

Acervo Mafuá: notas etnográficas sobre três coleções de pintura e design popular no Brasil

The Mafuá Collection: Ethnographic notes on three collections of popular paintings and design in Brazil

Suíá Omim*

Resumo: A pesquisa do fotógrafo carioca Edson Meirelles constitui um acervo de 20 mil slides (cromos) de “pinturas populares” produzidas em diversas cidades brasileiras. O que o fotógrafo conceitua como “arte gráfica popular brasileira” constitui uma grande diversidade de pinturas feitas à mão – desenhos, letras, palavras, tipografias, grafismos abstratos ou figurativos – encontrados em estabelecimentos comerciais, carrocinhas de ambulante, painéis de circo e parques de diversão, etc. Mais do que construir uma extensa coleção iconográfica, o trabalho de pesquisa do fotógrafo possibilita a reflexão antropológica sobre uma ideia modernista de Brasil, investigando os limites da noção de arte popular e pensando sobre a criatividade, a agência e intencionalidade destas produções. Neste artigo, são apresentadas três das coleções de pintura popular que compõem o Acervo Mafuá (a arte gráfica popular brasileira; a tipografia popular; a mitopoética do trem fantasma), objetivando refletir sobre as escolhas conceituais do autor na documentação fotográfica de um “design popular brasileiro”.

Palavras-chave: Acervo fotográfico. Etnografia. Pintura e design popular.

Abstract: The research of Edson Meirelles, photographer from Rio de Janeiro, is composed of 20 thousand slides (chromes) of “popular paintings” (or folk paintings) produced in different Brazilian cities. What the photographer considers as “Brazilian popular graphic arts” encompasses a great diversity of hand-painted works – drawings, lettering, words, typographics, abstract or figurative graphisms – that can be found in small businesses, street vendors’ carts or stands, circus’ panels/billboards, amusement parks, etc. In addition to constructing an extensive iconographic collection, the research work of the photographer serves as the basis for an anthropological reflection upon a modernist conception of Brazil, exploring the limits of the notion of popular arts and investigating the creativity, agency, and intentionality of such productions. In this text, it is introduced three collections of popular paintings that comprise the Mafuá Collection (Brazilian popular graphic arts; popular typographics; the mythopoetics of the haunted train) to reflect upon the conceptual choices of the author in the photographic documentation of a “Brazilian popular design”.

Keywords: Photo collections. Ethnography. Popular painting and design.

1. Introdução

(...) cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade (BENJAMIN, 1994, p.104).

O objeto deste trabalho é um exemplo preciso dessa observação de Walter Benjamin sobre a capacidade do enquadramento fotográfico em tornar visíveis

* Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, IFCS / UFRJ, Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ). É doutoranda em antropologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (IFCS/UFRJ). É pesquisadora e professora da Universidade Federal do Tocantins. suiachaves@gmail.com

elementos do 'real', que fixados, objetificados, dão vida a conjuntos de pinturas, letras, alfabetos, desenhos, carrocinhas de ambulantes, caminhões de ilusionismo, imagens de cenários de trens fantasmas e outros brinquedos de parques de diversão. Todos esses temas são parte do grande acervo fotográfico de Edson Meireles, fotógrafo radicado no Rio de Janeiro. No âmbito da antropologia esta temática incidiu em reflexões sobre as diversas formas de objetificação da cultura (WAGNER, 2010; STRATHERN, 1987; LATOUR, 1994/2012; HENARE *et al.*, 2007; MILLER, 1987; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998; GONÇALVES, 2007; LAGROU, 2012).

Conheci a existência desse acervo fotográfico em 2011, embora já conhecesse o fotógrafo desde 2009. Nestes dois anos, eu encontrava Meireles com frequência no restaurante-loja-vinoteca-delicatessen que ele mantém no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, onde eu almoçava ao menos uma vez por semana. Sempre conversamos sobre assuntos diversos. Sobre a sua obra fotográfica, sabia apenas que tinha a ver com “pintura popular”, mas não fazia ideia do que era, pois não tinha nenhuma imagem como referencial para entender do que se tratava. Ao manifestar interesse por conhecer seu trabalho, Meireles emprestou-me revistas nas quais suas fotos e textos haviam sido publicados (tais como *Abigraf*, *Big*, *Veredas CCBB/RJ*, *Marketing Cultural*). Através da leitura das matérias, da visualização das fotos e de um período de reflexão sobre aquele vasto material, percebi a importância da sua obra e comuniquei-lhe o interesse em tornar o seu acervo a minha pesquisa de doutorado. O fotógrafo aceitou, mas estabeleceu como contrapartida que eu o ajudasse a colocar o acervo em circulação, através da produção de projetos para participação em editais de exposições, livros, sites, e mesmo da aquisição do acervo por uma instituição cultural.

A minha relação com o Acervo Mafuá se deu de três modos distintos, primeiramente fui “apresentada” às imagens do acervo através de alguns encontros de trabalho na casa de Meireles. O fotógrafo mostrou-me imagens, explicou sua pesquisa, contou diversas histórias de vida e respondeu a muitas das minhas perguntas em distintas fases da pesquisa. O segundo modo de trabalho no arquivo foi possível pela extrema generosidade e confiança do fotógrafo em deixar comigo uma cópia das chaves de sua casa, para que eu pudesse trabalhar lá enquanto ele estivesse “fora” (trabalhando no seu restaurante). Deste modo, eu pude “mergulhar” no acervo, sem a presença do autor. Esta experiência, longe de ter esgotado as possibilidades conceituais da pesquisa, apresentou-se como oportunidade de “ser afetada” (FAVRET-SAADA, 2005) pelos objetos-imagens reunidos no acervo, visualizando os cromos através de uma mesa de luz. O terceiro modo de trabalho no acervo foi realizar a documentação fotográfica das cartelas de cromos através da documentação digital das inúmeras cartelas do acervo. Esta experiência de estar no acervo observando as sequências e séries fotográficas organizadas no móvel-arquivo

estende-se etnograficamente até o presente momento através da digitalização das coleções, que me permite observar instantaneamente as coleções.

“Projeto Mafuá” é o modo como o autor caracteriza seu projeto de pesquisa de toda vida que se materializou no que chamo de “Acervo Mafuá”, o meu modo de observá-lo como documento etnográfico. Na medida em que tomo um acervo como campo etnográfico, reconheço os arquivos “como lugares onde o processo de construção de sua objetivação pode ser compreendido” (CUNHA, 2004, p. 294). O colecionador e arquivista, neste caso, lamenta o fato do seu acervo estar hoje “parado e apodrecendo”, isto é, sem os cuidados necessários para a manutenção dos slides que Meirelles realizou até 2004. O ponto crítico para Edson Meirelles pode ser sintetizado com duas ideias: (1) a não existência de um livro, em continuidade com (2) a presença de um arquivo parado, fechado, fora de circulação¹.

A construção metodológica desta pesquisa me leva a distinguir três *corpus* de dados a serem trabalhados: o acervo em si; as narrativas sobre a construção do acervo e as narrativas sobre a pintura e o design popular. Cabe à presente pesquisa a tarefa de qualificar e recuperar o modo de pensar do autor na criação de seu acervo².

Neste artigo, o foco volta-se para o principal conceito elaborado por Edson Meirelles: a Arte Gráfica Popular Brasileira, seguido da apresentação e análise de três (3) das seis (6) coleções do Acervo Mafuá.

2. O conceito: Arte Gráfica Popular Brasileira

As categorias analíticas (...) fabricadas no centro e exportadas para o resto do mundo também retornam hoje para assombrar aqueles que as produziram: assim como os cantes flamencos, são coisas que vão e voltam, decifradas e devolvidas ao remetente. Categorias de ida y vuelta (CUNHA, 2009, p. 312).

¹ De acordo com a o artigo 216 da Constituição Federal, conceitua-se como patrimônio cultural brasileiro: “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais”. Do ponto de vista de Edson Meirelles, a sua dedicação à pesquisa que produziu o Acervo Mafuá, materializou um “patrimônio cultural” que ainda não foi reconhecido, como tal, pelas instituições especializadas de preservação e divulgação. Tendo em vista que, as coleções do Acervo Mafuá podem implicar em futuros processos de “musealização”, considero que a minha pesquisa possa vir a se desdobrar em uma investigação sobre a “musealização” destes objetos pictóricos / fotográficos, caso sejam interpretados como tendo “ teor musealizável, portanto, com condição de trato museológico” (LIMA, 2012, p. 33).

