto à técnica e aos materiais que usa, Getúlio descreve:

tudo que aceitar cola e prego, e a técnica também é a do prego, [...] Eu utilizo todo o tipo de ferramenta: alicate, serra, martelo.....Os materiais eu sou um catador ainda. Eu continuo com o mesmo sistema de 20, 30 anos atrás. Eu sou catador de lixo e tenho meus “clientes” que eu falo pra ele: vai jogar fora aí [...] Eu peço pro meus “fregueses”, mas também continuo catando lixo como se não tivesse ganhado nada, [mas] eu ganho lixo do povo também.

Observam-se, como característica de suas obras, soluções formais para fazer, por exemplo, os pés, as mãos e a composição geral dos personagens, (orelhas, olhos, formato da cabeça e a diferenciação de gênero) e, sobretudo, a inclusão de nomes, apelidos e frases, em cada um deles, bem como a execução de pássaros e bichos absolutamente irreverentes e fantasiosos. E ele explica qual é sua motivação para isso:

Aí, vem o estudo meu, aí, é meu próprio, porque eu achei que deveria fazer alguma coisa que mexesse com a humanidade [...] de acordo com a ciência humana, você sabe que lá do começo da história humana que sempre tudo teve nome.

Dantas, ao analisar os textos bordados por Bispo do Rosário, comentou a função do texto e da origem das palavras e a origem pictográfica das letras e escrituras na obra daquele artista; “os traços eram, então mantidos a serviço da voz; e não eram objetos de leitura, mas desenhos que faziam falar”. É somente a partir do Século XV, chegando ao século XIX, que houve gradualmente a separação entre a representação visual do signo verbal. Segundo Dantas, foi por meio desse processo que houve a aproximação do signo verbal com o campo literário e a representação visual das artes plásticas. Entretanto, essa tendência foi revista pelas vanguardas do início do século XX, que passaram a evidenciar as relações entre letra e imagem ou trazer o texto como um elemento visual das composições, bem como destacar a ironia e o duplo-sentido contido nas palavras. (Dantas, 2009, p.135)

Em meio às representações e aos textos, a identidade artística de Getúlio vai se consolidando como também a de seus bonecos. Além dos nomes dos personagens, também introduz o seu, ao passar a assinar as obras. E fala do fundamento para nomear as coisas, como também da importância de mostrar os sentimentos humanos em suas criações:

Pedra, por exemplo, tem pedra tal...pedra não sei o que, [...] O ser humano é João, Pedro, Manoel e Antônio todos tinham nome. Eu achei que comigo deveria fazer um pouco levantar um pouco da minha história [daquilo] que

eu vivi, porque a maioria é coisas que eu vivi, né. Da minha geração de infância... e vim trazendo e colocando isso pra expor. Isso aí as pessoas liam e eles também leem até hoje com muita facilidade a expressão minha [...] É isso, eu achei que deveria ter alguma coisa que chamasse atenção pras relações humanas.

Ao nomear os personagens e assinar suas obras, Getúlio está consolidando sua identidade social e artística, o que, segundo Bourdieu (1996), ocorre por meio do uso do nome próprio:

Assim o nome próprio é o suporte (somos tentados a dizer substância), daquilo que chamamos estado civil [...] conjunto de propriedades ligadas a pessoas. [...] Produto do rito de instituição que marca o acesso à existência social, ele é o verdadeiro objeto de todos os sucessivos ritos de instituição ou de nomeação através dos quais é constituída a identidade social. (BOURDIEU, 1996, p. 188)

Em sua produção estão presentes “sentimentos humanos”, temas ligados à família e memórias de sua infância rural. O sentimento expresso é sempre o amor entre pais e filhos, entre pai, mãe e filho, enfim, as relações amorosas de um núcleo próximo da família.

Hoje, do núcleo familiar de Getúlio fazem parte os três filhos (Wanusa, Vitor e Patrícia) que teve dos seis casamentos, os quatro netos (Davi, Vinicius, Clara e Maria) e os agregados, como costuma chamar o genro (Mucego), a nora (Sônia) e sua atual companheira (Vera). Em Santa Teresa, moram com Getúlio o filho Vitor, Sonia e Vinicius. Wanusa, Mucego, David, Clara e Maria moram em Quintino, no subúrbio do Rio de Janeiro. Patrícia, a filha caçula, mora com a mãe, em Jacarepaguá. Getúlio estabeleceu uma relação afetuosa com seus filhos e netos, Vitor, seu filho mais velho, tornou-se um grande colaborador. Atualmente, além de trabalhar como assistente de Getúlio ele é responsável pelo registro fotográfico das obras, divulgação e parte do trabalho de execução das mesmas.



Figura 36 - Representação da Família Getúlio Damado, com seus três 3 filhos (Vitor, Vanusa e Patrícia) os netos (Davi, Vinicius, Clara e Maria), a nora (Sônia), o genro (Mucego) e atual mulher (Vera). Na foto ao lado Sonia, Vitor, David, Vinicius, Mucego, Getúlio, Wanusa e as netas Maria (bebê) e Clara, um menino amigo da família.

Mas Getúlio também está atento à configuração das novas famílias e representa os casais de mesmo sexo, “homem que gosta de homem, e mulher que gosta de mulher”.



Figura 37 - Os casais homo afetivos - Imagens de Famílias homoafetivas representadas por pintura sobre placa de madeira e composição de plásticos coloridos recortados pregados sobre base de madeira pintada. Nas duas composições aparecem elementos com a cor “amarelo bonde”. O gênero dos personagens que invariavelmente tem cabeças retangulares ou quadradas é definido pela definição de seios e calcinhas (feminino) e gravata e cueca ou sunga (masculino). Por vezes, as figuras femininas ganham adereços como bolsas; brincos e pulseiras; saias ou vestidos. Fotos:

Maristela Pessoa, 2012

Ele fala do papel antecipatório que a arte tem e de sua atenção não só para os comportamentos homoafetivos, bem como para o interesse crescente dos jovens e crianças pela a tecnologia e a informática.

Eu trabalhei nessa linha aí, deu certo até agora, não sei, não sei até quando. A gente nunca sabe até quando vai, se a arte vai permanecer até 20 anos pra frente, porque agora [o interesse] da juventude é só computador.

Embora atento à representação das novas famílias, Getúlio destaca seu interesse pela representação das famílias tradicionais: “as famílias bodas de prata e as famílias bodas de ouro”, nas quais situa sua origem. São a família e as relações afetivas os temas centrais de suas representações.



Figura 38 - As duplas – Os personagens geralmente são representados aos pares (casais hétero e homoafetivos); Pais com filhos, casal de amigos. Em todos, invariavelmente, Getúlio coloca nomes ou frases. Os nomes dos personagens podem estar ali por causa de uma encomenda, ou se referirem a algum uso do fragmento dos objetos utilizado. As frases geralmente indicam os gêneros dos casais ou expressam sentimentos que podem ser românticos ou irônicos. Fotos: Vitor Damado, 2011

E o processo de modificação em sua produção é visto como uma melhoria nos acabamentos e execução técnica, mas não nos temas que aborda: o amor entre pais e filhos, por exemplo.

Percebe que os usos dos materiais e dos sentimentos, dos quais fala e usa em suas composições, são sua identidade, que ele nomeia como linha de produtos. Vê-se que ele está atento quanto ao limite das modificações que pode fazer, em virtude de sua linguagem e identidade já consolidadas.

Porque eu já notei aqui se eu faço uma peça muito bonitinha, toda caprichada e toda esquematizada, essa peça não vende nem por um cacete. A minha peça é isso que você tá vendo rústica, tal

Muitas vezes ele fala de sua produção como mercadoria, e se refere aos compradores de suas obras como “fregueses”, outras vezes como “clientes”. Esses compradores muitas vezes têm interesse no fazer artesanal dessas peças e a associação de utilidade, que elas possam ter.



