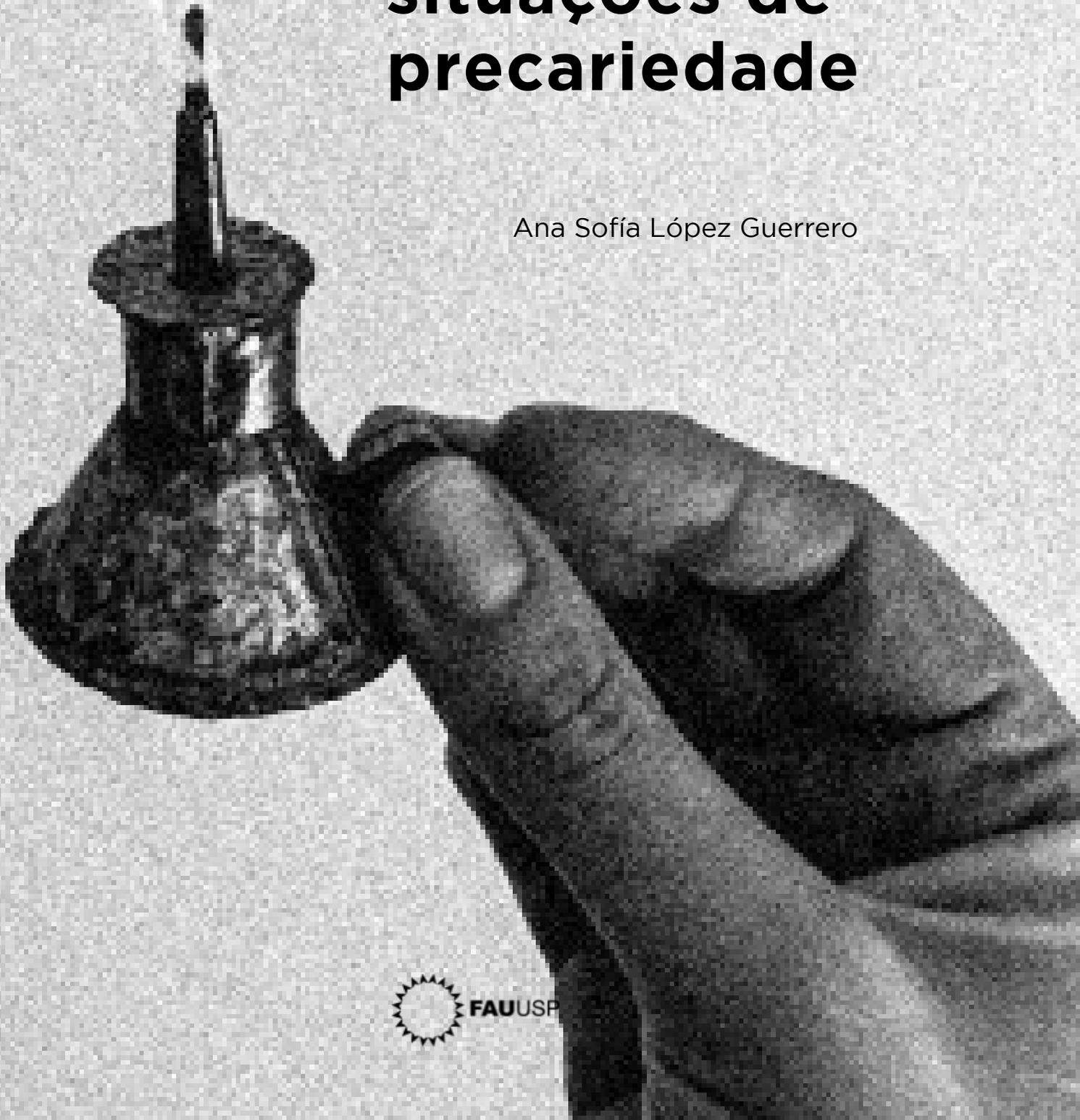


# **Reinventar, reexistir: artefatos em situações de precariedade**

Ana Sofía López Guerrero



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

Reinventar, reexistir: artefatos em situações de precariedade

Ana Sofía López Guerrero

São Paulo  
2023

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

Ana Sofía López Guerrero

REINVENTAR, REEXISTIR:  
ARTEFATOS EM SITUAÇÕES DE PRECARIIDADE

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Design

Orientador: Prof. Dr. Marcos da Costa Braga

Linha de pesquisa: Teoria e História do Design

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade da autora e anuência do orientador. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo  
20 de novembro de 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.  
Email: anasofialguerrero@gmail.com

Catálogo na Publicação  
Serviço Técnico da Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

**Guerrero, Ana Sofía López**

**Reinventar, reexistir: artefatos em situações de precariedade / Ana Sofía López Guerrero; orientador Marcos da Costa Braga. - São Paulo, 2023. 197.**

**Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design.**

**1. Cultura Material. 2. Cultura Popular. 3. Design. 4. Cuba. 5. Nordeste. I. Braga, Marcos da Costa, orient. II. Título.**

Elaborado eletronicamente através do formulário disponível em:  
<http://www.fau.usp.br/fichacatalografica>

Documento composto em fontes: Gotham e Baskerville  
Projeto gráfico e diagramação: Mariana Estrada Segura  
Revisão de texto: Renata Cesar de Oliveira y Clara Delgado

Tese realizada com recursos do Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales, através do Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONHACYT 2019.



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



SISTEMA DE APOYOS  
A LA CREACIÓN Y  
PROYECTOS CULTURALES



**CONAHCYT**  
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES  
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS



## Agradecimentos

Agradeço ao professor Marcos da Costa Braga, aprecio sua atenta leitura, seus comentários, a constância e a segurança que sempre me fez sentir sobre este trabalho; sua condução durante os anos em que esta investigação foi tomando forma, não tem apenas como fruto a presente tese, senão um entendimento em sua orientanda dos processos e dos tempos da pesquisa, trabalho de aprimoramento e paciência.

À Universidade de São Paulo e à Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design, viva o ensino público e gratuito.

Ao pessoal da Fundação Joaquim Nabuco e o Museu do Homem do Nordeste.

Ao pessoal do Centro Cultural Solar Ferrão e ao pessoal de atendimento ao pesquisador do Museu de Arte de São Paulo e do Instituto Bardi.

A los funcionarios de la Biblioteca José Martí, en La Habana, por su ayuda atenta y a Javier García, amigo que en mi paso por esta biblioteca, me direccionó a fuentes importantísimas y con quien intercambié ideas y dudas.

A la profesora Lucila Fernández.

A los compañeros de la biblioteca del Instituto Superior de Diseño Industrial de La Habana y al personal administrativo de esta institución.

Al personal de la Fototeca de Cuba.

A Renato Anelli, Paulo Travassos, Puntoni, Giancarlo Latorraca, Ernesto Oroza, e María Cabrera Arús, por seu tempo para conversar comigo.

A Zoy Anastassakis e Juan Buitrago pela leitura e importantes comentários.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Cultura Material e Design da FAUD.

A Ana Luisa, Fernando e María Luisa, por me ouvir, ler e acompanhar sempre, apesar da distância, durante este processo.

A Isabella, Erico e Daniel, companheiros em este percurso, obrigada pela força, o ouvido atento e o carinho, vocês são lar e coração.

A Nara, pelas aventuras.

A Daniella e Amanda, importantes lugares de acolhimento e risada durante todos estes anos.

Agradezco al Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales de México, a través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero

Sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão.

(Provérbio Capiau)  
Guimarães Rosa\*

\* O provérbio Capiáu usado por Guimarães Rosa no conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, é revelador do que está em discussão nesta tese. É por isso que tomo a liberdade de fazer algo que não é comum: aprofundar no uso que faço dele como epígrafe ao texto que compõe esta tese.

A frase oferece diferentes interpretações. Por um lado, faz pensar sobre a ideia de que a pulsão pela vida, faz com que apareçam atos de beleza ainda que não propositais; ou talvez, que os atos vitais e de sobrevivência, são tanto belos e poéticos quanto necessários: beleza, pulsão pela vida e necessidade não estão contrapostos. Por outro lado, a ideia de precisão se apresenta no provérbio em pelo menos dois sentidos: 1. o de necessidade, e 2. o de algo calculado ou adequado.