² O acervo fotográfico de Meirelles é muito mais extenso do que o Acervo Mafuá. Possui uma parte dedicada ao carnaval carioca, outra que consiste em fotos de artistas shows de música, ballet, teatro; e ainda outra parte constituída pelo acervo de seu repertório profissional de publicidade e propaganda. Há também o arquivo que Meirelles chama de “autoral”, classificado como Grafismo, que constitui um trabalho gráfico com um contorno mais “artístico”, nas palavras do fotógrafo: “o que chamo de trabalho autoral é aquilo que faço para mim. Estas fotos eu faço para mim, é o meu olhar. Já o acervo da arte gráfica popular é para os outros: é uma pesquisa com um conceito de cultura popular” (ENTREVISTA, 2012).

Uma “categoria de ida e volta” que certamente assombra este artigo é a de Arte. A arte aqui, como os *cantes de ida e volta*³, mantém uma tensão teórica com a categoria Cultura tão cara à história da antropologia e, sobretudo à uma problemática contemporânea nas quais as inúmeras disputas (sociais, territoriais, éticas, étnicas, religiosas, estéticas e científicas) são endossadas pela ideia de “cultura” como argumento político, funcionando em muitos casos como “arma dos fracos” (CUNHA, 2009, p.312). Desta discussão, basta destacar agora o fato das referidas aspas da cultura, no seu vetor político, poderem coincidir com alguns alcances da ideia de arte que o meu projeto de tese vem a tratar e, particularmente, da arte gráfica popular brasileira. Esta categoria foi usada pelo meu principal interlocutor e informante - o fotógrafo Edson Meirelles - para descrever uma atividade manual de pintura que - embora heterogênea em suas formas, propósitos e usos nas diferentes regiões do Brasil contemporâneo - delimita um ofício específico, que implica técnicas, talentos, conhecimentos e reconhecimentos que o distingue de outros ofícios como: o pintor de paredes, o pintor de quadros, o artista plástico, o designer, o artista gráfico. No entanto, o interesse se volta, no momento, para as ferramentas de conceituação do fotógrafo e pesquisador do que consiste esta tal arte gráfica ou design popular.

A pintura, a arte gráfica e o design popular são conceitos utilizados pelo colecionador - Edson Meirelles - para se referir ao objeto de sua pesquisa fotográfica. Estes termos serão utilizados neste artigo como nomes de um mesmo fenômeno, considerando que os próprios termos e seus usos e significados são também objetos de investigação da pesquisa. Para abordar a elaboração destes conceitos me baseio em duas entrevistas⁴ com fotógrafo-pesquisador-colecionador e em pequenos textos escritos pelo autor que são reunidos através do título: “Pesquisa sobre 'A Pintura Popular Brasileira'” (MEIRELLES, 2001). No primeiro parágrafo da coletânea de textos sobre seu projeto o autor define a orientação da sua pesquisa:

procuro estudar e registrar com documentação fotográfica e textos, toda a forma de expressão da pintura popular brasileira, além de homenagear o pintor anônimo dos subúrbios e das cidades do interior do Brasil, este artista que consegue transformar letras, desenhos e palavras em exemplos da mais genuína arte brasileira (MEIRELLES, 2001).

O termo “arte gráfica popular brasileira” foi criado por Meirelles para conceituar a totalidade das variedades “ontológicas” da pintura popular brasileira, tanto àquela

³ Os *cantes de ida y volta* eram produtos coloniais introduzidos na Espanha, frutos da apropriação e da transformação de gêneros musicais flamencos praticados nas colônias - as atuais Cuba, Colômbia e Argentina. Daí serem conhecidos como cantos de ida e volta (CUNHA, 2009, p. 311-312).

⁴ A pesquisa de campo e as entrevistas com Edson Meirelles realizaram-se entre os anos 2012 e 2014, na casa do próprio, no Rio de Janeiro. Agradeço a Edson Meirelles por me receber sempre com muita atenção, disposição e por ter aberto seu acervo e sua vida para mim. Agradeço também a André Demarchi que, desde o início, foi um grande incentivador, e ainda é um contínuo e instigante interlocutor desta pesquisa.

rigorosamente colecionada por ele, quanto as tantas outras que se espalham pelo Brasil. Através de um termo geral que se aplica ao conjunto de expressões gráficas, delimita-se uma técnica específica: a pintura feita à mão com pincel, sem mediações de outros instrumentos como aerógrafo, serigrafia, spray.

É difícil ter um termo para isto. O pessoal da ABIGRAF (Associação Brasileira de Industrias Gráficas) me deu muita força, fizeram materiais maravilhosos. E pediram para eu mudar o termo Arte Gráfica Popular Brasileira, pois gráfico dentro do contexto literário vernacular, seria a arte da impressora, das pessoas que trabalham dentro da gráfica. Mas o meu conceito é muito mais elástico. Eu comecei a chamar de designer popular, que é um pouco pretensioso porque não há termo em português para isto. Eu gosto mais de arte gráfica popular brasileira. Eu comecei a pensar em mudar o termo por causa da solicitação do pessoal da revista Abigraf. Mas não importa, Arte Gráfica ou Design Popular, é tudo a mesma coisa: o modo do povo se expressar através da pintura (ENTREVISTA, 2012).

A técnica privilegiada pela câmera-olho de Meirelles foi nomeada pelos especialistas como “design popular”, embora o fotógrafo demonstre não se importar com o termo “correto”, contanto que se reconheça a singularidade da arte em questão. Para Antônio Risério, “o design é a necessidade do mundo de se sentir global. Inteiro. Humanos vivendo em um sistema internacional”. Meirelles parece justamente “estranhar” como um conceito de sofisticação “global” como o design, pode ser utilizado para abarcar uma arte tão popular e brasileira. É como se expressasse a necessidade de um “conceito nativo” em detrimento de um “conceito exportado”. O termo nativo, no caso do presente estudo, é o conceito de arte gráfica popular brasileira, que delimita um conjunto de expressões pictóricas. É através deste conjunto reunido pelo fotógrafo, que analiso os propósitos e alcances conceituais desta noção.

O antropólogo inglês Alfred Gell - que orientou os eixos de fundamentação para uma nova teoria etnográfica da arte (1998) - privilegia a investigação da “arte como um sistema técnico” em detrimento dos paradigmas das abordagens estéticas, interpretativas e institucionais. O autor propõe que antropologia observe a arte, em todos os lugares, como um componente da tecnologia:

Reconhecemos obras de arte, como uma categoria, porque elas são o resultado de processo técnico, a espécie de processo técnico no qual os artistas são peritos. A principal deficiência da abordagem estética é a de que os objetos de arte não são os únicos objetos esteticamente valorizados: há belos cavalos, belas pessoas, belos ocasos, e assim por diante; mas os objetos de arte são os únicos que são belamente produzidos ou feitos belos. Parece haver toda a justificativa, logo, para considerar inicialmente os objetos de arte aqueles que demonstram um certo nível de excelência alcançado tecnicamente, considerando que ‘excelência’ seja a função não simplesmente de suas características como objetos, mas de suas características como objetos produzidos, como produtos de técnicas. Considero as várias artes – pintura, escultura, música, poesia, ficção, e assim por diante – componentes de um sistema técnico vasto e frequentemente não reconhecido, essencial para a reprodução das sociedades humanas, ao qual eu chamarei de tecnologia do encanto (GELL, 2005, p.52).

A “tecnologia do encanto” torna-se aqui uma abordagem chave para pensar sobre as pinturas populares que foram objeto de colecionamento do fotógrafo. Os enquadramentos fotográficos - tecnicamente executados pela lente-olho de Meirelles e catalogados na composição e organização do acervo Mafuá - delimitam uma atividade técnica de pintura que se afirma como arte. São produções pictóricas anônimas, em sua maioria, espalhadas por todo Brasil e cotidianamente ignoradas pelos passantes. As fotos (a tecnologia) produzem um “encanto” sobre as pinturas que, em meio à superpopulação de imagens das grandes cidades, permaneciam apagadas, ou menos reais, como queria Benjamin. A obra de Meirelles materializa uma documentação imagética produtora de uma espécie de curadoria da arte pública. Nas palavras de Gell, estas pinturas seriam provenientes de “processos técnicos que personificam objetivamente”, uma vez que:

a tecnologia do encanto é fundada no encanto da tecnologia. O encanto da tecnologia é o poder que os processos técnicos têm de lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada (...) o encanto que é imanente a todas as classes de atividade técnica (GELL, 2005, p.46).