Figura 39 - As placas e as mensagens - trazem mensagens em agradecimento aos clientes ou fregueses, como também sua opinião e observações das coisas e comportamentos ao seu redor. Para as manifestações pela paralisação dos bondes, Getúlio fez corações amarelos com seu desabafo sobre o acidente ocorrido em agosto de 2011. Fotos Maristela Pessoa, 2012

Outros veem nas peças de Getúlio o caráter transformador e original de uma linguagem visual, que só um olhar artístico pode conferir aos materiais descartados, com os quais trabalha. Essa distinção e categorização de sua produção Getúlio define da seguinte forma:

pra um galerista com um bonde você não fala nada de arte pra ele, por exemplo, para um curador você falar do bondinho, você não tá falando nada de arte com o curador. Eu pra mim, o que me sustenta, o que me sustenta, o que é meu carro forte, pra mim, é o bonde. Tem essa história que eu falei pra você o bonde rodando é uma coisa e ele, bonde parado, é outra coisa.

Divide algumas tarefas com seu filho Vitor, hoje com 29 anos. Como assistente cabe a Vitor fazer “o grosso”, ou seja, cortar, pintar, dar a tinta de fundo, enquanto Getúlio faz a montagem do trabalho. Vitor também realiza outras tarefas mais burocráticas, vai ao banco, faz pagamentos, desconta cheques, negocia e divulga o trabalho do pai pela internet.²⁵



Figura 40 - A dupla Getúlio e Vitor- manifestação realizada na Praia de Ipanema, orla do Rio de Janeiro. **Figura 41 - Autorretrato** com os principais elementos dos personagens de Getúlio, o fundo amarelo bonde, bem como outras cores do bonde, o vermelho e o azul. Tampinhas fixadas com pregos, caras retangulares, gênero definido pela gravata e sunga, nomes e expressão de afetividade que une a dupla, 2012. Em algumas obras ou ações há referências à Família Bonzolândia ou Família Chamego Bonzolândia, o que representaria a participação de Vitor Damado de forma mais intensa nas atividades do Ateliê, como assistente de Getúlio. Fotos: Vitor Damado, 2012

Getúlio reconhece que a participação do filho foi fundamental para os contatos com os clientes no exterior, e cita as exposições da Suíça (Basileia); EUA (Nova Iorque); e Itália (Milão), as quais só foram possíveis pela facilidade das negociações e resoluções administradas, por Vitor, via internet.

²⁵ Vitor Damado criou um perfil nas redes sociais por meio do qual divulga notícias da família Damado e do ateliê Bonzolândia (Perfil Vitor família Bonzolândia – Facebook)

Ele é de uma área mais técnica, ele usa o computador, ele é caprichoso, Não é aquele “ban-ban-ban” [expert] no computador, não. Mas, ele, por exemplo, foi quem negociou as exposições todas no exterior foi ele. Eu já fiz a exposição na Suíça, já foi negociado tudo através do computador e a exposição em Nova Iorque, também. Tem a galeria em Nova Iorque, Galeria na Itália, tudo....

Apesar das facilidades que o uso da internet traz, Getúlio ainda acha muito estranho a virtualidade dessas transações, e faz uma crítica à postura do filho Vitor que, ao negociar com essas pessoas e instituições de forma virtual, não demonstra interesse em saber onde ficam, ou onde são os endereços desses lugares e instituições.

Agora se você chega pra ele e pergunta onde é que o local ele também não sabe, ele negociou tudo. Ele foi na internet, mandou as obras, mandou os preços, resolveu, foi no banco resolveu os problemas. Mas, na hora pergunta a ele onde é a rua tal, da localidade? Ele não sabe te explicar isso, quer dizer, falta de capricho, né.

Getúlio afirma que mesmo com a inconstância na entrada de dinheiro ele e o filho ganham o suficiente para viver. Mesmo percebendo a importância da participação de Vitor nas rotinas do ateliê, atualmente, gostaria que seu filho arrumasse um trabalho estável com possibilidade de crescimento e carteira assinada.

O Vitor é um filho que dá muito valor [...] ele já tem quase 4 anos trabalhando comigo, e eu estou louco que ele arrume um emprego. Eu prefiro que ele arrume um emprego [...] Mas está comigo, aí. [Ele] não trabalha sábado, não trabalha feriado, porque, não sei o que, aquelas coisas....e a gente está se virando tranquilo e [ele está] sustentando o filhinho dele com a mulher e o caramba, entendeu? É uma felicidade para mim, mas se ele tivesse um emprego dele, que ganhasse um salário, de repente ele pode crescer na empresa e arranjar mais trabalho. Mas ele gosta, ele está me ajudando aí, ele faz o bruto.

O interesse em trabalhar com o pai partiu do próprio Vitor. Sobre a remuneração do trabalho, Getúlio fala que como as vendas são incertas o dinheiro que ganha é dividido, à medida que as peças são vendidas. E quanto ao processo de criação Getúlio é muito rígido e atento à manutenção de sua linguagem, e as tarefas desenvolvidas pelo seu assistente são acompanhadas de perto.

Na verdade, por exemplo, aquele bonde, o banco e a maior parte foi ele quem fez, mas com a minha ajuda, né. [...] Aí, ele está pintando o bonde, eu tô criando uma outra obra aqui, mas eu tô acompanhando, lá. [...] e ele tem essa mania, [...] ele quer pegar metro, ele quer saber de milímetro. No caso é um outro tipo de arte mais técnica, mais pro lado do seguimento de uma faculdade de uma formação..... Ele é muito caprichoso nessa parte. Tudo pra ele tem que ser metro, ele não consegue fazer nada [sem o metro], [eu falei pra ele] se você não tiver um metro você não vive, então.

A linguagem artística está consolidada, e sua obra está diretamente ligada à transformação dos fragmentos e dejetos de materiais industriais. Para os olhos leigos os materiais acumulados por Getúlio não têm qualquer valor, exatamente por serem rejeitos de processos produtivos despossuídos de *glamour* ou aura.

De forma análoga a de Getúlio estaria o processo criativo de Bispo do Rosário. Dantas (2009) afirmou que Bispo seria um “coleccionador do obsoleto”, e isso poderia fazê-lo um artista de vanguarda ou um sucateiro, mas de fato era considerado louco. Getúlio, por sua vez, passou pelo crivo da sanidade e suplantou a imagem de sucateiro para galgar as designações de artista de vanguarda.



Figura 42 - Materiais organizados dentro do Ateliê Chamego Bonzolândia e **Figura 43 - Assemblage** obra do Bispo do Rosário: acúmulos de objetos plásticos. Fotos: Maristela Pessoa, 2011

Seu lugar de acúmulos, o território do Ateliê Chamego Bonzolândia, é um espaço de memórias e também um museu a céu aberto. Central de depósitos de materiais, como também de tipos físicos que transitam ao redor ou pelos espaços da cidade. Representam congelamentos de cenas e comportamentos.

Do seu processo criativo faz parte a seleção e ordenamento dos materiais por matéria-prima, ou por cores, organizados em lugares dentro do ateliê bonde (o coração da “instalação”). Invariavelmente utiliza restos industriais (solas de sandálias, carcaças de aparelhos eletrônicos, latas e embalagens) que serão recortados e pregados em um suporte (madeira, papelão ou chapas de metal). Nas composições percebe-se a preferência pelas cores primárias combinadas com as cores mais intensas.

O preto e o amarelo são cores que se tornarão frequentes nas obras. Haverá predominância do preto nas composições de protesto ou luto pela paralisação do bonde. O amarelo (bonde) está para Getúlio assim como o azul está para Klein. Como Klein, Getúlio definiu uma cor para sua identidade e expressão no mundo da arte.

Getúlio enfatiza que o imprevisto e o acaso são elementos indispensáveis da sua arte, e descreve o que seria o método de trabalho na visão de um *bricoleur*:

Nessa arte nossa aqui, uma das coisas que eu acho mais importantes no meu mundo da minha arte aqui é recurso, porque o que acontece é que quando eu vou fazer uma obra eu nunca tenho o material adequado pra fazer aquilo. Então [...] sai mais ou menos aquilo que você quer com o material que não era o ideal, entendeu.