Assim como o pulo do sapo não é gratuito, e sim calculado, os artefatos que aqui se estudam também o são, e se bem se apresentam ao meso tempo urgentes e adequados, vitais e necessários aos entornos onde aparecem, estão também cheios de poética e de uma força que não é apenas a manifestação de atos de sobrevivência.

O provérbio é revelador pelos diferentes significados que poderiam atribuir-se à frase, e pela gama de sentidos que as palavras tem (questões com as quais o leitor irá a confrontar em vários momentos da leitura desta tese); porém, é revelador, acima de tudo, porque se apresenta a nós como uma frase com a magnífica qualidade de estar aberta à interpretação, por vir a nós aberta à leitura do(s) seu(s) sentido(s). Finalmente, o provérbio nos coloca de frente à pergunta sobre qual é o sentido que damos ao mundo e aos atos; é como esta pesquisa, um convite a estar abertos a fazer diversas leituras sobre o que observamos, e a nos abrir à interpretação.

## Resumo

Situada dentro de uma linha de pesquisa que estuda objetos configurados por não designers e com o objetivo de contribuir para a ampliação da visão do campo do design sobre essa produção popular, esta tese analisa e interpreta artefatos que se caracterizam por serem resultado do reuso e reciclagem de objetos de origem industrial e por surgirem em situações marcadas por precariedade econômica e crise social e material. Dois contextos são estudados: o Nordeste do Brasil nas décadas de 1950, 1960 e 1970; e Cuba, durante o Período Especial em Tempos de Paz (anos 1990, inícios dos 2000). A pesquisa aborda questões centrais, como as circunstâncias que deram origem aos artefatos, os processos pelos quais eles foram moldados, as razões de sua criação e seu significado cultural. Fontes de diferentes naturezas, como fotografias, romances e música, são usadas na análise dos artefatos e contextos, e a subjetividade e a sensibilidade pessoal são abraçadas em sua interpretação.

A imaginação e a fabulação são usadas para formular novos significados estéticos e poéticos sobre a relação entre eles e as pessoas que os usam e configuram, considerando tanto suas qualidades práticas quanto sua relação com o ambiente circundante. Nas considerações finais destaca-se que os artefatos aqui analisados, além de úteis, são meios pelos quais as pessoas dão sentido ao seu mundo, bem como uma produção que cria novas possibilidades materiais e de vida.

Palavras-chave: artefatos populares; contextos de precariedade; Nordeste do Brasil, Cuba no Período Especial; significado dos objetos; interpretação subjetiva.

## Abstract

In the framework of a line of research that studies objects configured by non-designers and with the aim of contributing to the broadening of the vision of the field of design on utilitarian objects of popular production, this thesis analyzes and interprets artifacts that are characterized by being the result of the reuse of utilitarian objects of industrial manufacture, and by emerging in situations marked by economic precariousness and social and material crisis. Two contexts are studied: the Northeast of Brazil in the 1950s, 1960s and 1970s; and Cuba, during the Special Period in Times of Peace (1990–2000). The research addresses central issues such as the circumstances that gave rise to the artifacts, the processes by which they were shaped, the reasons for their creation and their cultural significance. In the analysis of the artifacts and contexts, sources of different natures such as photographs, novels and music were used, and in their interpretation, subjectivity and personal sensibility are embraced. Imagination and fabulation are used to formulate new aesthetic and poetic meanings about the relationship between the artifacts and the people who use and configure them, considering both their practical qualities and their interaction with the surrounding environment. In the conclusions, it is emphasized that the artifacts analyzed here, in addition to being useful, are means by which people make sense of their world, as well as a production that creates new material and vital possibilities.

Keywords: popular artifacts; contexts of precariousness; Northeast Brazil, Cuba in the Special Period; meaning of objects; subjective interpretation.

## Resumen

Situada dentro de una línea de investigación que estudia objetos configurados por no diseñadores y con el objetivo de contribuir a la ampliación de la visión del campo del diseño sobre esa producción popular, esta tesis analiza e interpreta artefactos que se caracterizan por ser el resultado de la reutilización y reciclaje de utilitarios de origen industrial, y por surgir en situaciones marcadas por precariedad económica y crisis social y material. Se estudian dos contextos: el Nordeste de Brasil en las décadas de 1950, 1960 y 1970; y Cuba, durante el Período Especial en Tiempos de Paz (años 1990, inicios de los 2000). La investigación aborda cuestiones centrales como las circunstancias que les dieron origen a los artefactos, los procesos por los que se conformaron, las razones de su creación y su significado cultural. En el análisis de los artefactos y los contextos se usaron fuentes de distintas naturalezas como fotografías, novelas y músicas, y para su interpretación, se abraza la subjetividad y la sensibilidad personal. La imaginación y la fabulación se utilizan para formular nuevos significados estéticos y poéticos sobre la relación entre ellos y las personas que los utilizan y configuran, considerando tanto sus cualidades prácticas como su interacción con el entorno circundante. En las conclusiones, se destaca que los artefactos aquí analizados, además de ser útiles, son medios por los que las personas dan sentido a su mundo, así como una producción que crea nuevas posibilidades materiales y vitales.

Palabras clave: artefactos populares; contextos de precariedad; Nordeste de Brasil, Cuba en el Período Especial; significado de los objetos; interpretación subjetiva.

# Lista de figuras

Figura 1 - Rio Beberibe, Recife (PE).....	51
Figura 2 - Vendedor de caldo de cana, Recife (PE).....	51
Figura 3 - Usina Central, Barreiros (PE).....	52
Figura 4 - Mapa das Três Zonas.....	54
Figura 5 - Cerâmica, Feira de Garanhuns (PE), 1942.....	58
Figura 6 - Táxi 2 em 1.....	63
Figura 7 - Oferta do dia.....	63
Figura 8 - Fifós, Lamparinas no Crato (CE).....	71
Figura 9 - Exposição Agua con azúcar Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1996.....	97
Figura 10 - Exposição Agua con Azúcar.....	97
Figura 11 - Exposição Agua con Azúcar, foto colorida.....	99
Figura 12 - Embarcação improvisada.....	107
Figura 13 - Família Comendo.....	107
Figura 14 - Embarcação improvisada.....	108
Figura 15 - Embarcação improvisada.....	108
Figura 16 - Embarcação improvisada.....	109
Figura 17- cozinhando à luz do candeeiro.....	109
Figura 18- cozinhando à luz do candeeiro.....	110
Figura 19- duas mulheres com seus candeeiros.....	110
Figura 20- trabalho de reciclagem de pneumáticos.....	111
Figura 21- criança brincando com brinquedo feito de latas.....	111
Figuras 22 a 23 - Canecas Cubanas feitas com plástico reciclado.....	112
Figuras 24 a 25 - objetos de plástico reciclado.....	113
Figuras 26 a 29 - candeeiros configurados com latas.....	114
Figuras 30 e 31 - Objetos Reinventados.....	115
Figura 32- Candeeiro.....	116
Figura 33 - Balde de Lixo em Barril.....	116
Figura 34 - Fogão feito de materiais reaproveitados.....	117
Figura 35 - Ventilador Órbita, em Plástico.....	117
Figura 36- Venda de Candeeiros e outros.....	127
Figura 37 - Candeeiro Carocha Violeta.....	128
Figura 38 - Candeeiro Carocha Estoril.....	128
Figura 39 - Candeeiro Coroa Sol Levante.....	130
Figura 40 - Candeeiro Cilíndrico.....	131
Figura 41 - Dança de Zabumba.....	132
Figura 42 - A cantoria. Joel Borges.....	132
Figura 43 - Uma Festa no Sertão. José da Costa leite, Sapé (PB), s/d.....	132