A tecnologia também é tematizada em outro famoso texto de Gell “A rede de Vogel” (2001) em que o autor problematiza “o que é arte” a partir das obras e intencionalidades da exposição Arte/Artefato no Center for African Art (New York), cuja a curadora foi a antropóloga Susan Vogel. Gell analisa a exposição e as obras a partir de uma teoria antropológica da arte que se confronta com algumas questões enunciadas no texto de abertura do catálogo da exposição, escrito pelo filósofo Arthur Danto. O objetivo do artigo de Gell é duplo: 1) discutir a distinção proposta por Danto entre 'arte' e 'artefato' e; 2) montar uma pequena exposição (composta por textos e ilustrações) de objetos que Danto consideraria 'artefatos', mas que Gell considera a sua potencialidade em circular como objetos de arte “mesmo que essa não tenha sido a intenção original de seus criadores” (2001, p.177). Precisamente neste ponto considero haver uma proximidade entre a ideia de obra de arte defendida por Gell e uma característica conceitual da obra de Edson Meirelles. Em ambos os casos, há uma importância da alteridade como forma de produção de conhecimento. Por meio de um deslocamento, um *shifter*⁵, o artefato é transformado em uma obra de arte. De acordo com Gell:

⁵ Roman Jakobson aborda estrategicamente uma problemática lingüística partindo de um caso exceção – o distúrbio lingüístico da afasia, normalmente abordada pela perspectiva médica, torna-se dispositivo de compreensão de mecanismos básicos da lingüística. Como mostra Jakobson, os *shifters* são uma classe de unidades gramaticais universais cuja característica principal é seu significado geral no código estar necessariamente referenciado na mensagem no qual é usado. Os *shifters* não possuem um significado único, regular, geral. O que distingue os *shifters* dos outros constituintes do código lingüístico é unicamente sua referência compulsiva à mensagem. O estudo de Jakobson de um caso periférico, é tido como base na proposição de Peirano para um análise dos rituais e eventos, não por seu caráter extraordinário, mas por investimentos em eventos corriqueiros e cotidianos do “mundo vivido” (2006).

uma obra pode estar, a principio, fora do circuito oficial da história da arte, mas, se o mundo artístico coopta esta obra e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são representantes do mundo artístico, ou seja artistas, críticos, comerciantes e colecionadores, que têm o poder de decidir esta questão, não a 'história' (2001, p.175).

Compreendo que o ato de colecionar pinturas através do suporte fotográfico diapositivo – ao longo de mais de 30 anos, o que resultou em um acervo de aproximadamente 20 mil cromos – proporcionou um acabamento artístico (nos termos de Gell) de uma documentação etnográfica, cuja intenção era “encantar” uma tecnologia pictórica agenciada pelo domínio técnico de sua câmera fotográfica.

Passo então para a análise de três (3) das seis (6) coleções do Acervo Mafuá⁶. As 3 coleções que serão abordadas partem do acervo geral – que abarca todas as variedades da arte gráfica – para alcançar coleções específicas, as quais “ganham vida própria” criando conexões mais estreitas entre seus objetos, gerando agrupamentos de temas, tão interdependentes quanto autônomos da coleção geral.

3. A coleção Arte Gráfica Popular Brasileira

Esta coleção ocupa a segunda gaveta do grande arquivo de metal. A primeira parte conta com um total de 116 cartelas (nem todas presentes no acervo) que abarcam as mais variadas formas de design popular. Em cada cartela cabem 24 cromos, embora não estejam todas completas. Ainda que na primeira parte seja fácil encontrar pinturas de parque entre várias outras pinturas, é na segunda que o fotógrafo agrupa tematicamente a documentação fotográfica de parques de diversão: sendo 1 parque em Caruaru (PE) e os outros 10 parques no Estado do Rio de Janeiro. A Figura 1 apresenta a Cartela 4 do arquivo da Coleção Arte Gráfica Popular Brasileira.

A organização do acervo sugere uma cronologia das fotos, embora não rigorosa, pois é possível encontrar uma pequena descontinuidade entre datas. As cartelas podem conter fotos de cidades e estados diferentes, que dependem do volume de documentação. A primeira cartela da coleção, por exemplo, que está no Instituto Tomie Othake, tem fotos de diferentes cidades e estados das regiões Nordeste e Sudeste, mas todas do ano de 1972. A primeira cartela que está no acervo é a de número 4, na qual se encontram fotos de Salvador, BA (1973), São Carlos, SP (1974) e da estrada Belém-Brasília, PA (1977).

⁶ As coleções que ficam de fora são: 1) Pintura Mural; 2) Nilton Bravo e 3) Festas de Largo da Bahia. Tais coleções não serão aqui abordadas unicamente pela limitação de páginas do artigo.



Figura 1 - Cartela 4 do arquivo da Coleção Arte Gráfica Popular Brasileira. Foto: Suiá Omin sobre originais de Edson Meirelles.

Os grafismos das barracas das festas de Largo da Bahia, placas indicativas de sanitários, na Bahia, (1a linha da cartela); tipografias de lanche e sanitários na Belém-Brasília, no Pará, (2a linha da cartela, e último cromo da 3a linha); na cidade de São Carlos, SP, há fotos da tipografia de um ônibus de espetáculo de ilusionismo – Diana a Mulher Gorila, das tipografias de um anúncio de pipoca, e de um pequeno fragmento de pintura, da tipografia (Coney Island) e dos desenhos (Camundongo Mickey no carrinho) de um parque de diversões e por fim, das tipografias e desenhos da “Carroça do Chiquitím, o artista das crianças”.

A elasticidade do conceito de arte gráfica elaborado por Meirelles abarca tanto as imagens mais funcionais (índices, reclames), quanto pinturas mais lúdicas como àquelas presentes nos parques de diversões e espetáculos de ilusionismo, carroças mambembes, mas todas elas com a intenção de informar e atrair a atenção dos passantes para o local pintado, seja ele uma barraca, lanchonete, borracharia, lava-jato, o palhaço de um circo, placa de centro espírita, um ônibus de soro antiofídico, anúncio do pintor de letras, e muitas outras formas. Diante disto, fica claro como o design popular pode estar em toda parte, com inúmeras formas e cores: grandes avenidas, pequenos bocos e ruelas, grandes painéis de circo ou placas de vende-se, carrocinha de milho, ônibus de ilusionismo, bar, restaurante, sorveteria, sacolão, bilheteria, academia, loja, etc.

O ponto de partida de comparação deste material, devido à grande multiplicidade de expressões da pintura popular capturadas por Meirelles, o fez atentar para a utilização das cores na pintura popular como um dos aspectos que compõe a ideia de um “regionalismo” do design popular. O autor traça particularidades do uso da cor em diferentes estados brasileiros, através da contraposição e observação iconográfica do seu acervo⁷.

O vermelho pleno, pintado na tabuleta de um bar em Belém, será diferente quando utilizado por um artista para pintar uma carranca, nas barrancas do Rio São Francisco, na Bahia. O amarelo espiga de milho antropomórfica, pintada numa carrocinha de ambulante no interior de Minas Gerais, não terá o mesmo brilho e intensidade do amarelo usado no cartaz de uma loja na zona rural em Santa Catarina (MEIRELLES, 2001).

Meirelles explora o componente regional mostrando a arte popular em questão sendo produzida no Brasil como um todo, mas cada localidade com suas particularidades, com as suas combinações de cores “puras” traçadas num “design espontâneo”.

Cada região ou grupo cultural tem sua técnica, sua maneira de comunicação. A arte gráfica regional, que pode se caracterizar de diversas maneiras, revela o sabor pitoresco das tradições, usos e costumes locais. Mas é definitivamente na expressão das cores que o design popular manifesta-se de forma mais autêntica e seminal (MEIRELLES, 2001).