Getúlio vive exclusivamente do que produz. Sua obra está exposta e à venda no seu Ateliê Chamego Bonzolândia; ele declara:

Eu espero viver o resto da vida da arte, a minha esperança seria essa, porque eu agora depois [dessa] história se eu tivesse que modificar, arrumar um emprego para sobreviver seria pra mim um desastre. [...] Eu espero, eu conto com os meus clientes do dia-a-dia, tenho o maior carisma com eles, porque é o que me sustenta, durante o dia e durante o ano, né. Eu conto assim, com a saúde, né. Com a esperança eu conto com tudo, com a força, entendeu, e com os clientes. Porque se não tiver cliente e ninguém comprar também não tem explicação.

Na sua rotina de trabalho incluem-se as pausas “pro cafezinho”, as tarefas domésticas (comprar e fazer comida), as conversas com os passantes e clientes, e uma olhadinha na “mulherada que passa, que faz parte também. Isso aí, é que não pode faltar.”

Às vezes ele é convidado para participar de eventos, palestras e oficinas, mas diz que essas participações são ocasionais e que o pagamento é “coisa simbólica”.



Figura 44 - Oficina de Getúlio na Uerj - Curso de licenciatura em Artes Visuais – Alunos de Metodologia III Professora Isabela Frade. Getúlio levou parte de sua produção, os bichos e os quadros com os personagens. Durante o encontro falou de seu processo de trabalho e de sua trajetória como artista. Foram produzidos objetos com reaproveitamento sob a orientação do artista.
Fotos: Maristela Pessoa, 2012

Com o passar dos anos, os bondes de Getúlio vão sendo feitos em muitos tamanhos, ganhando novos usos. Hoje, além de objetos artísticos estão presentes em diversas atividades. São atualmente os únicos bondes que circulam pela cidade, quando participam de eventos culturais e passeatas. Getúlio trouxe o seu exercício político, na década de 1980, quando participou de ações na associação de moradores do Catete e da Favela da Santo Amaro, às quais foi filiado, para seu fazer artístico.

Depois de mobilizar os moradores de Santa Teresa para a separação dos materiais recicláveis, o artista fez circular seus bondes que simbolizariam a opção de uma vida simples para os cidadãos, como modalidade de transporte democrático, no qual ainda se pode desfrutar a paisagem, onde o dentro e o fora se confundem. Na própria história do bonde estaria associada a resistência às mudanças urbanísticas e políticas às quais a cidade foi submetida no início da década de 1970.



Figura 45 - Manifestação pela volta do bonde e apuração de responsabilidades pelo acidente ocorrido em agosto de 2011, Arcos da Lapa, em 10 de Dezembro de 2012 - Dia mundial do Palhaço.

Figura 46 - Bonde em frente à Assembleia Legislativa – Em agosto 2011

Getúlio conseguiu fundir sua identidade à do bondinho de Santa Teresa e sempre que lhe é solicitado cede, no caso de manifestações públicas, os bondinhos que produz, como também aluga os bondinhos para festinhas infantis e eventos em casas e escolas particulares ou para performances que acontecem em Santa Teresa e outros bairros da cidade. Fotos: Vitor Damado, 2012

A participação dos bondinhos de Getúlio reforça as ideias da arte como vetor de transformação, bem como pelo seu poder de participação política conforme foi postulado por Rancière (2009).

Atualmente, suas obras circulam pelo mundo, atravessando as fronteiras dos países como também as fronteiras de campos de significação. Dessa forma, o artista teve legitimado seu ingresso no “mundo da arte” (BECKER, 1977). Getúlio está inserido no “mundo da arte” tal qual foi enunciado por Becker (1977), por ter sua obra legitimada e reconhecida por outros agentes e participantes desse universo artístico.²⁶

²⁶ Destaco as análises de Loïc Wacquant, em seu texto *“Mapear o campo artístico”* no qual a noção de “Mundo da arte” tal qual é proposta por Howard Becker (1977) estrutura-se pelas interações concretas observadas entre os diversos agentes que cooperam entre si para produzir, bem como avaliar obras de arte. Tal noção difere do conceito de “campo artístico” de Bourdier, porque para esse autor, no “campo artístico”, há uma imposição simbólica, a presença de uma estrutura e a disputa de posições objetivas dentro dessa estrutura, que é orquestrada por forças invisíveis que mobilizam os agentes em contendas dentro do próprio “campo artístico”. (WACQUANT, 2005)

2.5 Próximas paradas: Estação Ateliê Chamego Bonzolândia para o mundo

A linguagem artística de Getúlio está em processo. Atualmente, sua dinâmica de trabalho não está limitada às atividades que são realizadas dentro do espaço do Bonde ateliê, mas se expande para as áreas contíguas a ele.

Getúlio traduz com seu exercício diário, paciente, lúdico e político, aquilo que João do Rio identifica como linguagem da rua, e Ginzburg apresenta como método: (GINZBURG, 1989. P. 152)

A rua transforma a língua. E, quem tem o espírito de Flâneur, de flunar com inteligência pelas ruas, acaba extraindo a arte dessas peregrinações. A arte impregna-se nas observações (...), que aprendeu com Oscar Wilde que nada como o inútil para ser artístico"; aprendeu com Edgar Allan Poe a observar o "Homem das multidões"; aprendeu com [Sherlock Homes] que sua rua deixa indícios para regozijo das imaginações; aprendeu que a rua dá lições de humildade e doçura, pois nos convence da inutilidade e do perdão". (MACIEL, 2007, P.09)

O território "getulino", atualmente, compreende o Bonde Ateliê, os locais de exposição das peças, a área de estocagem do material reciclado, um espaço extra para armazenamento de materiais e das obras, a área de pintura e acabamento das peças.



Figura 47 - Território “getulino”: Ateliê Chamego Bonzolândia, áreas de exposição das obras, local de estocagem e separação dos materiais, local de pintura e espaço extra para estocar materiais ao lado do prédio do supermercado



Figura 48 - Indicação do território “getulino”. Montagem feita com imagens do Street View - Google Maps – Março de 2013. Da esquerda pra direita: sua residência (1), espaço extra para estocagem (2), local de exposição das peças (3), local de pintura e montagem (4)

Nas atividades que são geradas a partir do Ateliê Chamego Bonzolândia poderiam ser identificadas as propostas políticas da arte pública, arte urbana ou

como uma ação em estado contínuo, em processo (*work in progress*), no qual o ateliê representa o núcleo, ou o coração para a ocorrência das ações, pois mobiliza os moradores para a entrega voluntária de materiais naquele ponto de Santa Teresa; tornou-se ponto de referência para a produção e venda de obras; cenário para fotos e filmagens; ponto de informação; local de convergência de pessoas vindas de vários lugares do mundo; que estariam circulando pela cidade e pelo bairro.

A linguagem da precariedade e da recombinação das sobras urbanas, por meio da composição de personagens infantis e cenas lúdicas fala de uma linguagem universal, talvez associada ao caos da modernidade urbana, outras vezes, associada aos delírios e devaneios da infância da sociedade ocidental.



Figura 49 - Vista parcial do Ateliê Chamego Bonzolândia, o espaço do Ateliê funciona para a recepção de turistas, cenário para fotos e coleta de materiais. Turista no Ateliê Bonzolândia – Santa Teresa, 2006 Foto: Acervo Ateliê Chamego Bonzolândia.

Pela própria ocupação física da rua, bem como por todas as ações que ocorrem no espaço, é possível afirmar que o trabalho de Getúlio está para além da mera produção dos objetos. Configura-se, hoje, como uma obra de intervenção urbana, em processo de mutação também investigada por Alexandre Guimarães (2010), em sua pesquisa sobre a escadaria de Selaron, localizada em um dos acessos à Santa Teresa. Ou ainda as mensagens tipográficas do Profeta Gentileza, grafadas nos muros e viadutos da cidade, só para citar exemplos de intervenções de mesma genealogia, aqui no Rio de Janeiro.