Figuras 44 e 45 - Quatro Vezes Primor.....	136
Figura 46 - Candeeiro Cônico.....	138
Figura 47 - Detalhe de Xilogravura Feira de Abraão Bezerra Batista. Juazeiro do Norte (CE).....	139
Figura 48- Candeeiro a Querosene em Forma de Pássaro, Piauí, 1975.....	140
Figura 49- Vista Aérea de candeeiro em Forma de Pássaro.....	140
Figura 50 - Candeeiro a Querosene Triunfo (PE), 1972-1973.....	140
Figura 51 - Ventilador Órbita reparado com peças reaproveitadas.....	143
Figura 52 - Ventilador de Plástico Órbita Original.....	144
Figura 53 - Ventiladoreitor.....	144
Figura 54 - Candeeiro Caseiro em Cuba.....	148
Figura 55 - Resolva Você Mesmo - Tomo I, 1991.....	148
Figura 56 - Biciclos e Triciclos Cubanos (s.d.).....	149
Figura 57 - Máquina de Injeção de Plástico.....	150
Figura 58 - Chinelos de Plástico Fabricados pelo Método de Injeção de Produção Caseira.....	151
Figura 59 - Brinquedos de Plástico fabricados pelo Método de Injeção. Feito com Plásticos de Várias Procedências.....	151
Figura 60 - Componentes elétricos Fabricados pelo Método de Injeção de Produção Caseira, com Plásticos de Várias Procedências.....	151
Figura 61 - Charlie Chair Ocean.....	151
Figura 62 - Máquina caseira de produção de Copos Plásticos.....	152
Figura 63 - Versões Cubanas dos Copos Soviéticos Granyonka.....	152
Figura 64 - Mais versões Cubanas dos Copos Soviéticos Granyonka.....	152
Figura 65 - Copos feitos de Plásticos de Diversas Fontes.....	153
Figura 66 - Copos feitos com plástico reciclado.....	153
Figura 67 - Os Merolicos vendem os seus Produtos na Praça da Catedral, 1987.....	155
Figura 68 - Ganchos e cabides de injeção de Plástico feitos em casa, misturando plásticos de várias fontes.....	156
Figura 69 - Charge Turista .....	157
Figura 70 - Charge Cubo Multiuso.....	157
Figura 71 - Taça Feita com uma Garrafa de Vidro de Refrigerante e Plástico.....	159
Figura 72 - 100% Cubano .....	160
Figura 73 - Candeeiros à Venda no Mercado de Aracaju.....	165
Figura 74- Diversos Artefatos de Plástico.....	165

# Sumário

INTRODUÇÃO.....	16
1. A LINGUAGEM DOS ARTEFATOS.....	28
1.1 O artefato como fonte de interpretação.....	31
1.2 Da ficção e o estilo.....	33
1.3 Ampliando as referências para a interpretação dos artefatos dentro do campo do design.....	39
1.4 Reflexões para a interpretação dos artefatos.....	46
2. A EMERGÊNCIA DOS ARTEFATOS EM DOIS CONTEXTOS DE PRECARIIDADE.....	48
2.1 O Nordeste do Brasil.....	49
2.2 A invenção do Nordeste.....	55
2.3 Cultura material popular no Nordeste dos anos 1950, 1960 e 1970.....	57
2.4 Cuba socialista.....	59
2.5 Implantação do Período Especial em Tempos de Paz.....	61
2.6 Reflexões sobre os contextos.....	67
3 DEBATES EM TORNO DOS ARTEFATOS EM CONTEXTOS DE PRECARIIDADE.....	69
3.1 A produção material popular no Brasil: o olhar de Lina Bo Bardi e de Aloisio Magalhães.....	70
3.2 O pré-artisanato.....	74
3.3 O levantamento da cultura material e o pré-design.....	78
3.4 Ernesto Oroza e os artefatos na Cuba do Período Especial .....	91
3.5 A desobediência tecnológica.....	93
3.6 Reutilização, reparação, reinvenção.....	94
3.7 Outras leituras: a inventiva cubana no espaço das artes.....	98
3.8 Convergências: Bo Bardi, Magalhães, Oroza.....	101
4 ARTEFATOS E PRECARIIDADE: REINVENTAR, REEXISTIR NO NORDESTE DO BRASIL.....	104
4.1 O imaginário semiárido.....	123
4.2 Os candeeiros.....	126
5 ARTEFATOS E PRECARIIDADE: REINVENTAR, REEXISTIR EM CUBA.....	144
5.1 O artefato cubanizado.....	148
5.2 Do provisório ao perene: a construção de uma linguagem própria.....	149
5.3 Balanço de um mundo de artefatos.....	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS.....	177



# Introdução

## Genealogia Motivacional

Toda pesquisa tem motivos pessoais; há algo, às vezes mais evidente, às vezes mais oculto, que nos faz seguir certos caminhos, perseguir certos temas. Minha formação é interdisciplinar; me graduei em artes visuais, área pela qual sou apaixonada, mas na qual nunca tive muito interesse em tentar uma produção consistente, e toda vez que procurei concretizar um projeto, rapidamente o abandonei, pois o exercício constante de dar sentido ao que estava produzindo era uma tarefa que eu achava desgastante. Esse foi um dos principais motivos pelos quais, quando terminei meus estudos em artes, decidi fazer um mestrado em design industrial; uma mudança que eu descreveria como a busca de um refúgio, pois senti a necessidade de entrar em um campo em que seus produtos tivessem um significado inerente. Pensei que o design, por atender às necessidades, por ter utilidade, por resolver problemas, já tinha pelo menos um significado e uma função.

Porém, confesso que, desde o primeiro dia, a marca de minha formação em Artes estava presente. Comecei a pensar em como seria interessante especular sobre o significado dos artefatos que nos rodeiam, sobre a relação que temos com os objetos que estão presentes em todos os momentos de nossas vidas como fiéis companheiros, assim como fizeram Lygia Fagundes Telles, Pablo Neruda, Arnoldo Kraus, Ana Martins Marques, Jorge Luis Borges, entre muitos outros escritores, que deram conta da profunda relação entre o ser humano e os artefatos que nos rodeiam, do que eles significam na vida.

Encontrei artigos e livros que, no campo do design se dedicam a estudar as respostas afetivas envolvidas nos processos de compra, uso e posse de produtos; as emoções em relação a estes, os aspectos de uma

experiência prazerosa na relação humano-produto e como o aspecto emocional do Design pode ser mais decisivo para o sucesso de um produto do que seus elementos práticos (Norman, 2012; P. Desmet, J. van Erp, & M. Karlsson (Eds.) 2008).

Na maioria destes trabalhos, os significados simbólicos são criados pelos designers como critérios racionais para a modelagem do objeto a fim de obter a aceitação ou, em muitos casos, a diferenciação do produto dentro do mercado. As dimensões estéticas, por outro lado, são entendidas como a forma, a cor e a textura superficial.

Este entendimento da estética e do simbólico no artefato é o resultado de uma visão, a meu ver, restrita e aliada a um tradicional pragmatismo do projeto do objeto no campo do design. O que eu estava procurando era outra coisa, outra relação. Era pensar em como os artefatos nos enraízam no mundo e em nossa relação existencial com eles, procurava leituras de artefatos em que a estética fosse entendida como aquilo que diz respeito à sensibilidade. Senti falta, no campo do design, daquilo que me assombrava nas Artes.

Cheguei à conclusão de que não conseguia encontrar o que estava procurando porque estava cavando nos lugares errados: nos discursos, pesquisas e projetos em que os artefatos são pensados como produtos de um mercado que alimenta uma indústria do imediato e do obsoleto; estudos com o objetivo de entender a inserção do artefato nesse mercado e seu consumo, ou que dedicam seus esforços a estabelecer o design como uma ciência em que pouco espaço há para uma interpretação sensível da relação entre pessoas e artefatos. Discursos também gerados, em sua maioria, no norte global, os quais falam de uma realidade que muitas vezes não dialoga com a latino-americana.

Foi durante o semestre que passei na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade de São Paulo que entrei em contato, graças à professora Maria Cecília Loschiavo e ao professor Marcos da Costa Braga, com os textos de Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães e suas ideias sobre a produção popular de artefatos no Brasil e com outros autores que escrevem a partir do contexto brasileiro para entender e explicar a produção de objetos utilitários nesse país.

Na aula da professora Loschiavo, analisamos o discurso de Magalhães “O que o desenho industrial pode fazer pelo país?”, de 1977. Sua reflexão sobre a ideia de que os designers industriais, nos países em desenvolvimento, têm seus horizontes ampliados devido ao encontro de diferentes tecnologias, nas quais algumas são muito mais sofisticadas do que outras, e sua posição de que será necessário passar “da postura inicial de uma visão imediatista e inevitavelmente consumista de produzir novos bens de consumo” (p.12) para re-conceitualizar uma atividade que “nasceu voltada apenas para a solução de problemas emergentes da relação tecnologia/usuário em contextos altamente desenvolvidos, a bitola estreita da relação produto/usuário nas sociedades eminentemente

de consumo” (p.11), me resultou sumamente instigante. Pensei que não apenas os designers deveriam ampliar seus horizontes, mas também os pesquisadores que pensam sobre o campo. Como ficar cegos diante de algo tão evidente em nossos países, onde, como aponta Magalhães, transitamos num “espectro amplo de diversidade de saberes e de situações muito distanciadas” (p.12).