A preocupação fotográfica com as cores torna-se um elemento chave do “encanto da tecnologia” (fotográfica) para a produção de “tecnologia do encanto” (GELL, 2005) do design gráfico popular. Se para Walter Benjamin (1994) a relação entre o advento da fotografia e a pintura das belas artes desatualizaria a ideia de “aura” da obra de arte, vejo aqui um movimento simetricamente inverso em que a tecnologia é utilizada como modo de atribuição de aura ao design popular que está nas ruas. Meirelles inventa com sua obra uma arte e uma cultura que se articulam na vida social.

A beleza de sua representação plástica manifesta-se de maneira distinta, combinando ou isolando entre si o ritmo de cores, das formas e do movimento. O artista gráfico popular exprime o seu sentimento estético sem regras e sem barreiras, e o resultado é um design despido de tecnicismo conceitual, em que espaço e profundidade, altura e largura, não têm a mínima importância. O que vale é a emoção e o sentimento, já que estamos falando de uma obra extremamente pessoal (MEIRELLES, 2001).

⁷ A priori os chamados “material culture studies”, bem ao gosto moderno, pressupõe a distinção entre pessoas e objetos (HENARE *et alii*, 2007). Só a partir do anos 1980, os trabalhos antropológicos passam a pensar os estudos de cultura material através da chave-crítica da objetificação cultural, como atesta Ingold, a cultura era concebida como flutuando no mundo material mas não o permeando (INGOLD, 2000, p. 34, apud HENARE). Com a intenção de romper com este impasse teórico e metodológico que a questão de Ingold incide, a proposta defendida pelos autores do livro *Thinking Through Things*, é considerar que “os significados não são carregados pelos objetos mas idênticos a eles” (HENARE *et alii*, 2007, p.3).

Pode-se dizer que os principais personagens da pesquisa de Meirelles são: 1) mais diretamente, objetos não-humanos, nas inúmeras possibilidades de formas, cores e agências possíveis destes seres que são ontologizados pelas coleções como exemplos da arte gráfica e design popular brasileiro e, 2) de modo mais indireto, os pintores e artistas anônimos que os produzem com esta técnica manual presente em quase todas as cidades brasileiras, assinando ou não as suas pinceladas. A Figura 2 apresenta a obra Mão de pintor anônimo, Abolição, Rio de Janeiro.

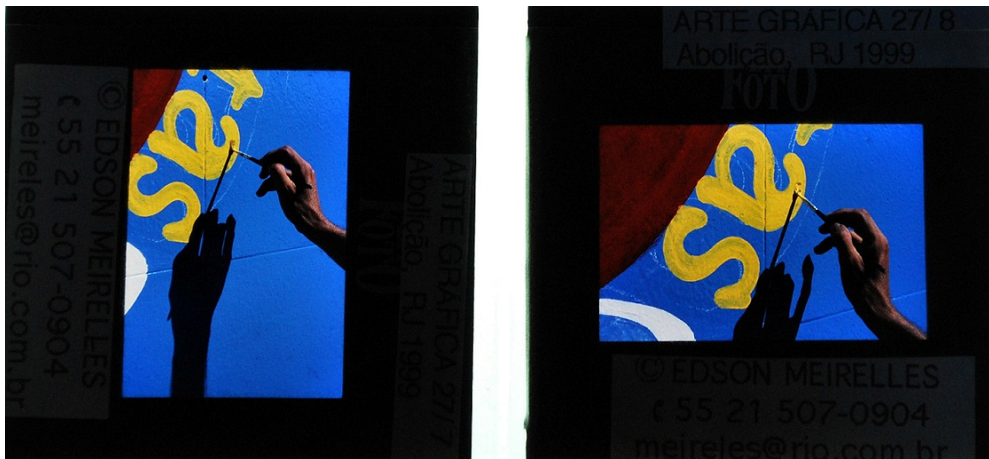


Figura. 2 - Mão de pintor anônimo, Abolição, Rio de Janeiro. Coleção Arte Gráfica Popular Brasileira. Foto: Suiá Omim sobre originais de Edson Meirelles.

Um homem sem nome pinta um muro em Abolição, no Rio de Janeiro, no ano de 1999. A mão deste homem é enquadrada em relação à sua sombra que num jogo de escuro e claro resalta a tinta azul iluminada pelo sol do meio dia, centralizando a letra pintada de amarelo. A relação entre a pintura, a mão e a sombra é enquadrada e reenquadrada pela decupagem do fotógrafo em busca de imagens-síntese, o plano fechado no grafismo mínimo ainda que a ele escape o contexto. As séries produzidas pelo fotógrafo estão fundamentadas no procedimento de documentação que explora a “decupagem” dos objetos. O suporte “diapositivo” do acervo proporciona uma mobilidade das séries de slides aliada a uma diversidade de possibilidades combinatórias das imagens, diferente, por exemplo, de um acervo fotográfico que esteja no suporte “negativo” e que se encontra sobre forma de “contato”. Em algumas coleções do Acervo Mafuá, há retratos dos pintores executando seu ofício, ou simplesmente posando ao lado de suas obras. No entanto, o nome do pintor não aparece nos dados de catalogação destes cromos, com exceção da coleção autoral de Nilton Bravo e parte da pintura mural (na qual as chances da pintura ser assinada são maiores). A Figura 3 apresenta imagem de Pintor e ajudante no Parque Centenário, Marechal Hermes, RJ.

As séries produzidas pelo fotógrafo estão fundamentadas no procedimento de documentação que explora a “decupagem” dos objetos. O suporte “diapositivo” do acervo proporciona uma mobilidade das séries de slides aliada a uma diversidade de possibilidades combinatórias das imagens, diferente, por exemplo, de um acervo fotográfico que esteja no suporte “negativo” e que se encontra sobre forma de “contato”. Em algumas coleções do Acervo Mafuá, há retratos dos pintores executando seu ofício, ou simplesmente posando ao lado de suas obras. No entanto, o nome do pintor não aparece nos dados de catalogação destes cromos, com exceção da coleção autoral de Nilton Bravo e parte da pintura mural (na qual as chances da pintura ser assinada são maiores). A Figura 3 apresenta imagem de Pintor e ajudante no Parque Centenário, Marechal Hermes, RJ.



Figura 3 - Pintor e ajudante no Parque Centenário, Marechal Hermes, RJ. Coleção Arte Gráfica Popular Brasileira / Parques de Diversão. Foto: Suiá Omim sobre originais de Edson Meirelles.

Fica evidente tanto na organização das coleções, quanto na sucinta obra textual de Meirelles, a preocupação em partir de um panorama geral para em seguida singularizar, introduzir uma diferença. As únicas obras tratadas como autorais são as de “Nilton Bravo: um Michelangelo carioca” o pintor de botecos cariocas, embora no segmento de pintura mural e da “A mitopoética do trem fantasma”, haja outras obras “assinadas”. A Figura 4, a seguir, apresenta painel do pintor Nilton Bravo no Café e Bar Sulista, Rio de Janeiro.



Figura 4 - Painel do pintor Nilton Bravo no Café e Bar Sulista, Rio de Janeiro. Coleção Pintura Mural / Nilton Bravo: um Michelangelo carioca. Foto: Suiá Omim sobre os originais de Edson Meirelles.

O fotógrafo constata que em meio a muitos pintores amadores e anônimos há também os grandes mestres da pintura de parque de diversão: “os poucos mestres que viviam deste tipo de pintura, eram pintores caros inacessíveis para os parquinhos mais humildes. Só os grandes parques como o Filadélfia podiam contratá-los. Mas é um barato também o fato de ser a pessoa que 'leva jeito'” (ENTREVISTA, 2012). A Figura 5 apresenta, a seguir, cartela com cromos do Parque da Quinta, São Cristóvão, Rio de Janeiro, 1978.