Getúlio transformará o seu fazer artístico numa possibilidade de ação política, tanto pela mobilização como pela denúncia para os padrões de consumo de nossa sociedade. O resultado dessa transformação será a incorporação da “Ecosofia” pelo caráter de inovação de “práticas estéticas” (RANCIÈRE, 2009); práticas sociais de articulação; processo de subjetivação; com a promoção de processos coletivos e solidários. (GUATTARI, 2009, p.54-55)

Ou ainda pelas “práticas habilitadoras” por meio da ação mobilizadora de redes sociais de incentivo às trocas de habilidades e conhecimentos de toda ordem despojados de hierarquias, ou seja, de forma “colaborativa”. (MANZINI, 2008)

Embora com todo esse reconhecimento e envolvimento no território artístico de Santa Teresa, Getúlio recebe outra intimação, em 2011, agora da SEOP²⁷, que comparou sua atuação na rua às atividades exercidas pelos vendedores ambulantes.

Esse ato da prefeitura do Rio de Janeiro gerou uma série de manifestações de repúdio por meio de cartas e ações de apoio ao artista, nas quais são explicitadas a arbitrariedade e ilegalidade²⁸ cometidas pelos fiscais da prefeitura, o total desconhecimento da importância da obra de Getúlio e do seu valor artístico, para a cidade do Rio de Janeiro, como também para o território artístico de Santa Teresa.

²⁷ A SEOP (Secretaria de ordem pública da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro) foi criada em 2011 – Órgão regulador e fiscalizador da atividade econômica, das posturas municipais e regulamentador do uso do espaço público, cuja missão é ordenar os espaços públicos do Rio de Janeiro fazendo valer as legislações municipais e o Código de Postura da cidade. Fonte: <http://www.rio.rj.gov.br/web/seop>. Acesso em Março de 2013.

²⁸ Segundo o artigo 215 e 216, Seção da Cultura, Constituição Federal promulgada em 1988.

RIO
PREFEITURA

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA ESPECIAL DA ORDEM PÚBLICA
SUBSECRETARIA DE INTEGRAÇÃO E CONTROLE URBANO
COORDENAÇÃO DE CONTROLE URBANO

Ouvidori v/Denúncia n° 114

Referência Processo n° 114

NOTIFICAÇÃO N° 114

PARA DESOCUPAÇÃO DE ÁREA PÚBLICA

A Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro vem, por meio desta, informá-lo que de acordo com o Decreto N.º 29.881, de 18 de setembro de 2008, que consolida as Posturas da Cidade do Rio de Janeiro, a ocupação irregular do logradouro público será apenada com multa e apreensão

Tendo em vista que a referida ocupação prejudica o direito de IR e VIR de cada cidadão, a Coordenação de Controle Urbano, no uso de suas atribuições legais, NOTIFICA o(a) Sr.(a) GETÚLIO DA MATA, proprietário(a) do estabelecimento EMPANADA BELA LIZA PÚBLICO, situado no(a) R. LEOPOLDO FROES EIC. FRANCISCO DE CASTRO, CNPJ n° 070, nº NIC, alvará n° NIC, Inscrição Municipal pelo processo n.º NIC, concedido NIC, a desocupar o local NO PRAZO de 15 (QUINZE) DIAS, sob pena de apreensão, sem prejuízo das multas previstas e da comunicação à Polícia, esta no caso da ocorrência dos seguintes delitos penais:

- Crime de Resistência (Art. 329 do Código Penal)
- Crime de Desobediência (Art. 330 do Código Penal)
- Crime de Desacato (Art. 331 do Código Penal)
- Crime de Contrabando ou Descaminho (Art. 334 do Código Penal).

Coordenação de Controle Urbano

Irregularidade encontrada:
ocupação irregular de logradouro público em via pública não autorizada

Recebi a 1ª via, em 01/04/2011 Data: 01/04/2011

Getúlio DA MATA Notificado [Assinatura] Agente Fiscalizador

RG

Figura 50 - Notificação da SEOP para a desocupação de via pública, entregue a Getúlio, no dia 1º de Abril, citando como irregularidade a ocupação de logradouro de modo não autorizado. O processo de regularização do Ateliê Chamego Bonzolândia iniciado depois das negociações da primeira intimação, em 2004, Getúlio não levou até o fim. Foto: Maristela Pessoa, 2011

Foram inúmeras as manifestações de apoio ao artista, das quais destaco o ofício²⁹ produzido pelo CNFCP,³⁰ o qual foi encaminhado para a secretaria de Cultura da Prefeitura e para o subprefeito. As palavras de Guaciara Waldeck,

²⁹ O ofício está no anexo

³⁰ Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP-Iphan-MinC)

também pesquisadora do CNFCP, enfatizam a incoerência do ocorrido e resumem o texto do ofício:

O Getúlio está para mim na ordem do Gentileza, não é? O Gentileza sujava as ruas com as palavras dele? Claro que não. Ele introduziu um elemento de intervenção urbana positiva na cidade, as pessoas lembravam que você podia ter um mundo melhor e hoje elas recuperam os espaços [do Profeta] Gentileza [...] A prefeitura zela pelos monumentos públicos, e o Getúlio é um elemento humano num espaço público que traz a marca de um local em Santa Teresa, é um artista que se constituiu naquele lugar, [...] não é um passante, um estranho. Ele tem uma produção que circula não só na casa dos moradores de Santa Teresa, mas está em instituições como a nossa. [...] Getúlio seria [...] um elemento urbano comparável ao Mestre Vitalino, que se projeta para o Brasil na feira de Caruaru, [esta feira] é um lugar de encontro como o seu local em Santa Teresa.”³¹

No entanto, a intimação da prefeitura contraria o que a constituição de 1988 considera como patrimônio. Houve nessa constituição uma ampliação do entendimento do que é patrimônio cultural brasileiro, inclusive substituindo o termo *patrimônio nacional* para *patrimônio brasileiro*, definidos nos artigos 215 e 216 do texto constitucional, no qual estão explicitamente incluídos, além dos bens materiais (móveis, imóveis e bens paisagísticos), os bens de natureza imaterial referentes à: identidade, ação e memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, incluindo aí, as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver do povo brasileiro, bem como os lugares ou territórios nos quais acontecem as manifestações.

Nesses artigos³² a constituição destaca que são objetos de proteção do governo brasileiro, bens pertencentes a todos os segmentos sociais, sejam representativos das elites, sejam das camadas populares, de grupos ou etnias como os imigrantes, a cultura indígena, ou negra. Desde que façam parte de nossa história e ajudem a identificar o que é o Brasil por meio de sua cultura. (CASTRO, 2006, p. 20-21)

³¹ Entrevista de Guaciara Waldeck para a exposição Teimosia da Imaginação Catálogo p.98-99

³² Podem ser consultados na Seção da Cultura da Constituição de 1988 - Artigos 215 e 216



Figura 51 - Oração de um pecador, 2011. “Oração de um pecador por escrito. Senhor agradeço a ti e aos amigos todos meus clientes pela benção [alcançada] com toda a [harmonia] seguindo seu mandamento. Então faço questão não esquecer. Não sou violento e muito menos poderoso. Mas conto com minha fé em Deus e os admiradores. Faço promessa para ti e todos aqueles que [me] apoiaram [inclusive] o prefeito, que ele teve o carisma de ouvir a sociedade o clamor tão [suave] da minha permanência mostrando para os cariocas de não só é um prefeito INTELIGENTE não para só criticar este mundo vem para [viver e contribuir] com AÇÕES concretas. Um povão amado por mim. Santa Teresa eu ti amo de verdade. Obrigado [A família] Bonzolândia agradece. Getúlio.” Obra em resposta ao ofício e todo o processo de mobilização ocorrido para sua permanência no local que ocupa há 27 anos. Tábua de passar roupa pintada de branco, com texto escrito em preto; a obra representa a expressão “está tudo preto e no branco”, que faz referência ao valor declaratório dos documentos oficiais. Foto: Maristela Pessoa, 2011

Pode-se dizer, no mínimo, que a intimação da prefeitura foi um ato inconstitucional porque contraria o que está estabelecido nos artigos 215 e 216,³³ nos quais o Estado assegura o pleno exercício dos direitos culturais, bem como protege as forma de expressão, “os modos de fazer” e “os lugares” destinados às manifestações artístico-culturais.