De Lina Bo Bardi, por outro lado, o primeiro texto que li foi aquele escrito para a Exposição Nordeste, em 1963. Depois me aprofundi em suas ideias, com as compilações nos livros ‘Lina por escrito’ e ‘Tempos de grossura’.

A leitura desses textos me fez pensar, por um lado, sobre a atividade de design na região da América Latina e, por outro, sobre a produção material que é fruto da cultura popular e da coexistência entre produtos industrializados e serializados e aqueles que são feitos à mão, configurados pelo próprio povo para atender às suas necessidades. O texto de Lina Bo também me fez lembrar da busca que iniciei em meu mestrado por uma relação sensível entre artefatos e pessoas.

Meses depois de voltar do Brasil para o México, encontrei, vagando pela internet, o catálogo cubano “Con nuestros propios esfuerzos” na página do designer cubano Ernesto Oroza, e me perdi nos muitos e muitos registros que ele fez do que chamou de “Desobediência Tecnológica”. Não pude deixar de traçar paralelos entre Cuba e Brasil e suas produções, fruto de contextos de precariedade econômica; embora, fossem contextos diferentes, épocas diferentes, culturas diferentes, havia algo que tornava os artefatos de um contexto semelhantes aos do outro.

O confronto entre esses registros da criatividade cubana e aqueles que acompanham os textos de Lina Bo no livro “Tempos de grossura” (artefatos configurados principalmente no Nordeste do Brasil), apontou para muitas perguntas que martelavam em minha cabeça, tais como: que circunstâncias existiram para que esses artefatos surgissem, como foram produzidos, por que, como essas soluções foram alcançadas e o que esses artefatos significam.

Seguindo uma linha de pesquisas no Brasil

A inventividade que observei tanto em Cuba quanto no Nordeste do Brasil não é característica de um espaço e de um tempo específicos; a falta de algo sempre nos levará, como seres humanos, a criar maneiras de alcançar nossos objetivos e satisfazer nossas necessidades. Mas, embora essa atitude não seja um traço particular de um grupo de pessoas ou de um contexto específico, ela é um elemento recorrente nesses lugares onde, quando não há meios adequados para realizar uma ação e para não deixar de realizá-la, recorreremos ao uso da invenção e da criatividade, realizando práticas de autoprodução de artefatos<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A autoprodução é um conceito que tem sido usado por diferentes autores no campo do design (Riul 2015., Riul, Medeiros, Barbosa, Santos 2015., Dias 2014). Em esta pesquisa, entendemos por autoprodução como o ato de produzir artefatos para uso próprio.

Na América Latina, a produção de artefatos provenientes de âmbitos não profissionais que não se encaixam nos paradigmas da atividade do design como disciplina moderna associada à produção industrial, é ampla e o estudo delas traz importantes fontes para serem incorporadas aos estudos do design na região e para a compreensão de como o mundo artificial (Margolin 2012) é construído fora da profissionalização do campo. Diferentes pesquisas têm abordado algum aspecto desta produção popular, explicando e resgatando artefatos, ferramentas e processos que surgem dentro e a partir da população sem ajuda de um profissional do campo dessa área. Nestes estudos, o design é entendido como uma prática que não apenas está presente no espaço profissional, industrial e acadêmico, mas que também se desdobra para outros lugares, nos quais o que dá sentido ao exercício projetual é a necessidade de resolução de problemáticas cotidianas. No Brasil, descobri que existem diversas investigações que traçam uma linha de pesquisa sobre o tema de artefatos configurados por não-designers. A pesquisa de Rodrigo Naumann Bouffleur: *A Questão da Gambiarra: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos* (2006), é um exemplo no qual o pesquisador aprofunda numa produção popular brasileira que vem a oferecer soluções através do design de artefatos improvisados conhecidos como ‘gambiarra’. Segundo Bouffleur, falar de gambiarra implica falar de práticas de reciclagem, reutilização e bricolagem associadas a questões de cultura material e identidade brasileira, assim como de artefatos que surgem não com o objetivo de serem comercializados e sim utilizados por quem os faz. A confecção destes objetos envolve uma técnica de fazer, e um “raciocínio projetivo imediato, determinado pela circunstância momentânea; ou ainda, como uma espécie de design espontâneo” (p.25). Neste sentido, entende a produção da gambiarra como uma atividade que compartilha características com o design profissional tais como a definição da forma e função de artefatos e o proceder a partir de um raciocínio projetivo. Sustenta que “Se a atividade do design de produtos se define, [...] principalmente pelo desenvolvimento de artefatos (sejam eles industriais ou não), então na essência, design e gambiarra são procedimentos similares” (p.25).

Na construção de seu discurso, Bouffleur retoma a ideia de um design espontâneo, proposta por Maria Cecília Loschiavo dos Santos, entendida como “...uma prática de resistência criativa de procurar soluções engenhosas aplicáveis à resolução de problemas concretos, num contexto de severa falta de recursos”. É um anti-design movido exclusivamente pela necessidade vital de sobreviver” (Santos, 2003, p.75). Esta mesma ideia é usada no texto *Design espontâneo e Hibridismos: Artefatos da cidade e artefatos do interior de Marília Riul*, Carine Helena Meireles Fernandes de Medeiros, Ana Valéria Barbosa e Maria Cecília Loschiavo dos Santos (2015), na qual as autoras propõem que “O design espontâneo é a expressão material das culturas que se manifesta pelas necessidades de

uso de artefatos do dia a dia.” (p.59) A pesquisa se centra em objetos para o autoconsumo produzidos por pessoas que, por diversos motivos, não podem ter acesso “aos artefatos necessários para facilitar as atividades do cotidiano” (p.60). Esta privação, leva à criação da mais variada gama de artefatos que são compreendidos como produto de “práticas espontâneas de autoprodução e consumo de bens materiais, caracterizadas pela criatividade, inovação e adaptação ao uso dos recursos disponíveis.” (p.60) Assim como a pesquisa de Bouffleur, o trabalho destas autoras se fundamenta na ideia de que o design não é apenas uma atividade relacionada a um contexto acadêmico ou à qualificação institucional, tomando como referência autores que falam de um design vernacular, um design não-profissional (Pacey, 1992), ou um pré-design (Magalhães, 1997). As autoras encontram, nos objetos que analisam, uma mistura de conhecimentos e habilidades usadas na confecção, assim com um manejo de técnicas e materiais. Chegam à conclusão de que eles contêm tanto uma função, como valores simbólicos (p.68), e sustentam que “tais artefatos estabelecem principalmente o diálogo entre o mundo industrial e a prática artesanal, seja esta motivada pela condição de vulnerabilidade social, seja esta característica de um modo de vida peculiar” (p.69).

Também é relevante mencionar a pesquisa de Alessandro dos Santos Faria: *Objetos Imperfeitos - o design espontâneo em produtos desenvolvidos a partir do descarte de resíduos sólidos urbanos* (2016). Faria estuda a criação de veículos de coleta de recicláveis elaborados com descarte na cidade de São Paulo, examinando a criatividade, a inovação, a intuição e o improviso usado na construção destes objetos. Percebe neles a “emergência de um Design ‘distinto’ do tradicional” (p.154) referindo-se a ele também como design espontâneo, caracterizado por ser uma atividade projetual espontânea, e igual as outras pesquisas revisadas; pensa que é uma atividade que fornece informações sobre a cultura material brasileira (p.159).

Os autores mencionados aportam conclusões importantes para o estudo dos tipos de artefatos que são produto do que denominam como design espontâneo, design improvisado e anti-design, segundo cada caso. No texto de Riul, Fernandes de Medeiros e Santos (2015), por exemplo, as autoras concluem que “O design espontâneo analisado pode ser lido como uma resposta de resistência à proposta padronizada e muitas vezes inacessível do modelo industrial, sob a forma da materialização de soluções, da autoprodução” (p.70) e que nos processos de produção e concepção que analisam “Reflete-se num exercício de construção descentralizada do mundo material, por meio de métodos artesanais e condições imperativas, e simboliza um rompimento com a inflexibilidade do mundo material produzido por meios industriais” (p.70). Por sua parte, Faria conclui que o que pode ser percebido nos objetos que analisa é o uso de recursos como a intuição, a criatividade e a imaginação, assim como uma grande riqueza que não só mostra ou revela aspectos simbólicos,

mas também uma relação com questões meio ambientais, trazendo à luz problemáticas como o destino dos resíduos sólidos urbanos. Por outro lado, Bouffleur, conclui que existem diferentes modos de dar conta sobre como um artefato é construído, e neste sentido, pensa que centrar a discussão em torno aos artefatos, em questões como o que é e o que não é design, resulta em uma redução simplista de um fenômeno complicado e rico. Mas, além das especificidades que cada uma das investigações abrange, é importante ressaltar que todas elas oferecem uma interpretação diferente não só do conceito de design e a ação de projetar, mas também daquele que projeta e os produtos resultantes, e que são pesquisas que sustentam uma posição que entende o design como uma prática fundamentalmente cultural que eclode em uma necessidade social.