Na obra de Meirelles o personagem do pintor popular é valorizado justamente pelo uso criativo e improvisado das habilidades manuais, pesquisando e “bebendo” em fontes bem distintas daquelas que são ensinadas nos cursos de arte, com base na história da arte ocidental. Nas fontes utilizadas para pintar, os chamados pintores de mafuás recorrem a revistas em quadrinhos, imagens “populares” das bancas de jornal ou personagens de cinema e televisão, animações, revistinhas de terror (no caso da coleção mitopoética), ou tirados da imaginação. A questão da cópia das imagens não constitui um problema ou impedimento. O pintor utiliza a referência da imagem, mas imprime seu estilo, seus traços, nas palavras citadas por Meirelles, ele “se acha imerso no ambiente cujo comportamento determina seu espírito criador, coloca-se de acordo com a temática da sua gente; as mãos são do artista, a criação é da coletividade” (2001, p.07).



Figura 5 - Cartela com cromos do Parque da Quinta, São Cristóvão, Rio de Janeiro, 1978. Coleção Arte Gráfica Popular Brasileira / Parques de Diversão. Cartela 1. Foto: Suiá Omim sobre os originais de Edson Meirelles.

O que o Projeto Mafuá e seu autor delimitam como a arte gráfica popular brasileira constitui-se como uma relação de alteridade, uma “categoria de volta”, nos termos de Carneiro da Cunha (2009), já que propõe uma questão política para os especialistas dos “mundos artísticos” (BECKER, 1977) ou mais especificamente, para aqueles do “mundo da arte popular brasileira” (MASCELANI, 2002), na medida em que o seu objeto de pesquisa, até hoje, não teve seu lugar garantido nos acervos de museus ou a segurança de um patrocínio para publicação da pesquisa em livros ou plataformas virtuais. A proposta do fotógrafo declara uma crítica feroz ao não reconhecimento (e conseqüente “não-patrimonialização”) do objeto de sua pesquisa – a pintura e o design popular brasileiro. O autor traça algumas reflexões para as possíveis razões da dificuldade de preencher esta lacuna no mundo das artes visuais.

O designer popular desconhece a técnica acadêmica escolarizada, a artificialidade, e apresenta-se quase sempre de forma não decodificável por elementos alheios à sua realidade sócio-econômico-cultural, sendo por isso interpretado como rudimentar e imperfeito, enfim, uma expressão artística de má qualidade e desprovida de valor documental. Sem dúvida, essa interpretação se deve ao fato de a palavra “popular”, de conotação pejorativa, estar associada à produção vulgar, pobre e sem valor, traduzindo desta forma, as velhas rejeições tão características das ideias aristocráticas, de desprezo de tudo que é do povo. Provavelmente seja esta a razão, de continuarmos, teimosamente, a ignorar o significado da expressão “arte popular” e sua legitimidade, procurando com definições sofisticadas, mascarar a expressão artística do homem do povo, depositário de uma arte que foi depurada pela crítica maior dos séculos. Desta forma, o “design popular”, esse nosso bem ignorado, continuará expressando o seu apuramento no cerne da nossa cultura nacional, a partir da matéria-prima e

tesouro único das culturas: a sensibilidade do artista anônimo (MEIRELLES, 2001).

Percebo um projeto nacionalidade latente na construção da pesquisa fotográfica de Meirelles, que, bem ao gosto modernista, procura apontar para uma crítica cultural, na qual o fotógrafo identifica um grande preconceito das instituições especializadas (como museus e centros culturais) com as artes populares em geral, ou dito na linguagem do design, com o “design vernacular”. Além disto, questiona a dificuldade mundo da arte e do design em reconhecer a legitimidade da arte gráfica e o design popular como uma manifestação legítima e “autêntica” da cultura brasileira. Para o fotógrafo é preciso descobrir e visualizar, neste país, as imagens produzidas por: “artistas do povo, não-escolarizados, não-reconhecidos, autodidatas e anônimos”.

Outro aspecto interessante é o fato do acervo fotográfico estar materializado num suporte que configura um modo “artesanal” da tecnologia fotográfica, se comparado, claro, à tecnologia digital que percorre e narra o mundo atual “superpovoado” por imagens (GONÇALVES, 2010). Dito isto, evidencio outra camada “artesanal” das imagens do acervo de Meirelles que é o objeto da pesquisa propriamente: uma técnica de pintura manual com pincel.

O artista gráfico popular é invariavelmente dotado de uma intuitiva sabedoria plástica, que se manifesta em contraposição à sua ausência de técnica e, ao mesmo tempo, dá suporte tão característico aos autodidatas, nos quais se destaca o elementarismo das cores quase sempre puras, os sentidos decorativos, a expressiva simplicidade do desenho e a originalidade do traço (MEIRELLES, 2001).

O artista popular tal como observado por Meirelles é aquele “cara que leva jeito” para pintar. O pintor de letras faz um uso oral da língua que, por sua vez, é expressa por meio da palavra escrita. Meirelles ressalta que a palavra pintada que apresenta um “erro” gramatical, muitas vezes não compromete a comunicação do que está sendo dito. Deste modo, para o fotógrafo esta apropriação “selvagem” da língua escrita torna-se apenas um aspecto singular do design popular.

O que poderia ser visto como “erro” ou “defeito”, se converte, para o fotógrafo, em traço de autenticidade de uma arte “marginal”. Penso que o momento pede um pouco de “poesia como método sociológico”, no sentido atribuído por Roger Bastide (1983), no qual a poesia é acionada para dar conta de um problema teórico com que a descrição científica se debate: a expressão poética como uma “forma de exatidão científica” (BASTIDE, 1983, p.86). Sugiro que a frase de Oswald de Andrade no poema “Falação” traduz o que o colecionador talvez dissesse àqueles que observassem a faixa de venda exibida na foto do meio, ressaltando a existência de um erro de conjugação verbal ou enfatizando a letra que falta e a que sobra. Talvez, Meirelles diria que nesta imagem teríamos “a língua sem arcaísmo. Sem erudição.

Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como Falamos. Como Somos” (ANDRADE, 1990, p. 42).

Este e outros usos dos códigos cultos são aqui encarados pelo fotógrafo como atributos de autenticidade de uma arte “verdadeiramente popular e brasileira”. Este regime de autenticidade que o pensamento de Meirelles opera apresenta semelhanças com a apropriação modernista “paradoxal” das expressões artísticas populares, como uma afirmação do primitivo “para atingir o estado civilizado” (GEIGER, 1999, p.07)⁸.

Para Meirelles o pintor popular, que escreve tendo como referência a palavra falada ou que compõem plasticamente imagens sem aparato o técnico das belas artes, seria depositário de uma sensibilidade artística que se coloca neste paradoxo de autenticidade de uma arte nacional através da absorção de uma criatividade “em estado bruto” (idem):

Um artista popular, um pintor de mafuás dos subúrbios do Rio de Janeiro e das cidades do interior do Brasil, é um autêntico depositário deste sentimento (nacional), expressando com sua arte a síntese desta busca, desta brasilidade visível em barraquinhas e brinquedos, e principalmente, nos grandes painéis dos famosos trens fantasmas ou dos espetáculos de ilusionismo a mulher que vira gorila (MEIRELES, 2001).

Aí está o esforço da pesquisa de três décadas: revelar a sensibilidade plástica dos pintores autodidatas. “O design popular, este nosso tesouro ignorado continuará expressando seu apuramento no cerne da nossa cultura nacional, a partir da matéria-prima do tesouro das culturas, a sensibilidade do artista anônimo” (MEIRELLES, 2001, p.09).

A atividade - sobre a qual a obra do fotógrafo se debruça - é diferenciada narrativamente de categorias e terminologias “estabelecidas” por diversos mundos artísticos, tais como artesanato, arte popular e folclore. O padrão de qualidade e originalidade é estabelecido, neste caso, pelo fotógrafo nas seleções, primeiro sobre o que fotografar e depois sobre a seleção do que vai sobreviver no arquivo, sendo as demais fotos descartadas, destruídas.