Toda lei regulamentada no país está submetida ao texto constitucional, entretanto os estados e municípios têm autonomia para legislar sobre alguns assuntos, desde que não firam o que está definido na constituição. Desse episódio podemos destacar pelo menos duas questões importantes: a falta de informação dos agentes públicos para identificar os atores no território no qual estão atuando, e o entendimento de bem cultural quando ele ocorre na rua.

2.6 Trilhando por outros territórios: os eventos de arte contemporânea e design

Depois de toda mobilização, o processo de remoção do Ateliê Chamego Bonzolândia foi suspenso, e Getúlio não só recebeu um ofício, do Subprefeito do Centro da Cidade, com o “nada a opor” quanto a sua permanência na rua, como recebeu convites para expor seu trabalho em outros lugares.

³³ Art. 215- O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. Parágrafo 1.º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

(...)

Art.216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem:

- as formas de expressão;
- os modos de criar, fazer e viver;
- as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Então, a 2ª ordem de despejo, de abril de 2011, gerou uma onda de solidariedade em várias instâncias, entre amigos, vizinhos, admiradores, colecionadores, pesquisadores, bem como deu visibilidade para seu trabalho.

De imediato, Getúlio é convidado para participar no Espaço Oca, em São Paulo, na 1ª Bienal de Design. Para a mostra, o artista produz vários objetos nos quais ironicamente estão mensagens escritas por Getúlio, que servem de crítica ao consumo de objetos e ao próprio evento de *design* do qual está participando. A série de objetos, eu diria “metaobjetos”,³⁴ se constitui de uma casa fictícia ao lado das obras dos badalados designers. A exposição dos objetos teve curadoria dos irmãos Campana.



Figura 52 - Metaobjetos - Mesa cheia, Tv Família Bonzolândia, Liquidificador sustentável, Cadeira Lulu. “Metaobjetos” desenvolvidos por Getúlio para Espaço Oca – São Paulo, 2011, cuja participação no evento foi feita por intermédio dos Campana, que assinaram a curadoria para a mostra. Fotos: Vitor Damado, 2011

Os “metaobjetos” de Getúlio mostram os conceitos do *design* emocional proposto por Donald Norman (2009). Para este autor, o *design* hoje é capaz de

³⁴ Termo criado para falar dos objetos que ultrapassam suas funções iniciais.

causar experiências agradáveis ao usuário. Exemplifica a relação emocional entre o indivíduo e o produto, para o surgimento de boas experiências. Em seu livro “*Design emocional*”, o autor, fala da simples questão funcional e também da percepção do ser humano. Norman vê o *design* dividido em três territórios: *design* visceral; *design* comportamental; e *design* reflexivo.

O *design* visceral é superficial (tem relação com as aparências do produto). O *design* comportamental atinge um nível mais profundo (englobando o prazer e a afetividade no uso), e o *design* reflexivo engloba a intelectualização do produto. Segundo o autor, o produto deve atingir os três níveis (com um peso maior em um deles ou não) para ter maior aceitação e aprovação por parte dos usuários.

Portanto, é possível afirmar, com base nessa visão do *design*, que os objetos de Getúlio seguem esses princípios, porque são objetos reflexivos, lúdicos, gaiatos, e até certo ponto debochados, totalmente sem a utilidade proposta pelas correntes de *design* mais tradicionais. São objetos que operam nas fronteiras entre o que é proposto pela visão de *design* de Norman e a visão dos artistas conceituais.

Os “metaobjetos” dialogam com o *design* emocional porque são objetos que transbordam suas funções originais, aos quais são incorporadas outras funções, como também falam da utilidade por meio da inutilidade numa posição relacional e não de oposição. Comportam-se como objetos de denúncia dos padrões de produção e consumo. Ou trazem, por meio do humor ou da ironia, mensagens de contestação.

A casa proposta para a Bienal de *design* é uma casa de sonhos, feita com aquilo que é simples, mas com aquilo que dá alegria, ou proporciona prazer. Sentimentos que apaziguariam o caos e as angústias da vida pós-moderna. Caminhos capazes de trazer a paz e o equilíbrio ao próprio desequilíbrio contemporâneo.

Os fragmentos dos objetos reorganizados em novos objetos suplantam as ideias iniciais daqueles que os projetaram. São objetos que podem ser identificados com as ideias do poeta Manoel de Barros e seus “desobjetos”, ou com as criações do artista Curitibaño Hélio Leites, que também faz objetos com fragmentos e

refugos, nos quais escreve mensagens gaiatas ou *nonsense*. Ambos se valem do imaginário e do ludismo infantil em suas obras.

Getúlio relata a participação na Bienal de Design com os Campana. Para ele, a experiência foi muito significativa sob vários aspectos:

Com os Irmãos Campana foi legal, porque rendeu uns trocadinhos, né, rendeu...e eu também conheci um dos pontos fundamentais de São Paulo que é badalado, a tal da Oca. Uma galeria monstruosa [...] eu fiquei no 1º andar, e em cima eu tava competindo com o maior evento de São Paulo: [1ª edição do Salão *Design* SP-2011] Espaço Oca, última moda, último modelo de tecnologia de tudo que você possa imaginar e eu estava concorrendo com ele ali embaixo, nós. Uma porrada de foi muito bacana, super bacana. [As obras] na verdade eu vendi pra eles, porque a exposição já saiu daqui vendida, vendi tudo, [...] eu só fiz a montagem lá. [...] ele pediram para eu fazer um liquidificador, um sofá cama, e tal. [...] A equipe entrou em contato comigo, queria conversar comigo e tal e deu esse bafafá todo, aí. É a produção, né... a produção. E eu tive no escritório deles em São Paulo, tomei café e tudo com eles, lá. A gente conversou, batemos muito papo, trocamos ideias. O trabalho deles é [no] mundo inteiro, são feras, né....Eles são considerados os maiores *designers* do mundo, do planeta.”

Da participação de Getúlio com seus “metaobjetos” no Espaço Oca, em São Paulo, que para o artista foi de grande relevância, extraem-se algumas questões importantes. Uma delas seria sua aparente submissão diante da obra dos Campana, não percebendo a contribuição questionadora de seus objetos, que trariam um contraponto ao serem expostos próximos aos objetos dos *designers*.

Ou ainda a singularidade de sua linguagem que de forma alguma foi afetada pela encomenda da exposição. Mesmo com toda a admiração que tem pelos Campana, Getúlio não percebeu que os objetos produzidos pelos “maiores designers do mundo” jamais travariam diálogos com objetos despossuídos de discurso de contestação e de inovação. Porque “os maiores do mundo” falam e precisam da língua dos outros “maiores do mundo”.



Figura 53 - Obras de Getúlio da 1ª Bienal de Design – Espaço Oca – As peças de Getúlio foram expostas ao lado dos objetos dos Campana. Coube aos *designers* a curadoria da montagem da exposição.

Humberto Campana conheceu as obras de Getúlio em 2008, *"há cinco anos atrás, quando uma amiga me presenteou com o trabalho [dele]. Imediatamente, eu senti uma conexão entre o meu trabalho e o dele."*

E em uma visita ao Rio, ao serem entrevistado, para o Segundo Caderno do Jornal *"O Globo"* e por um programa de TV. Recordou-se Getúlio:

Olha os Campana eles passaram aqui, eu fiquei sabendo que eles passaram aqui e eu não sabia quem eram eles, mas eles foram dar uma entrevista, se não me falha a memória, na Ana Maria Braga. Deram a entrevista e gostaram muito de Santa Teresa, passaram aqui e gostou muito do trabalho de um "artista popular"³⁵ que era eu, né aí até na Ana Maria Braga. Eu não sei qual foi o programa, eu fiquei sabendo depois.

Em 2009, a convite do Curador Daniel Faust, da Fundação Brasileira de Arte Contemporânea, na Basileia (Suíça), Getúlio fez sua primeira exposição individual fora do Brasil. O curador conheceu o trabalho de Getúlio e o Ateliê Chamego

³⁵ Ao relembrar o fato, Getúlio se auto identifica como artista popular e fala com certo orgulho de ter sido citado pela apresentadora de TV Ana Maria Braga, em seu programa.