A pesquisa visual desenvolvida por Gabriela de Gusmão Pereira: *Rua dos inventos. Ensaio sobre desenho vernacular* (2002), também se insere dentro desta linha de pesquisa de artefatos que surgem em contextos de precariedade econômica e social, porém o faz de uma perspectiva mais sensível. Pereira mostra através de fotografias “traços e peculiaridades que identificam alguns aspectos da cultura material urbana na cidade do Rio de Janeiro” (p.19), e reúne um inventário de inventos, de “objetos achados, improvisados ou inventados para desenhar a realidade inadiável, a cada dia” (p.19). Procura, ademais, lhes dar visibilidade, e pensar em questões relacionadas a eles como necessidades, projeto, intenção e design.

O contexto de emergência destes objetos que Pereira inventaria, é um “onde se sobrevive com pouco ou quase nada, um estado de carência e de privação força o indivíduo a desenhar estratégias para sobreviver” (p.19). Pereira também reconhece o caráter projetual, de intenção e planejamento nesses objetos. Segundo ela, são peças produzidas para satisfazer necessidades, e em cada situação, se apresenta uma solução específica, vinculada aos meios disponíveis, obtendo um resultado que consegue atender as demandas geradas pelas desigualdades sociais (p.24). Segundo Pereira, o resultado possui uma confecção precária, mas essa característica não os faz menos efetivos no seu uso como instrumentos de trabalho, mobiliário, utensílio, objeto lúdico ou invento tipográfico, categorias que ela trabalha. Sobre as especificidades dos objetos em relação ao design como disciplina, observa que os métodos utilizados nesses inventos:

são alheios ou mesmo antagônicos aos tradicionalmente reputados condição sine qua non para que um objeto seja considerado fruto do design. Não são peças produzidas industrialmente, a partir de uma matriz que permita a reprodução seriada; não são concebidas por um designer profissional e não correspondem à superestrutura mercadológica (p.25).

Uma outra pesquisa que se soma a esta linha é a de Maria Cristina Ibarra Hernández (2014), que analisa artefatos encontrados no espaço urbano de Belo Horizonte, feitos por não profissionais do campo do design, atividade que chama de Design por Não-Designers. O objetivo da pesquisa de Hernández é o de “refletir sobre as oportunidades de ação que tem o design a partir destes artefatos e propor maneiras de aproveitar essa informação em seus processos e produtos”, assim como de entender como o “design pode aprender lições sobre formas inovadoras de resolver um problema e estratégias para a sustentabilidade ambiental, cultural, social e econômica”, pensando como “estes objetos podem contribuir para design chamado ‘acadêmico’” (s/p).

Assim como esses pesquisadores, me interessa em pensar sobre e em torno do mundo material e utilitário, feito por não-designers e no qual, por meio de processos manuais, artefatos de origem industrial são modificados e ganham novas vidas; me interessa por produções em que técnicas e materiais, processos e ferramentas são combinados e que desafiam grande parte da produção industrial atual, do design como disciplina e das nossas formas de consumo, bem como o modo como nos relacionamos com o mundo e com a tecnologia.

Com esta tese, pretendo contribuir para a conceituação do design como uma prática fundamentalmente cultural que surge das necessidades da população e não como um efeito mecânico para a evolução do tecido produtivo e do modelo de crescimento econômico predominante. Neste sentido, me somo às pesquisas acima citadas (Santos, 2003; Riul, Fernandes de Medeiros, Santos, 2015; Bouffleur, 2013; Pereira, 2002; Hernández, 2014) que olham para os artefatos da cultura popular produzidos pela população de maneira artesanal, e à perspectiva de uma interpretação mais abrangente da conceituação daquilo que é design e da ação de projetar, assim como de quem projeta.

Entretanto, faço isso a partir de minha própria particularidade e com meus próprios objetivos. Nesta pesquisa, nos distanciamos destas outras quando elas se aproximam aos artefatos pensando em questões relacionadas às problemáticas ambientais e o desperdício de materiais, ou refletem sobre o que o design como disciplina que projeta o mundo pode aprender das práticas populares de configuração de artefatos para trabalhar em direção à sustentabilidade ou para nutrir o exercício projetual. Também não é objetivo da presente investigação discutir se os artefatos que vamos estudar se enquadram ou não na categoria de design; as pesquisas acima mencionadas já levantam debates provocativos a este respeito e, como Bouffleur salientou, permanecer nesta discussão resultaria na redução de um fenômeno complicado e rico. Para não entrarmos nesta discussão, não falaremos sobre design espontâneo, design vernacular ou design alternativo e sim de artefatos que emergem em situações de precariedade.

Este é um estudo sobre artefatos configurados por pessoas situadas à margem de um sistema de produção industrial e do modo de produção e consumo capitalista. Nele, visando contribuir para a expansão do olhar do campo do design para com os artefatos, produto das ações de pessoas que não são designers profissionais, me propus a analisar e interpretar artefatos que emergem de contextos marcados por precariedade econômica e crise social e material, nos quais aparece uma produção popular e artesanal caracterizada por ser fruto da reutilização de utilitários de origem industrial.

É uma pesquisa qualitativa e exploratória feita a partir de um conjunto de questões que orientam a busca da tese e que vem se apresentando desde as primeiras páginas desta introdução: que circunstâncias existiram para que esses artefatos surgissem, como foram produzidos, por quê e como esses artefatos foram configurados e o que significam?

Tenho como objetivos particulares incorporar o uso de outras fontes na interpretação dos artefatos assumindo a subjetividade e sensibilidade pessoal com o intuito de expandir o olhar sobre eles; usar a imaginação e a fabulação para a formulação de novos significados, considerando aspectos estéticos e poéticos, assim como suas qualidades de uso e sua relação com o entorno no qual foram configurados e utilizados; ampliar a compreensão do simbólico e do estético nos artefatos; e oferecer ao olhar do design um caminho interpretativo e de referências com as quais se possa ampliar os seus estudos sobre utilitários.

É também uma pesquisa multi-situada, dois contextos são estudados: o primeiro é o Nordeste do Brasil, especificamente a região do sertão, nas décadas de 1950, 1960 e 1970; o segundo é o de Cuba, durante o Período Especial em Tempos de Paz, embora não haja consenso sobre quando esse período começa e termina, esta pesquisa estuda a década de 1990 até o início dos anos 2000.

É importante observar que este não é um estudo comparativo entre um contexto e outro. Em todo caso, é um trabalho que traça paralelos que, por vezes, se aproximam e, por vezes, se distanciam. Esses paralelos ajudam a entender melhor a particularidade de cada caso, a enriquecer e aprofundar cada contexto e a compreender o fenômeno, mas também a entender o que há em comum entre os diferentes contextos em que esse tipo de prática de produção utilitária emerge.

Como mencionei, não se pretende associar estes artefatos que surgem em situações precárias com práticas ecológicas ou sustentáveis. Não me interessa resolver problemas metodológicos dentro do campo do design, também não busco à priori entendê-los como mecanismos de emancipação ou insurreição, nem se pretende adotar uma visão paternalista ou romântica da pobreza e seus produtos, pois, como diz Bonsiepe “Basta, porém, uma olhada à complexa realidade do ‘Submundo Periférico’ para desvirtuar essa imagem idílica e idealizada” (1983, p.5).

Para interpretá los, indago sobre seu vir-a-ser (ou devir) como utili-

tários, e mais que compreender as práticas configurativas, observo os artefatos resultantes delas a partir de uma perspectiva que se situa entre o design, os estudos de cultura material, a história e as artes, procurando uma análise e uma interpretação sensível dos artefatos.