⁸ Meirelles aborda a dificuldade de reconhecimento das manifestações artísticas “populares” empregando um dos sentidos de cultura que Edward Sapir considerou o uso mais comum: “se refere a um ideal convencional de refinamento individual, baseado numa certa medida de conhecimento assimilado e experiência, mas que consiste principalmente de um conjunto de reações típicas sancionadas por uma classe e por uma tradição há muito estabelecida” (2012, p.37). Sapir afirma que na pior das hipóteses este sentido de cultura “assume forma um distanciamento desdenhoso em relação às condutas e gostos da multidão; trata-se aqui do conhecido esnobismo cultural” (op.cit). Meirelles procura mostrar que o design popular não é sequer enxergado pela proeminente dominação do olhar “colonial”, “europeu”, “erudito” no Brasil em que “a cultura era um traço exclusivo da classe dominante” (Sapir, idem). Este sentido de cultura está posto justamente para evidenciar outro foco da “autenticidade de nossa arte” nas expressões gráficas populares, esboçando o a ideia de “cultura autêntica”. O discurso de Edson Meirelles direcionado à questão da nacionalidade é um dos temas relevantes de desenvolvimento desta pesquisa de tese, sobretudo, nas suas afinidades críticas com as preocupações “nacionais” dos modernistas brasileiros, primitivistas, ou melhor denominados, como “antropólogos sem *métier*” (GEIGER, 1999).

4. A coleção Tipografia Popular Brasileira

Este segmento com um total de 8 mil fotos é uma variante das formas de expressão acima citadas. Composto por diversos alfabetos do mais autêntico design popular brasileiro, forma hoje um acervo inédito nesta área, materializando um dos projetos mais importantes sobre a cultura popular no Brasil (MEIRELLES, 2001).

Este rico conjunto de alfabetos constitui a mais extensa coleção do acervo, ocupando toda a primeira gaveta do grande arquivo de metal com letras e números. “Nos muitos e variados estudos e classificações do design e dos alfabetos (sic) existem uma infinidade de critérios para defini-los e sistematizá-los; normalmente escapa da ótica dos estudiosos, os alfabetos e o design de origem popular” (MEIRELLES, 2001, p.06).

A coleção de tipografia popular projeta um alcance extraordinário da obsessão fotográfica de Meirelles em preencher esta lacuna, ao produzir uma enorme base de fontes tipográficas populares, fotografando letra-por-letra. Meirelles fez um recorte dentro da diversa ideia de arte gráfica popular brasileira, excluindo objetos e contextos. O fotógrafo isolou as letras numa célula fotográfica, num frame que se repete em todos os cromos da coleção: o enquadramento centralizado em um índice (letra, número, pontuação, setas), o alfabeto como um sistema a ser completado⁹, criando um contexto próprio de execução de imagens. O fotógrafo tornou-se um caçador de letras, em especial da letra W:

O W Sempre foi a minha tragédia. (risos) Não tinha como, não existia W. A dificuldade era esta: não adianta você ter o alfabeto inteiro de A-Z e não ter o W. O resultado da pesquisa com o engrossar de algumas letras, inclusive letras que parei de fotografar, comecei a eliminar determinadas letras porque tinha uma quantidade grande de Bs, de As, de Es, de Os e as letras mais carentes era complicado: o Z, o Y. Só tinha Y de Yamaha. No Sul eu encontrei muito Y, W. Blumenau tinha muito W (ENTREVISTA, 2012).

Na tipografia, diferentemente das demais coleções, o fotógrafo não catalogava com identificação: “é um universo muito amplo. Com a tipografia eu não tive como fazer a identificação, pois era muita coisa. O contexto podia não me interessar. Aliás, o contexto da mensagem não era importante. A tipografia tem vida própria”. A Figura 6, a seguir, apresenta corte fotográfico no visor da mesa de luz sobre cartela com tipografias da letra “T”.

⁹ A coleção (colligere: escolher, reunir) se distingue da mera acumulação tanto por sua complexidade cultural (e exterior, pois a coleção também é sempre motivo de status social e é sempre acompanhada de um projeto), quanto por seu caráter de inacabado, de falta, de incompletude perpétua (BAUDRILLARD, 1989, p.111).



Figura 6 - Corte fotográfico no visor da mesa de luz sobre cartela com tipografias da letra “T”. Coleção Tipografia popular brasileira. Foto: Suiá Omim sobre originais de Edson Meirelles.

Ou seja, a tipografia cria um sistema próprio que define um modo de apreensão padronizada das fotos, em alto contraste, com a diversidade de letras e números. O enquadramento é uma decupagem-referência para este tipo de objeto que, diferente de outras coleções, conta com um único enquadramento-típico: um objeto para cada foto, uma foto para cada objeto (letra). Tanto é que o autor explicita as condições necessárias para a letra ser fotografada: “se a tipografia utilizada era mal feita.... a letra estava muito trepada, muito em cima da outra, eu não fazia [a foto], não me interessava, o que me interessava era a letra limpa; o encanto da tipografia é bater o olho e está tudo separado, solto”. O que interessava ao fotógrafo era a relação ente a figura, no caso a letra, e o fundo, criando um enquadramento padronizado. A coleção enfoca também as variedades tipográficas de cada letra. A primeira gaveta é ocupada por diversas cartelas organizadas por letras (contendo diversos exemplos de cada uma) em ordem alfabética. Esta coleção caracteriza-se por um padrão técnico fotográfico delimitado e executado de modo que, justamente, qualifica a documentação como uma base tipográfica.

Sobre o pintor de letras o fotógrafo explica, em entrevista:

Tem um pintor mais técnico, que tem um certo domínio, e tem um catálogo de letras, e daí ele viaja, desenvolve e cria outros tipos de tipografia. E existe o pintor que não tem um catálogo, nem nada e tira daqui [apontando para a cabeça]. Tem uma grande sensibilidade, tem centenas, milhares de letras com estas condições. Seria um cara que ele não tem técnica nenhuma, não tem expressão nenhuma além da sensibilidade dele. Ele abre a letra com 5 tipos de cores, tudo misturado... isso é lindo! (ENTREVISTA, 2012).

Embora se emocione com esta arte, em alguns momentos Meirelles deixa transparecer que a importância do projeto pode ser entendida pela sua insistência e persistência em encantar através da fotografia este design de letras, enfrentando sozinho a produção das fotos, improvisando ajudantes, numa mobilização constante de captura de mais uma peça instigante para a coleção. “Tinha situações em que para

fotografar as tipografias era complicado pela altura em que a letra estava, tinha que pegar escada, alguém tinha que segurar a escada para eu subir. Tinha que posicionar a escada diante de cada letra, para então fazer a foto” (ENTREVISTA, 2012). Esta gaveta da tipografia, por sua quantidade “derrotante” de material, foi a única parte do acervo que ainda não foi documentada integralmente. Por fim, ao expressar para o fotógrafo a minha surpresa com a quantidade de letras e números capturados e arquivados, ele afirmou: “se esta pesquisa fosse na era digital, este arquivo teria dez vezes mais do que tem”.

5. A coleção Mitopoética do Trem Fantasma

O pensamento mítico, totalmente alheio à preocupação com pontos de partida ou de chegada bem definidos, não efetua os percursos completos: sempre lhe resta algo para perfazer. Como os ritos, os mitos são intermináveis (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.24).

Esta coleção, que habita a terceira gaveta do arquivo de metal, é motivo de grande orgulho para Meirelles: “sem desmerecer os outros, a Mitopoética é o grande segmento, com vitalidade e força de expressão.” Nesta coleção encontramos painéis de trem fantasma de diversos parques de diversão no Estado do Rio de Janeiro e também pinturas de um ônibus que viajam o Brasil apresentando espetáculos de ilusionismo como “Vamp a noiva do Drácula” ou “A mulher que vira gorila”. A Figura 7, a seguir, apresenta cartela com fotografias da Caverna do Terror (Alcântara, Rio de Janeiro).



Figura 7 - Cartela com fotografias da Caverna do Terror. Alcântara, Rio de Janeiro. Coleção Mitopoética do Trem Fantasma. Foto: Suíá Omim sobre originais de Edson Meirelles.

A leitura do livro de Lélia Coelho Frota - *Mitopoética de 9 artistas brasileiros* - influenciou diretamente Meirelles na criação da coleção do acervo. No livro, a autora se propõe a analisar “a produção e comportamento social dos artistas comumente chamados de primitivos”, e ressalta que as “especulações relativas à criatividade de conotação popular, ou a ela recorrentes, tornam, como é notório, especialmente difícil e delicada uma primeira conceituação dessas manifestações artísticas” (FROTA, 1978, p. 03).