Bonzolândia quando veio ao Rio de Janeiro, em uma visita ao Bairro de Santa Teresa, e encanta-se com sua produção.



Figura 54 - Catálogo da exposição " Getúlio Damado - BRASILIANISCHE BODENSCHÄTZE"

A exposição foi organizada pela Fundação Brasilea, que comprou as obras a serem expostas, como também assumiu os custos do envio das peças para Suíça.

A [exposição] da Suíça eu não fui lá. A exposição da Suíça foi fundamental porque a maior parte da minha obra [reforma da casa] está parada até hoje por isso, porque eu comprei cimento, areia, pedra. Na verdade a minha casa já deveria estar pronta, mas eu e meu filho demos uma paradinha. [...] Mas a Suíça garantiu todo o meu material, todo. Já saiu daqui com a exposição totalmente vendida. Foram 250 peças. Uma exposição daquelas hoje daria uns 10 mil reais, porque agora já não é o mesmo preço aumentou algumas coisas aí....aproximadamente 10 mil reais, [no] mínimo. Seria um carrinho sem vergonha aí...um valor de um carrinho.



Figura 55 - Mapa Getúlio na Suíça - Distância entre o Vitra Museum, na Alemanha (A) e a Fundação Brasileira, na Suíça (B). Google Maps. Acesso março de 2013

Nessa mesma época, em 2009, os Irmãos Campana estavam inaugurando no Vitra Museum, Alemanha, uma exposição retrospectiva de sua produção. As duas instituições são muito próximas, apesar de estarem em países diferentes, ficam distantes cerca de 2,5 km uma da outra.

Getúlio não está na inauguração de sua exposição, mas os Campana não só estavam, como aparecem no catálogo exibindo uma obra do Getúlio.



Figura 56 - Exposição na Suíça - Imagens do catálogo da Exposição de Getúlio na Fundação Brasileira – Suíça tem o texto em alemão. Essa última imagem é vista no Brasil e sua interpretação atribuí à curadoria dessa Exposição aos Campana e sua realização na Alemanha. Ao lado direito dos Campana está Daniel Faust curador da exposição. Fotos: Daniel Faust, 2009

A mostra “*Anticorpos. Fernando & Humberto Campana. 1989-2009*”, inaugurada em maio de 2009,³⁶ no *Vitra Museum*, chegou ao Brasil e foi exibida no

³⁶ Fonte: <http://www.dezeen.com/2009/06/16/antibodies-by-the-campana-brothers>. Acesso março de 2013

Centro Cultural Banco do Brasil de três capitais.³⁷ Nessa mostra, podemos constatar, na prática, a troca colaborativa proposta por Manzini, ao observar que junto das peças criadas por essa dupla de *designers* aparecem, também, objetos simples, corriqueiros, criativos, inventivos e por isso merecedores de destaque, e fonte de inspiração.

Com seus objetos os Campana (...) têm a habilidade de transcender o contexto e referências locais por meio de colagens da realidade. Como que em um encapsulamento fundamental de nosso tempo. Esta mensagem que transmitem é universal. (...) seus objetos contam histórias de sua vizinhança para o outro lado do globo. (SCHWARTZ-CLAUSS, 2012, P.27)

Esses objetos ícones, embora aparentemente banais, funcionam como verdadeiros anticorpos geradores de resistência ao massificado ou ao que já está digerido.

Essa dupla apresentação, das referências com seus referentes, ou melhor, dos ícones e suas ressignificações, reforça e destaca a ocorrência de muitas contradições, pois as mesmas obras de Getúlio Damado: Brito – mestre de cerimônia, e Bianca – ícone, referência para a obra, dos Campana, por duas vezes foram repelidas, assim como todo o trabalho de Getúlio, como objetos desqualificados.

Essas obras “getulinas” estão em redomas transparentes, e formam um conjunto de curiosidades, como aquelas pertencentes aos primeiros gabinetes, relíquias que trazem consigo pequenos segredos e fragmentos capazes de provocar sorrisos, suscitar a curiosidade e despertar a irreverência, uma característica do ludismo e do universo infantil, tão bem experimentada por Getúlio Damado, como também traduzida pelos Campana, por Bispo do Rosário e Roger Mello, em suas linguagens artísticas.

³⁷ A primeira edição de *Anticorpos* acontece no Vitra Museum na Alemanha, em 2009, para depois seguir para outros países, inclusive o Brasil, Brasília (2010); São Paulo (2011); Rio de Janeiro (2012); e EUA (2013).



Figura 57 - Brito no CCBB - Na mostra *Anticorpos*, no CCBB-Rio, os personagens *Brito* e *Bianca*, ambos são apresentados protegidos, e tratados como verdadeiros tesouros, que circulam o mundo como integrantes dessa mostra, e que agora, compartilham espaço consagrado à arte contemporânea, e que em tempos atrás foram ignorados e repudiados pelo poder público municipal do Rio de Janeiro, por meio das intimações para desocupação do ateliê, situado na rua, em Santa Teresa. Foto : Maristela Pessoa, 2012

A participação das esculturas de Getúlio na exposição *Anticorpos* é anônima. A omissão das informações causa para os olhos mais desatentos ou desinformados – e talvez haja uma intencionalidade em não fornecê-las – uma não hierarquização desses objetos com os outros que são desenvolvidos e executados por Fernando e Humberto.

Qual a razão para que as obras de Getúlio Damado não tenham tido a autoria identificada, uma vez que Getúlio é fonte de referência para Fernando e Humberto? A curadoria teria a mesma postura caso o autor fosse algum nome consagrado da arte erudita ou contemporânea? No entanto, no período em que essa exposição foi inaugurada a dupla de designers já conhecia as obras de Getúlio Damado e identificava-se com elas.

Nos anos de 2011 e 2012, Getúlio participa de outras exposições, em São Paulo: *“Getúlio Damado Esculturas”*, com curadoria de Vilma Eids (Instituto do Imaginário Brasileiro, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, SISEM³⁸); *“Teimosia da Imaginação”*, exposição coletiva com dez artistas brasileiros, com

³⁸ SISEM - Sistema estadual de Museus de São Paulo

curadoria do Instituto do Imaginário Brasileiro, Rodrigo Naves e Germana Mont'mór. A respeito dessa participação, Getúlio comenta:

Cada um faz o que sabe, e eu acho até interessante. Mesmo que o cara tenha ganhado muito dinheiro, porque é igual a história do museu de São Paulo (Instituto Tomie Ohtake). O museu de São Paulo eu já, por exemplo, no segundo lançamento do livro [*Teimosia da imaginação*], eu não tenho direito, e eu não tô nem aí. Mas eu lancei o primeiro livro, me deram uns trocadinhos eu fui lá. Curti, andei no hotel 5 estrelas, fiquei feliz levei um filho também pra ver [...] Eu mesmo nunca tinha entrado em um hotel 5 estrelas, [em] 40 anos de luta de arte, não tinha dormido no hotel, [aí eu] dormi no hotel 5 estrelas todo..... Aí o cara chegava, e eu achava engraçado, que o cara parava o carro e qualquer coisa que eu pegava na mão o cara não deixava, e [dizia] se eu não carregar, o patrão me chama atenção. Eu só andava de mão abanando pegava ali e até o próprio motorista carregava as bagagens minha e não me deixava pegar nada. O quê! Só faltou uma coisa só, ainda, as luvas brancas na mão, eu não cheguei a colocar isso. Mas, o cara abrindo a porta do taxi pra mim, [foi] muito bacana, isso aí eu não vou esquecer nunca.



Figura 58 - Catálogo da “Getúlio Damado Esculturas”, 2011

Figura 59 - Fachada com banner da exposição “Teimosia da Imaginação” de dez artistas brasileiros, incluindo Getúlio, idealizada pelo Instituto do Imaginário Brasileiro e o Instituto Tomie Ohtake. Além da exposição, com curadoria de Germana Mont'mór, texto curatorial de Rodrigo Naves, houve a exibição de um vídeo documental dos artistas e suas obras, bem como palestras e a realização de oficinas com os artistas. Fotos: Maristela Pessoa, 2012

Ainda sobre essa exposição Getúlio comenta que, além do encontro com os outros artistas, ele participou de palestras e realizou oficinas. E essa experiência de fazer oficinas para crianças da periferia de São Paulo ele descreve como muito impactante, em virtude do estado de pobreza e abandono daquelas crianças.