Os observo como produções importantes, como objetos utilitários que atendem várias necessidades básicas e cotidianas como a de abrigo, de abrandar o calor, de alimentação, e de recreação, e, ao mesmo tempo, me pergunto o que mais eles significam na vida das pessoas que os usam e os configuram, porque não é apenas a relação funcional que torna os artefatos objetos significativos para as pessoas; nesse sentido, também me pergunto sobre seu surgimento como a manifestação de uma existência que cria seu mundo ao perceber suas necessidades.

Antonio Risério observa de maneira crítica a adoção científica que Lina Bo Bardi afirmava ter, na qual insistia na natureza científica de sua pesquisa sobre a produção popular brasileira, e em um pensamento baseado na antropologia cultural e não na arte (p.60). Aqui, nos perguntamos: por que não partir da arte? por quê não olhar desde um ponto de vista sensível e assumir nossa subjetividade interpretativa ao analisar os artefatos? Esta é uma das particularidades desta investigação, a busca por novas abordagens para a interpretação dos artefatos abarcando questões como a poética e assumindo a subjetividade na interpretação.

Portanto, o estudo dos artefatos não foi uma tarefa meramente descritiva, mas interpretativa. Os observei estudando suas características formais, entendendo como foram configurados, os materiais de que são feitos e sua utilidade e forma de uso. A partir dessa análise, proponho leituras sobre seus usos e significados, investigando o que eles possibilitam como utilitários que emergem em contextos específicos.

No contexto brasileiro, utilizo romances, músicas e xilogravuras que fazem referência direta aos artefatos que estudo para fazer inferências sobre eles e ampliar minha compreensão do que representam e significam na cultura em que aparecem.

No contexto cubano, estudei romances, filmes, poemas, fotografias e ensaios, que me ajudaram a aprofundar os contextos e a entender, a partir dessas sensibilidades, como foi o Período Especial e a relação das pessoas com os artefatos.

Com base nos estudos da cultura material, formulei um caminho interpretativo próprio que me permitiria examinar de forma mais ampla a inserção do objeto nas relações sociais a partir de diferentes pontos de vista, e fiz uso de seu espírito interdisciplinar e de sua riqueza na combinação de diferentes perspectivas para o estudo do artefato. Adotei a hermenêutica, pois é a partir da liberdade interpretativa que conduzi este estudo. A combinação de ideias-chave destas tradições de pensamento resulta em um estudo rico que evita alguns reducionismos.

Localizar um corpus de artefatos de cada caso foi essencial; portanto, realizei viagens de pesquisa de arquivos ao Nordeste do Brasil e a

Cuba. No Brasil, a pesquisa foi em acervos de museus e centros culturais, mas também fui em mercados para verificar se ainda se vendiam alguns destes artefatos. O corpus que analiso no caso brasileiro, faz parte do acervo museológico do Museu do Homem do Nordeste.

Em Cuba, por outro lado, durante minha estada em Havana, em abril e maio de 2022, não encontrei coleções físicas dos artefatos estudados. Portanto, me baseio em fotografias tiradas pelo designer Ernesto Oroza e colocadas em seu site Desobediencia Tecnológica. Na pesquisa de campo realizada em Havana, no entanto, observei que alguns dos artefatos que Oroza registrou, durante a década de 1990 e no início dos anos 2000, ainda fazem parte da vida cotidiana dos cubanos, não como objetos em coleções, mas como artefatos que continuam a ter utilidade na vida cotidiana.

No decorrer da pesquisa, me questioneei constantemente para não cair na folclorização dos artefatos que estava analisando, nem discorrer sobre uma estética do precário ou da pobreza; mas também para não colocá-los como se fossem práticas exemplares ou mecanismos de resistência e emancipação a serem replicados acompanhados de discursos sobre reciclagem, sustentabilidade, ecologia ou autoprodução.

Para isso, tive de colocá-los em seu contexto de surgimento, em diálogo com as necessidades das quais surgiram e com as realidades em que foram usados. O estudo dos contextos e sua compreensão não apenas do ponto de vista da história, mas também de outras narrativas, como romances, poemas, ensaios e testemunhos, também me permitiram entender as condições de possibilidade para o surgimento dos artefatos que analiso, bem como as subjetividades a partir das quais eles foram configurados. Ao mesmo tempo, o estudo do contexto teve de ser crítico, e em várias ocasiões me vi na armadilha de generalizá-lo e romantizá-lo.

No contexto brasileiro, onde a produção estudada surge principalmente na zona semiárida, estabelecida majoritariamente na região nordeste do país, uma das dificuldades que enfrentei foi entender que existem vários nordestes e a de explicar a região como uma que compartilha características, mas que é heterogênea em muitos aspectos.

No caso cubano, minha estadia em Havana, durante os meses de abril e maio de 2022, foi decisiva. A partir dessa experiência, somaram-se outras perguntas importantes no estudo dos artefatos que ali surgiram, tais como: como falar de uma produção material criada em uma realidade como a cubana sem idealizá-la, como investigar uma realidade tão complexa sem reduzi-la, como colocar em diálogo um estudo objetivo e um olhar subjetivo?

A pesquisa está dividida em cinco capítulos. Os primeiros três, ajudam a construir as bases para a leitura e interpretação dos artefatos levada a cabo nos Capítulos 4 e 5.

O Capítulo 1, *A linguagem dos artefatos*, introduz o leitor ao estudo da cultura material e trata de diferentes aspectos e conceitos que têm sido

trabalhados nesse campo, apresentando as ideias de alguns dos autores que refletiram sobre o tema. A proposta para o estudo de artefatos do historiador da arte Jules D. Prown é explicada em mais detalhes, com especial atenção às suas ideias sobre o estudo da ficção e do estilo. Apresentamos como procederemos na interpretação dos artefatos nos Capítulos 4 e 5 e explicamos como e por que faremos uso de fotografias, músicas e romances em seu estudo e interpretação. A importância da subjetividade do pesquisador no estudo dos artefatos também é indicada e diferentes autores são apontados como referências para desenvolver uma sensibilidade subjetiva ao realizar o exercício interpretativo.

O Capítulo 2, *A Emergência dos artefatos em dois contextos de precariedade*, situa o leitor nos contextos cubano e brasileiro, nos quais se desenvolvem as práticas que resultam nos artefatos a serem estudados nos capítulos seguintes. No caso brasileiro, estudo a região Nordeste, sua história e configuração, e apresento criticamente a noção desse lugar no imaginário brasileiro. Apresento também as condições materiais e econômicas em que viveu parte da população dessa região, durante as décadas de 1950 e 1960, e que produziu e consumiu os artefatos aqui estudados. Em Cuba, é apresentada uma breve visão geral dos eventos que levaram à adoção do chamado Período Especial de Paz, após a queda da URSS, e as condições materiais sob as quais os cubanos tiveram que viver durante esses anos.

Este capítulo é fundamental para entender as situações de precariedade, nas quais, devido à necessidade de resolver problemas materiais, as pessoas fazem uso de sua capacidade inventiva, o que permite entender as condições sociais, geográficas, políticas e culturais dos locais onde os artefatos analisados foram configurados e usados. É essencial, também, para nos próximos capítulos, entender a necessidade da utilidade dos artefatos, suas formas, suas funções, e os materiais com os quais foram configurados.

O Capítulo 3, *Debates sobre artefatos em contextos de precariedade*, analisa diferentes interpretações feitas por agentes associados ao campo do Design, sobre as práticas de configuração de artefatos com técnicas artesanais e a reutilização de resíduos industriais, nos contextos analisados no capítulo anterior. Suas ideias são estudadas como referências importantes sobre o assunto, na medida em que oferecem interpretações e caracterizam uma produção que surge da necessidade. Elas também nos interessam porque são ideias que surgem no contexto latino-americano e, especificamente, nas regiões estudadas aqui. As ideias de Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães são apresentadas em relação à produção popular no Nordeste do Brasil, nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Sobre os artefatos cubanos, configurados durante o Período Especial, são apresentadas as ideias do designer Ernesto Oroza e as exposições do Grupo Ordo Amoris, nas quais vários artefatos configurados por cubanos foram levados para espaços de arte.

Nos Capítulos 4 e 5, *Artefatos e precariedade: reinventar, reexistir*, se apresenta uma análise e interpretação feita sobre uma mostra de artefatos de cada contexto encontrados em diferentes arquivos no decorrer da pesquisa.