A abordagem psicológica de 9 artistas populares, trabalha com as histórias de vida e motivações de cada artista: “o artista popular desconhece implicações de autoria e gratuidade em arte, conforme a entendemos. O 'primitivo' proveniente em geral de estratos populares olha com uma visão altamente pessoal através da cultura que recebeu.” (Idem). A diferença básica, para Lélia, entre o artista primitivo e o artista erudito seria o fato do último ter um “conceito intelectual de arte e da natureza, formado por valores elitistas da civilização ocidental” (FROTA, 1978, p.06). Qualifica este artista popular como 'marginal', tal como definida por Evertt V Stonequist, que revela a ambiguidade e a liminaridade de estar entre duas normas. Algo que o aproxima da ideia de bricoleur utilizada por Levi-Strauss para abordar o mecanismo de pensamento mitopoético: “subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pode ser uma ciência que preferimos antes chamar de 'primeira' mais que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo bricolage.” (2002, p.32). Embora Frota (1978) não cite o termo bricoler, encontra na noção de mitopoética a chave analítica para abordar este universo artístico considerado, pela ótica da arte ocidental, “ingênuo” e “bruto”.

Lévi-Strauss procura ressaltar a relação entre atividade técnica e a operação mental - o bricolage intelectual – produzido no processo de elaboração de artefatos. O personagem conceitual do bricoler tornou-se fundamental na história teórica da antropologia para se produzir e afirmar conhecimentos com base numa relação de alteridade que se proponha não-etnocêntrica, ou “simétrica” (LATOURET, 1994).

em nossos dias, o bricoler é aquele que trabalha com as mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado entretanto, é necessário que o utilize qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim como uma espécie de bricolage intelectual, o que explica relações que se observam entre ambos (LEVI-STRAUSS, 2002, p.32).

A relação entre o bricoler e o pensamento mítico se apóia na própria ideia de mitopoética, exigindo da mente do “engenheiro” um alargamento dos conceitos através da diversificação dos signos, das percepções classificatórias e da imersão a uma

ordenação “selvagem” do pensamento. Uma ciência selvagem constituída por meio do conhecimento de uma “alteridade radical” (PEIRANO, 1995) em relação ao pensamento racionalista e positivista com o qual a antropologia francesa moderna se debatia. O signo seria o elo concreto entre a imagem e o conceito, com a diferença de que o conceito é ilimitado, enquanto o signo é limitado. Lévi-Strauss procura mostrar como o conjunto de elementos da reflexão mítica encontra-se situada a “meio caminho entre os perceptos e os conceitos”. A mitopoética é entendida aqui como meio produtivo de entender uma técnica, como vínculo para um sistema de pensamento. A nota esclarecedora dos tradutores¹⁰ da primeira edição brasileira de *O Pensamento Selvagem* demonstra a relevância do uso da palavra francesa bricolier:

para melhor acompanhar o autor em suas considerações sobre o pensamento mítico, mantivemos na tradução os termos bricolier, bricoleur e bricolage que, no seu sentido atual, exemplificam com grande felicidade, o modus operandi da reflexão mitopoética. O bricoleur é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima (LEVI-STRAUSS, 2002, p. 32).

Esta pequena digressão sobre o uso da noção de mitopoética nos serve aqui como referência para pensar o universo mitológico dos trens fantasmas documentado por Meirelles através da fotografia dos painéis de parques de diversão. É digno de nota que as imagens de horror foram segmentadas do seu “contexto” - os parques de diversões, os quais, como vimos anteriormente, compõem um subconjunto dentro do acervo geral: *Arte Gráfica Popular Brasileira* - e tornou-se uma coleção à parte. É como se as pinturas dos painéis de trens fantasma/ ilusionismo estabelecem uma relação de alteridade com as pinturas lúdicas e infantis dos parques de diversões que apresentam temas e personagens de desenhos animados “para crianças” como os da Turma da Mônica, Pelezinho, Mickey Mouse, Pato Donald, Zé Carioca, e diversos outros personagens dos filmes de Walt Disney. A presença de imagens de morte, tortura, demônios, monstros, mulheres seminuas tornou-se um segmento autônomo justamente por criar conexões internas que estabelece um universo mitológico próprio, inscrito num âmbito de alteridade, tanto em relação às temáticas mais infantis dos parques, quanto em relação às temáticas da pintura mural brasileira.

De acordo com Meirelles, diferentemente do pictorialismo da pintura mural do século XVIII que tematizava paisagens bucólicas com “lagos azuis com barquinhos indolentes, pastoras graciosas apascentando alvíssimas ovelhas, nuvens de seda e

¹⁰ Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza, 1ª edição Ed. Nacional.

sonho, cestas de flores multicoloridas”; a pintura dos grandes painéis do trem fantasmas se diferenciaria pelo:

tema de terror, onde monstros disformes, fantasmas inconcebíveis, ogros, bruxas, vampiros são realçados pela figura feminina em condição de presa atormentada ou torturada, situação esta, em que se apresenta quase sempre desnuda ou vestida roupas sumárias, o que acentua a grande vibração sensual e erótica destes painéis. O desenho poderoso e a pintura de alta expressividade plástica, mostra uma anatomia de dorsos sofridos e nus, de seios grandes e rijos, de bundas redondas e lascivas, numa figuração obsessiva da mulher, mas pura e plena, que não podemos avaliar se o que o artista pinta é captado genialmente no repositório dos mitos femininos ou no inconsciente coletivo, testemunho cabal de sua época (MEIRELLES, 2001).

A organização da coleção Mitopoética do Trem Fantasma está catalogada por parques de diversão, alguns pintados por grandes mestres da pintura de parque e outros por pintores que desempenham outras funções no parque como electricista, mecânico e a até o caso curioso do faquir, “o artista de fome” de que falou Kafka, que quando se aposentou passou a trabalhar como pintor no Parque Centenário em Marechal Hermes. A seguir, apresento algumas séries de fotos de alguns dos onze parques documentados, todos no Estado do Rio de Janeiro. Inspiro-me pela reflexão de Flusser sobre o modo de lidar com as imagens na pesquisa em ciências sociais.

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos [...]. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo (FLUSSER, 2009, p.14-15).

Nas pinturas da cartela de número 5 da Caverna do Terror do Parque Alcântara, RJ, no ano de 1980 há uma sequência com as decupagens da metade de um corpo de lobisomem - as duas pernas e um braço, em seguida 3 enquadramentos de um perna, só o pé, só a mão - e, por fim o personagem Peter Pan, primeiro no enquadramento de um retrato - cabeça e mãos - em seguida de corpo inteiro, pernas cruzadas. Este exemplo do procedimento de decupagem dos recortes no visor das pinturas mostra a preocupação do fotógrafo como as pequenas diferenças de enquadramento das séries. As séries são construídas como um estudo da pintura através de vários e repetidos reenquadramentos.

A riqueza da criação rítmica e colorística é expressa através do uso das cores, quase sempre puras, onde o domínio espacial das massas e a dinâmica dos painéis como se fossem murais ou telas de grandes dimensões, acentuam o conteúdo expressionista com a sua alta carga erótica. Nada mais distante da tradição da pintura acadêmica, seja pela ausência de perspectiva, seja pelo uso das cores puras, ou mesmo pela abordagem temática ou concepção (MEIRELLES, 2001).

Estas três séries de cromos - as duas primeiras da Caverna do Terror e a terceira do ônibus-espetáculo de ilusionismo Vamp a Noiva do Drácula - produziram uma tipologia dos personagens e cenários desta mitologia do trem fantasma: 1) um dos tipos se refere a transformação de humanos em seres quiméricos (SEVERI, 2007) que articulam lógicas distintas num mesmo corpo, como o do lobisomem (lobo-homem), da vampira (mulher-morcego), da mulher que vira macaco, em contraposição a 2) um segundo tipo, onde personagens mais lúdicos como o Peter Pan, e outros muitos da Disney, e das revistas de quadrinhos; 3) finalmente, um terceiro que, em contraposição aos demais, se constitui de feras, figuras grotescas, animais, demônios, corcundas, caveiras, aprisionando e torturando mulheres voluptuosas, atraentes, nuas. A Figura 8, a seguir, apresenta detalhes dos painéis do Parque Finlândia (Cabo Frio, Rio de Janeiro).