Eu dei oficina em lugar de grã-fino, mas dei oficina dentro de uma favela pior do que a nossa aqui no Rio de Janeiro. Lá é que eu fiquei comovido,

porque a gente dentro da arte você entrar nos museus da vida é mole, mas você entrar dentro da favela, e você com todo o conforto ali. Vê aquelas crianças numa pindaíba do cacete e sabendo que você tem uma vida... Eu não sou rico, mas eu almoço e janto, tenho algum... Eu vi lá criança disputando um pote, um coité [...] Um coité pra dois e não tinha, não tinha repetição. Aquilo, eu fiquei doido com aquilo, lá. E, pô, aqui no Rio a gente joga tanta coisa fora!.. é que aqui se estraga muitas coisas.

Conta sua emoção ao ver que mesmo naquela situação tão grave, havia o interesse das crianças em aprender aquilo que ele estava ensinando. Mesmo com as advertências dos educadores que lidavam diariamente com esse grupo de crianças, sobre como as crianças eram indisciplinadas e violentas. O encontro e o envolvimento de Getúlio com as crianças, nas oficinas foi ótimo.

o local que eles me levaram era um lugar pobre mesmo, entendeu, e aquilo ali eu fiquei mais emocionado, porque ali as crianças querendo aprender E se tem, por exemplo, um governo que abre a cabeça, [para] ensinar aquelas crianças você tem daquelas crianças futuramente um profissional, porque muita coisa você pode ensinar para as crianças. A criança guarda aquilo e vai... uma hora desenvolve aquilo. [...] Eu vi lá crianças inteligentes. Eu fiquei lá, eu dei lá 4 aulas numa favela lá, e nas 2 últimas a criança já tava fazendo trabalho quase igualzinho ao meu.



Figura 60 - Grupos de artistas *Teimosia da Imaginação* - A organização do evento previu a ida pra São Paulo com todos os artistas, o pagamento de um pró-labore e a hospedagem do artista e mais um acompanhante, em hotel 5 estrelas. Grupo da frente Véio – Cícero Alves dos Santos (SE), José Bezerra(BA), Vilma Eides (SP), Nilson Pimenta (BA), Gisele Gumiero (SP), José Constantino da Silva – amigo de José Bezerra, Grupo do fundo Prof DrTitus Riedl (CE), Vitor Damado (RJ), Germana Mont'mór (SP), Francisco Graciano (CE), Getúlio Damado (RJ), Jadir João Egídio (MG), Maria da Conceição Egídio – Filha de Jadir João Egídio (MG). Foto: Giselli Gumiero, 2011

A participação em exposições e eventos são motivos de grande felicidade, a tal ponto que Getúlio expressa sua tristeza quando os intervalos entre as exposições tornam-se muito grandes.

a ajuda de mídia, porque esse negócio de exposição, também, você expõe, mostra suas obras. A exposição é uma das coisas fundamental, porque mesmo quem não conhece, em cada bairro que você passa você vê povo diferente, entendeu, em cada bairro.

Quanto ao uso da imagem de suas obras nos eventos, sua opinião não está muito definida, não sabe se aprova, ou não. Não está claro para o artista que mesmo após a venda de suas peças, de que ainda possui a autoria. Comenta a necessidade da venda de seu trabalho, do qual sobrevive. E depois que a obra é vendida não quer saber o que o comprador vai fazer com elas.

Eu não sei o que eles arrumam porque eles compram minha obra, comprou minha obra o que ele vai fazer lá, eu não quero saber o que vão fazer lá. Eles compram, a obra fica por conta deles. E depois, quando o projeto estoura, o dia do projeto. Ele me dá um convite para eu assistir. [...] todos fazem assim eu não sei explicar nada.

Muitas vezes as peças são compradas e, em alguns casos, ele é convidado para o evento, outras vezes não. Sua opinião e posturas são ambíguas, vai do total descaso à indignação, pois ou não sabe o seu destino ou concorda sobre os usos dos projetos.

Eles fazem o projeto, então, quando eles criam o projeto.. eles, assim,...me comprou minha obra, não tenho como ficar cobrando do cara o que é que ele vai fazer . É problema dele, lá. O que me interessa é vender a minha obra e ele me pagar, o que interessa para mim é isso, se ele vai superar, se vai revender a obra, se ele vai fazer um projeto que vai ganhar muito dinheiro, Deus abençoe a ele. ... Mas, chegou aqui e comprou uma obra minha eu não vou ficar, oh!, atrás dele [monitorando] não faço isso.



Figura 61 - Cartaz Childhood e Figura 62 - Entrega da “Carta das crianças” Rio +20 – Eventos nos quais Gringo Cardia usa imagens dos personagens de Getúlio nos cenários. O Primeiro foi realizado, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, do qual participou a Rainha da Suécia. Na foto da direita, Vinícius (neto), Getúlio, Vitor (filho). Na entrega da “Carta das crianças para a Terra”,

aconteceu no encerramento da Rio +20, Espaço Humanidade, Forte de Copacabana, 2012.
Fotos: Vitor Damado, 2012. Acervo Facebook/ Família Bonzolândia

Imagens de seus personagens são usadas nos cenários de Gringo Cardia, em 2010, para o evento Child Hood, no Teatro Municipal.

Ele botou, lá uns desenhos dos bonecos, ele botou uns bonecos piscando, [iluminou] as obras. Dava assim uns reflexos, é uma questão de computador mesmo, tudo à base da tecnologia

Em 2012, os personagens são expostos em um estande e suas imagens impressas e projetadas no Espaço Humanidades (Forte de Copacabana), para evento da Conferência.

Na fundação da Xuxa³⁹ é que foi a Rio+ 20, que eu participei na Praia do Flamengo [Aterro do Flamengo] num dia, e da Fundação da Xuxa, também foi o mesmo sistema.[...] me comparam as obras, fizeram, lá e ... na verdade a Xuxa, nem sei se eu vendi as obras para eles, não sei como foi, se eles pegaram a cópia de alguma coisa algum projeto. Mas, não tô lembrado agora não. [...] no forte de Copacabana esse foi a Fundação da Xuxa que fizeram o evento, o fechamento da Rio+ 20, e mandaram o convite. Aí, eu fui lá. Eu fui, mas como convidado e tinha as obras minhas lá nos painéis, mas era mais convite.