A partir de três autores (Akrich, Oroza e Bouffleur), se colocam as diferentes práticas configurativas que dão origem a estes utilitários, e observo os artefatos resultantes delas a partir de uma perspectiva que se situa entre o design, os estudos da cultura material, a história e as artes, procurando uma análise e uma interpretação sensível deles.

Nesses dois capítulos, as diversas fontes reunidas (romances, filmes, poemas) sobre um contexto e outro, são usadas para entender e nos aprofundarmos nos artefatos. No caso do Nordeste de Brasil, onde estudo candeeiros configurados no semiárido, durante os anos 1950, 1960 e 1970, a literatura, os filmes e as músicas ajudam a criar uma ficção em torno deles, mas também a entender o artefato inserido na vida cotidiana e a desenvolver uma sensibilidade para explorar qual era seu papel dentro dos contextos onde aparecem.

Neste caso, pensando em que nos artefatos há tanto uma utilidade que surge de necessidades inadiáveis, quanto significados expressos que podem ser experimentados e intuídos na sensibilidade do intérprete, fiz uso da fabulação, da imaginação e de uma subjetividade assumida na busca de outros significados.

No caso cubano, em que observo objetos utilitários feitos de plástico reciclado, as fontes me ajudaram a captar, a partir de uma compreensão ligada aos detalhes do cotidiano, o contexto pelo qual os cubanos estavam passando no Período Especial e suas complexidades, contradições e dificuldades, bem como a urgência e o impostergável do mundo material. Isso me permitiu olhar para os artefatos com uma outra perspectiva e elucidar o que possibilitam.

Nas Considerações Finais, estudo, mediante os registros reunidos, os artefatos de ambos contextos como um grupo heterogêneo que compartilha um estilo em certos aspectos. Os interpreto como objetos culturais com uma condição vital de existência que articula a relação entre o sujeito que os configura e usa, o mundo, e a maneira no qual esse sujeito está no mundo. Chego à conclusão de que nos artefatos, o simbólico e o estético emergem da relação poético-existencial entre seus criadores e usuários, estando suas funções e utilidades intrinsecamente ligadas à própria existência das pessoas.

# 1 A linguagem dos artefatos

Segundo Bucaille e Pesez (1989), a expressão cultura material é uma visão limitada dos diversos aspectos que constituem essa ideia, pois as manifestações ou as formas materiais da cultura são apenas uma parte da cultura material, e não sua totalidade (p.13). Cultura material é uma categoria ampla que engloba diversas formas do mundo que nos rodeia, do mundo em que nos movemos, que habitamos, que fazemos nosso, que incorporamos em nossas vidas, que usamos, que modificamos e que nos modifica. Falar de cultura material, embora esta última palavra nos remeta à matéria - ao palpável - é também falar do intangível, de processos, de ideias, de relações, envolve, enfim, falar também do imaterial na cultura.

Estes autores a definem como a cultura da maioria da população, isto é,

aquela que diz respeito à imensa maioria numérica da coletividade estudada; podem, evidentemente, fazer-se subdivisões dentro de tal maioria e distinguir, por exemplo, classes sociais, grupos rurais e urbanos, etc., mas não é o essencial: a cultura material, cultura do coletivo, se contrapõe sobretudo à individualidade (p.13).

Eles explicam que a noção de cultura material inevitavelmente introduz cortes na continuidade sociocultural, cortes ou classificações, que respondem à necessidade intelectual de delimitar o campo. Neste sentido, apontam que:

A noção de cultura material representa sem dúvida uma reação excessiva que, no entanto, se opõe a uma ação, também ela excessiva, a uma tendência durante muito tempo acentuada e já não justificada, que consiste em confundir cultura ou civilização unicamente com os seus aspectos supraestruturais. O seu papel é o de superar um atraso que se introduziu nas ciências humanas (p.40)

Nos estudos da cultura material existem diferentes perspectivas teóricas sobre as quais se pode conduzir um estudo. Segundo escreve Tilley (2006), o Marxismo, o estruturalismo, a semiótica e a fenomenologia “podem ser consideradas perspectivas teóricas “fundamentais”, na medida em que é impossível imaginar a existência de uma noção de materialidade ou de um campo que se autodenomine estudos de cultura material sem a sua existência” (p.8).

As diversas teorias apresentam diferenças a respeito de como se conceitualiza a cultura material, a qual pode ser entendida, conforme o caso, como mercadoria, presente ou recurso (Gerritsen, E. A. e Riello, G., 2015); como instrumento ou signo (Maquet, 1993); como evidência ou texto (Grassby, 2005); como evento histórico ou ficção (Prown, 1993) ou como agente, mediador ou marcador de identidade (Hoskins, 2006).

A perspectiva teórica, e a conceitualização da qual se parte para estudar algum aspecto da cultura material, significará o uso de uma abordagem metodológica de acordo com os objetivos da pesquisa, sejam estes a reconstrução dos padrões de significados, valores e normas compartilhados pelos membros da sociedade (Grassby, 2005); a compreensão do sistema formal através do material (Grassby, 2005); entender algum aspecto relacionado ao consumo, a troca e comercialização de artefatos (Kopytoff, 1986; Dannehl, 2009, Bourdieu, 1984); sua agência (Hoskins, 2006) ou sua vida social (Appadurai, 1991).

As diferenças conceituais dentro destes estudos são tão amplas que resulta importante especificar se o objeto de estudo é tratado como coisa, objeto ou artefato. Às vezes, mesmo conceitos pouco definidos são utilizados, como é o caso da palavra *Stuff* usada por Daniel Miller (2010) que em português, tem sido traduzida como treco, e que poderia também ser traduzida como coisa/matéria/substância.

Nesta pesquisa é usado o termo ‘artefato’ para fazer referência àqueles objetos que se analisam e que são interpretados, entendidos como objetos utilitários produzidos por humanos. Porém, haverá ocasiões no texto em que os termos ‘coisas’ e ‘objetos’ aparecerão de acordo com os autores que estão sendo revisados e os conceitos que eles utilizam.

Ao já colocado, e para complicar ainda mais o campo e os estudos da cultura material, este não apresenta uma definição fixa e é tema de interesse para distintas disciplinas, como a antropologia, a arqueologia, a história, as artes, o design, a sociologia e a geografia. Assim, os estudos da cultura material, ao invés de ser uma disciplina delimitada (Miller, 2003), é um campo heterogêneo e diverso. Isto representa tanto vantagens quanto problemas, pois embora exista uma gama diversificada de formas de abordagem, que varia dependendo do caso, não há, por outro lado, um só corpo teórico que justifique e sustente seus estudos. Porém, parece que sua riqueza provém precisamente desta não ancoragem a nenhuma disciplina nem teoria em particular. Assim, as teorias sobre as quais se fundamenta uma pesquisa que estuda a cultura material, e os métodos usados para realizá-la, são moldados pelo saber dos diferentes campos do conhecimento e das necessidades desde onde se conduz cada investigação, fornecendo às pesquisas uma perspectiva inter, trans e/ou multidisciplinar, abrindo campos de estudos ricos e fascinantes como, por exemplo, sobre os processos de produção, as técnicas, os materiais, a trajetória social do artefato, os contextos em que surgem e são utilizados, as relações envolvidas (econômicas, sociais, afetivas) ou questões relacionadas ao intercâmbio, crenças e rituais, para falar apenas algumas.

Neste sentido, a Arqueologia, a História e a Sociologia podem unir forças para desvendar os segredos que um objeto esconde, para desemaranhar as histórias que ele conta e para entender um pouco mais sobre a vida das pessoas que o criaram ou usaram; por outro lado, a arte e a antropologia podem oferecer outros significados da cultura material, abrindo uma série de interpretações simbólicas e estéticas. Assim se constrói um campo e uma rede de interpretações da cultura material, que se fosse restrita a uma única disciplina e a uma perspectiva teórica, não proporcionaria uma visão tão diversificada e rica.

Para o antropólogo Daniel Miller, é através de nossa materialidade – através do mundo que construímos – que podemos melhor compreender, transmitir e apreciar nossa humanidade (Miller, 2013, p.10), e pensa que mais do que nos representar, as coisas nos criam, e é nesse sentido que ele diz que “uma apreciação mais profunda das coisas nos levará a uma apreciação mais profunda das pessoas” (2013, p.12).