Figura 8 - Detalhes dos painéis do Parque Finlândia. Cabo Frio, Rio de Janeiro. Coleção Mitopoética do Trem Fantasma. Foto: Suiá Omim sobre originais de Edson Meirelles.

No painel de um trem fantasma de um grande parque, o Finlândia de Cabo Frio, vemos uma cena na qual uma mulher pássaro fere o corpo de uma mulher-jacaré. As duas estão prestes a serem atacadas por uma fera. Todos estes personagens poderiam perfeitamente ser personagens de um mito ameríndio e também de um filme de terror, ou de algumas das histórias de Alice de Louis Carroll.

A representação plástica do corpo feminino, com as áreas erógenas em relevo, vista com frequência ao lado de temas lúdicos e sempre colocada em contraposição ao monstro – terror e êxtase – é ligada certamente, à arquétipos do inconsciente do artista, que com sua sensibilidade, pinta não o corpo convencional, mas um símbolo de feminilidade nada convencional, idealizada apenas para comunicar. E isso ele faz magistralmente sem pudores, pois o objetivo de sua pintura não é o fetiche – a criança e o adulto podem até sonhar – e sim a simples comunicação, expressa por uma arte que ainda carece de tradução (MEIRELES, 2001).

Este universo cria um espaço de alteridade, pois está aliado a uma ideia de desfiguração do real, um lugar de fabulação, susto, espanto, medo, terror e também o

fascínio pelas possibilidades de transformações, poderes supra-humanos, franksteins, fantasmas, o grotesco aliado ao erótico, a sexualidade entre seres distintos, transformações de corpos, disputa de força, tortura, mutilação, dor, sangue¹¹. Estes elementos e personagens míticos pintados nos murais de trem fantasma são “atualizados” por diversos suportes como as revistinhas e filmes de terror, o cinema do Zé do Caixão, Ivan Cardoso, o cinema novo, o teatro oficina, toda uma geração tropicalista que devorou com gosto o banquete de ideias modernistas / antropofágicas.

Considero aqui, para apontamentos futuros, a opção de Levi-Strauss nas Mitológicas em procurar mostrar não como os homens pensam nos mitos, “mas como os mitos pensam nos homens, e à sua revelia” (2004, p.31). Trata-se de explorar as agências das imagens mitopoéticas em refletir sobre os modos nos quais “os mitos se pensam entre si” (idem). Acredito que esta abordagem traz um rendimento produtivo para pensar a criatividade pictorialista deste mundo mitológico fabulado através da obra do fotógrafo.

6. Considerações finais

Vilém Flusser considera que as imagens técnicas, como a fotografia, são capazes de codificar conceitos em imagens, já que “imagens de conceitos são conceitos transcodificados em cenas” (2009, p.32). De acordo com o autor, o produtor destas imagens, o fotógrafo, procuraria intencionalmente “codificar em forma de imagens, os conceitos que tem na memória”, “fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens” e “fixar tais imagens para sempre” (2009, p.41). Para leitura das fotografias, Flusser propõe o seguinte método: “quem quiser ‘aprofundar’ o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado “scanning” (FLUSSER, 2009, p.7). Ao invés da linearidade da leitura textual, este “vaguear” traz da ideia de circularidade como modo de estabelecer conexões. O desafio aqui é como percorrer as inúmeras imagens do Acervo Mafuá e descrever as relações entre a(s) criatividade(s) da pintura popular objetivadas pela obra de Edson Meirelles, bem como àquela empreendida pelo fotógrafo no seu trabalho de colecionar estes milhares e multiformes objetos imagéticos e relacioná-los através da organização e confecção de um acervo, e através dele “inventar” uma cultura (WAGNER, 2010).¹²

¹¹ Certamente este universo de fabulação, traz elementos para pensar “as conexões parciais” entre as questões de gênero, sexualidade e violência.

¹² “Com efeito, os objetos de estudo a que nos dedicamos nas artes e nas ciências podem ser vistos como ‘controles’ na criação de nossa cultura. Nosso ‘aprendizado’ e nosso ‘desenvolvimento’ sempre levam adiante a articulação e o movimento significativo de ideias que nos orientam. A título de exemplo – e de ‘controle’ para uma discussão que tendeu à abstração -, consideremos a obra de um artista que teve

Uma das ideias do presente trabalho é justamente analisar o processo de produção deste “campo artístico”, delimitado muito mais pelo fotógrafo do que por este grupo heterogêneo de pessoas desconhecidas e não valorizadas pela sua arte, que Meirelles denominou “artistas gráficos populares brasileiros” ou “designers populares”. Ao lado das delimitações conceituais deste campo artístico existe uma intenção política voltada para a visualidade. Em outras palavras uma política da visualidade (DEMARCHI, 2014) tornada possível através do contínuo trabalho fotográfico e das reflexões conceituais propiciadas pela produção e organização temática destas imagens, e pela posterior divulgação do conteúdo delas como arte. A partir da delimitação deste campo artístico específico possibilitado pela obra do fotógrafo, o principal objetivo da pesquisa é entender o sistema de produção desta “arte” a partir do artefato etnográfico criado por seu inventor.

Referências

- ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau Brasil”. In: A utopia antropofágica. São Paulo: Ed. Globo, 1990 [1924].
- BASTIDE, Roger. À propósito da poesia como método sociológico. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (Org.), *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1993. p.81-87.
- BAUDRILLARD, Jean. “O sistema marginal: a coleção” In: BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989. p. 93-114.
- BECKER, Howard S.. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In: VELHO, Gilberto (org.), *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p.9- 26.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 7 ed., 1994. (Obras escolhidas v. 1)
- CUNHA, Olivia M. Gomes da. Tempo Imperfeito: etnografia do arquivo. *Mana Estudos de Antropologia Social*, v. 10, n.2, p. 287-322, 2004.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DEMARCHI, André. *Kukràdjà Nhipêjx / Fazendo Cultura: Beleza, Ritual e Políticas da Visualidade entre os Mebengôkre (Kayapó)*. 2014. 379f. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) - PPGSA/IFCS/UFRJ Rio de Janeiro, 2014.
- ENTREVISTA. *Entrevistas com Edson Meirelles realizadas entre os anos 2012 e 2014*, na casa do próprio, Rio de Janeiro, 2012.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. *Cadenzas de Campo*, v.13, p. 155-161, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- GEIGER, Amir. *Uma antropologia sem métier: primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro*. 1999. 376f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio De Janeiro. 1999.
- GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford University Press, 1998.

tanto interesse pelo homem em geral e por seus estilos de vida que quase pode ser chamado de antropólogo: o pintor flamengo Pieter Brugel, o Velho” (WAGNER, 2011, p. 41-42).

_____. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Revista Concinnitas*, PPGARTES-UERJ, Ano 6, v. 1, n. 8, p. 40-63, 2005.

_____. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GONÇALVES, Marco Antonio Teixeira. De Platão ao Photoshop. *Ciência Hoje*, v.298, p. 12-17, 2010.

LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o estado? *Revista de Antropologia (USP. Impresso)*, v.54, p.747-780, 2012.

LATOURET, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: ed.34. 1994.

_____. *O Culto Moderno dos Deuses Fe(i)tiches*. São Paulo: Edusc, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, [1989] 2002.

_____. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac Naify, [1964] 2004.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, p. 31-50, 2012.

MASCELANI, Angela. *O Mundo da Arte Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal/ Maaud Editora, 2002.

MEIRELLES, Edson. Design Gráfico Popular Brasileiro. *Revista Abigraf*, Maio/Junho, p.57. 2001.

_____. *Pesquisa sobre a 'Arte Gráfica Popular Brasileira'*. Mimeografia, 2001.

MILLER, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. London: Blackwell, 1987.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SAPIR, Edward. Cultura: Autêntica e Espúria. Trad: GONÇALVES, José Reginaldo Santos; HEDIGER, Markus. *Revista de Sociologia e Antropologia*, v.02, n.04, p. 35-60, 2012.

SEVERI, Carlo. *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Editions Rue D'Ulm / Musée du Quai Branly, 2007.

STRATHERN, Marilyn. The Limits of auto-anthropology. In: JACKSON, Anthony (Ed.). *Anthropology at home*. London: Tavistock, 1987. p.16-37.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Data de recebimento 07.01.2015

Data de aceite: 19.03.2015