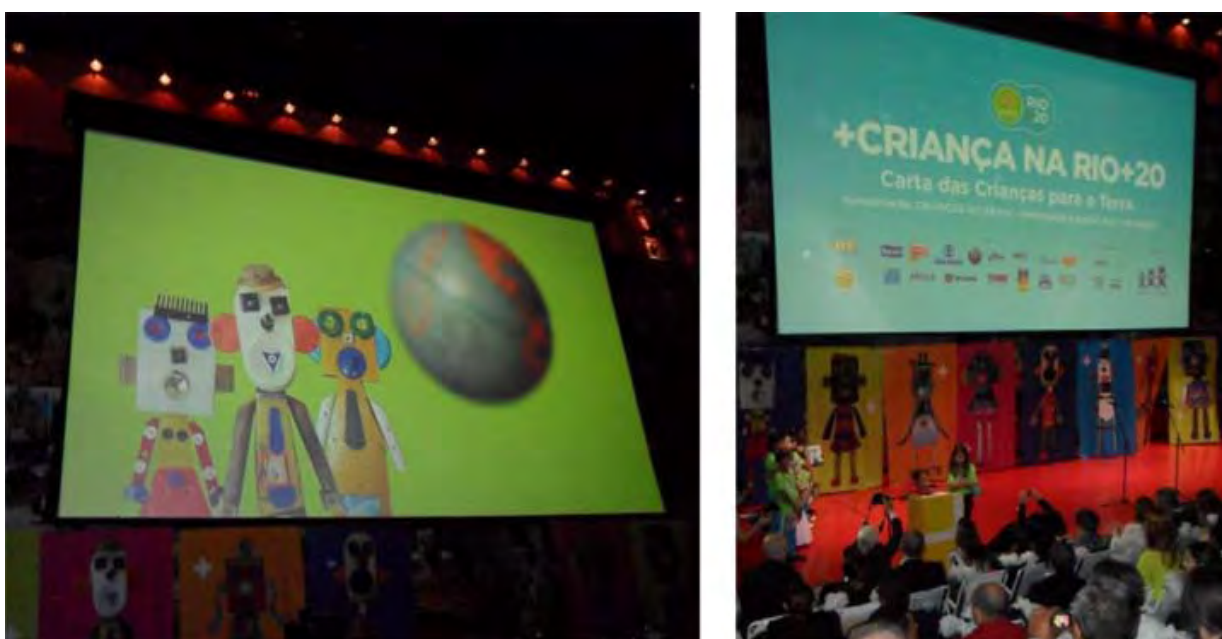


Figura 63 - Rio +20 - Imagens dos personagens de Getúlio no cenário de Gringo Cardia, Rio+20, 2012. Entrega da Carta das Crianças para a Terra, apresentação das crianças do Brasil e participação especial Xuxa Meneghel. Fotos Vitor Damado, 2012

³⁹ Xuxa Meneghel é apresentadora de programas infantis na TV. É Presidente da Fundação Xuxa Meneghel que desenvolve vários projetos socioeducativos voltados para o desenvolvimento de crianças e jovens, em Barra de Guaratiba, no Rio de Janeiro.

Além dessas participações de suas obras em exposições e eventos, Getúlio sabe que o que garante sua venda diária são os “clientes” e “fregueses” de Santa Teresa, e que isso é fruto dos 27 anos trabalhando no mesmo ponto. De forma um pouco tímida, diz, que os moradores devem gostar de suas obras, porque sempre as compram. Dentre eles estão os amigos artistas, mas prefere não arriscar qual é a opinião deles sobre seu trabalho. Afirma que depois desse tempo todo, pode dizer que de dez casas, uma tem alguma obra sua.

Suas obras ficam expostas na rua, em alguns estabelecimentos comerciais e nas casas dos moradores. As vendas acontecem também por indicação, mas percebe que parte de sua produção tem como público alvo os turistas.

Vê a transformação do perfil dos turistas que ele vem acompanhando, ao longo desse tempo, e fica incomodado com as vans que os trazem. Porque esses turistas, sequer param ou caminham por Santa Teresa, contentando-se em fotografar os lugares de dentro do próprio veículo.

Recorda-se do turista que vinha trazido pelo bonde, para quem a circulação, o contato e o interesse em conhecer os hábitos e as pessoas era essencial. Esses novos turistas, que não são trazidos pelos trilhos do Bonde, não param e não compram suas peças.

Getúlio sabe que sua identidade está intimamente ligada ao bonde, e ao bairro de Santa Teresa, por isso é extremamente atento e participativo nas questões ligadas tanto ao bonde como ao bairro.

Participo de tudo, aí. Participo de vários projetos, o bonde é a minha luta eu tenho que defender o bonde, eu vivo do ramo, eu exploro o ramo se eu não defendesse seria incoerente, né, então.... o bonde é troço que....o bonde, a família, ver criança no meio da rua, que é também uma coisa que me incomoda, porque a gente não pode fazer nada, nem levar pra casa,

Desde o acidente, em agosto de 2011, que paralisou a circulação de bondes em Santa Teresa Getúlio fez obras de adesão, nas quais o amarelo é substituído pelo preto, pelo luto, ou pelos bondes de vários tamanhos que passam a circular o bairro e a cidade.

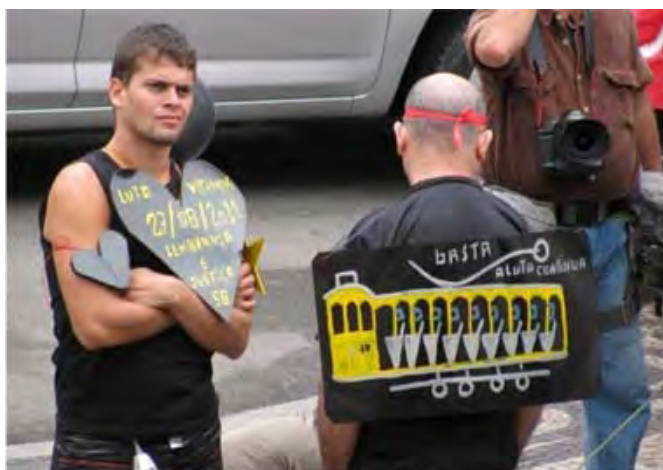


Figura 64 - Participação em manifestações - Obras que participam da manifestação na Assembleia Legislativa, passeata na feira do Rio Antigo, na Lapa.

Figura 65 - Bonde falante, pequeno bonde que tem um alto-falante, que circula pelo bairro amarrado ao teto de um carro dando os informes sobre o bonde de Santa Teresa e da associação de moradores. Fotos Vitor Damado e Gabriel Mayer, 2011.

2.7 As performances e o bonde brincante: protestos, Carnaval e Natal

Mas, nem só de engajamento político vivem os bondes de Getúlio, os quais também participam das folias de carnaval e das festas de Natal. O mesmo bonde que circula nas manifestações políticas, festas infantis, eventos culturais participa do carnaval e desce para o Centro do Rio junto com o bloco de carnaval “*Badalo de Santa Teresa*”.

Aquele bonde ali é feito pras crianças brincar. Todo carnaval eu saio com ele pela Avenida Rio Branco. É o Badalo de Santa Teresa, o bloco de carnaval que eu participo. Aí levo pra avenida. E tem o aniversário da Bonzolândia e o Natal, eu dou uma volta na praça. São dias especiais, época de festejo, né?



Figura 66 - Bonde performance circulação do bonde. Getúlio vestido de Papai Noel, dezembro de 2012, nas ruas da Lapa. **Figura 67 - Bonde no carnaval** - Desfile do bonde junto com o Bloco Badalo de Santa Teresa, na Av. Rio Branco, 2011. Foto: Vitor Damado, 2011 e 2012 – Acervo Família Bonzolândia

Outras paixões também mobilizam Getúlio, além do Carnaval. Ele é torcedor do Flamengo e devoto de São Jorge. A paixão pelo bonde certamente está em primeiro lugar e não vacila quando tem de escolher ou citar sua obra mais significativa, afinal de contas foi pelos trilhos do bonde que tudo começou.

Mas hoje, depois de tantas viagens diz ser “apaixonado por avião”, “eu gosto muito de avião”, sem desmerecer o bonde, enfatiza: que o bonde deu a história, os bonecos deram o sustento. Hoje, quando suas obras seguem para o exterior, ele faz questão de assiná-las com seu nome completo: Getúlio Damado.

Nesse momento, o artista, pelo fato de fazer questão de colocar seu nome e sobrenome nas obras, completaria o rito de constituição de sua identidade social, conforme foi postulado por Bourdieu. Outro fato interessante que reforça o que foi identificado por Bourdieu como processo da construção da identidade social ocorreu com Getúlio, inicialmente quando ele percebeu sua identidade artística, que acontece depois de sua participação na SAP, em 2000.

Até então, no meu entendimento, o artista não se definia como tal. Uma vez consolidada sua identidade como artista no território, inicialmente de Santa Teresa, depois na cidade do Rio de Janeiro, passou a assinar Getúlio nas obras. Em virtude da circulação das obras em outros territórios criou-se a necessidade da individualização do seu nome, porque para o artista o nome Getúlio bastaria para o Brasil. Mas à medida que as obras atravessavam as fronteiras do país, seria preciso um reforço para sua identificação. Afinal de contas, de que Getúlio estamos falando?

Falamos de Getúlio Damado, o artista de Santa Teresa, o bairro do Bondinho histórico, que circula na Cidade do Rio de Janeiro como no imaginário do ludismo getulino.