Tim Ingold, por outro lado, propõe que em vez de especular sobre a materialidade dos objetos, deveríamos pensar o que fazer com que as coisas tenham “coisidade”<sup>2</sup> (Ingold, 2013a, p.30) e aponta para a necessidade de que os estudos da cultura material olhem para os materiais e suas propriedades, para os elementos a partir dos quais as coisas são feitas e para os fluxos de transformação dos materiais (Ingold, 2013a, 2012). Ingold defende o uso do termo ‘coisa’ para falar sobre objeto ou artefato e rejeita a ideia de que as coisas têm agência<sup>3</sup>. Retomando o ensaio *A Coisa de Heidegger*, Ingold entende o objeto como algo que nos é apresentado como fechado; a coisa, por outro lado, “é um ‘acontecer’, ou melhor, um

<sup>2</sup> O termo *thingly* não existe em Português, ainda assim, optou-se por utilizá-lo traduzido como “coisidade”

<sup>3</sup> A agência (Gell, 1998) é entendida como a capacidade de um objeto de influenciar as ações de um sujeito. Algumas propostas que abordam a agência dos objetos os colocam no mesmo nível que os seres humanos. Tim Ingold é um dos críticos dessas teorias, usando o argumento de que os objetos não têm intenções conscientes como as ações dos humanos e, portanto, não têm agência.

lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam” (Ingold, 2012, p.29). Em sua perspectiva, o objeto é fechado, já a coisa transborda. Assim, pensar em coisas, para Ingold, é pensar em um mundo que está em constante transformação, em um constante devir.

Por outro lado, Meneses e Borrego (2018, p.1) apontam que olhar os artefatos para além de sua materialidade, tomados como fontes e documentos históricos, faz deles objetos de discussão e de procura de compreensão que ajudam a aprofundar em contextos sociais, histórias de vida, vivências humanas, experiências cotidianas. Assim, o artefato, interpretado como fonte histórica e como documento, seria um meio com o qual podemos estudar e compreender o ser humano. Para eles, os artefatos:

São elementos materiais da cultura e não apenas a representação material dela. Eles incorporam os gestos no uso e se reinscrevem em um cotidiano de que são parte, mas não só: o objeto integra-se ao corpo humano, associa-se à razão, participa da sociabilidade, do desejo dos homens é símbolo de construções diversas da imaginação. São intrínsecos aos atos vividos (p.2).

Sobre a distinção entre o artefato como objeto histórico e o documento histórico, Ulpiano Meneses (1998) aponta que:

A primeira é a categoria sociológica do objeto histórico que, em muitos museus, constitui presença exclusiva ou de clara prevalência. A segunda é a categoria cognitiva do documento histórico, suporte físico de informação histórica (p.92).

Ou seja, os objetos históricos seriam fontes que se instrumentalizam para entender as sociedades nas quais emergem; o documento histórico, por outro lado, contém informações, são objetos criados para registrar informação. Porém, isto não restringe outros artefatos, a adotar o estatuto de documento. Todos os artefatos, como apontado por Meneses, podem virar, em algum momento de sua trajetória, documento histórico (p.95).

## 1.1 O artefato como fonte de interpretação

Para Grassby, o artefato entendido como evidência histórica é uma ferramenta para interpretar um sistema, para reconstruir um passado e para compreender os valores e significados compartilhados em um determinado momento por um grupo de pessoas; é a evidência de um modo de vida, modos de pensar e crenças (Grassby, 2005). Segundo este mesmo autor, a interpretação de objetos táteis ajuda a recuperar experiências e condições físicas da vida cotidiana, razão pela qual seu estudo envolve

tanto os sentidos quanto a mente. De acordo com sua perspectiva, os estudiosos da cultura material se interessam pelos artefatos como símbolos e ferramentas da cultura e podem encontrar neles ideias, restrições culturais ocultas, normas morais, medos sociais e também a forma como as pessoas se entendem a si mesmos (p.593-594).

Para interpretá-los, Grassby (2005) observa que os historiadores da cultura material descrevem, categorizam e comparam características dos artefatos como seu tamanho, peso, forma, cor e design. Aqueles que compartilham atributos podem ser agrupados em estilo ou tipo e com a ajuda de outros registros, e de outras fontes, os pesquisadores identificam e determinam como foram feitos, distribuídos e relacionados entre si, o lugar e o tempo em que aparecem, bem como por quem e como foram usados. Grassby (2005, p.602) aponta que apesar do artefato ser fonte de interpretação, o método mais eficaz para estudar a cultura material é combinar esta evidência física com a evidência escrita.

Outros estudiosos da cultura material também subscrevem a ideia de que é necessário confrontar o artefato com distintas fontes (Maquet, 1986; Gerritsen, Riello, 2015, p.9). Por outro lado, há também aquelas correntes que negam que para interpretá-las seria necessário lê-las junto com outros dados e sustentam que o artefato é por si só a fonte de todas as informações necessárias para fazer induções sobre eles.

Sobre o significado dos artefatos, para Anne Gerritsen e Giorgio Riello, este é um conceito opaco, que deve ser procurado na relação entre as pessoas e o artefato. Estes autores também apontam que: “Os objetos em si não são simples evidências da história, mas são ferramentas com as quais as pessoas moldam suas vidas” (Gerritsen e Riello, 2015 s/n), e nesse sentido: “A interdisciplinaridade e a multidisciplinaridade sempre fazem parte do estudo de objetos, pois, citando Burman e Turbin, ‘os significados de [um objeto] são múltiplos, têm muitas camadas e se sobrepõem, dizendo respeito, por exemplo, a indivíduos, estética, sexualidade, culturas, economias e ideologias”<sup>4</sup> (p. 6). Outra questão importante que apontam é que os significados dos artefatos podem mudar ao longo da sua trajetória: “Eles adquirem significado no espaço e no tempo, mudam conforme mudam os pensamentos humanos sobre eles” (Gerritsen e Riello, 2015, p.7). Ou seja, não há uma interpretação única e final dos artefatos; ela varia dependendo do espaço e do tempo a partir do qual são observados.

Por outro lado, de acordo com Maquet, o significado é algo que “representa outra coisa<sup>5</sup>” e, ao contrário da instrumentalidade do artefato, seu significado não é inerente a ele, e sim dado pelo grupo de pessoas para quem o objeto é relevante, e é por isso que os significados mudam quando o público muda (1993, p.35). Ou seja, os objetos não contêm significados que podem lhes ser “extraídos”, eles são atribuídos aos objetos.

Da mesma maneira, Meneses (1998) aponta que os artefatos não contêm em si mesmos um significado a ser revelado, os únicos atributos

<sup>4</sup> *“Inter- and multi-disciplinarity are always part of the study of objects as, to cite Burman and Turbin, ‘the meanings of [an object] are multiple, many-layered, and overlapping, concerning, for example, individuals, aesthetics, sexuality, cultures, economies, and ideologies”* (Tradução da autora).

<sup>5</sup> *stands for something else*

intrínsecos seriam apenas os de forma, peso, cor, textura, dureza, para mencionar alguns. Ele indica que ao atribuir outros significados aos artefatos, se leva a cabo uma fetichização: “o fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentidos das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados – para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade” (p.91). Entretanto, enfatiza que os traços materiais inscritos nos artefatos ajudam na leitura e inferências diretas sobre eles. Ou seja, a matéria-prima do artefato, técnicas de fabricação, morfologia, sinais de uso, e assim por diante:

[...] selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais, os aspectos funcionais e semânticos - base empírica que justifica a inferência de dados essenciais sobre a organização económica, social e simbólica da existência social e história do objeto. Mas como se trata de inferência, há necessidade, não apenas de uma lógica teórica, mas ainda do suporte e informação externa ao artefato (p.91).

Meneses (1998) argumenta que se entendermos que o artefato não é um objeto passivo, inerte, mas um agente em interação com a vida sociocultural, e que se reconhecermos que o significado do artefato reside tanto nele quanto em seu gesto performativo em relação ao tempo, espaço e sociedade; então, a informação externa ao artefato é ainda mais importante e necessária para a sua leitura.

## 1.2 Da ficção e o estilo

Os objetivos e formas de interpretação da cultura material dão origem a uma proliferação de diferentes métodos de análise. Uma das maneiras de iniciar a análise da cultura material é, como adverte Grassby, organizando os artefatos em categorias. Mas isto seria apenas um passo inicial; a pesquisa, quando permanece nesta classificação, em muitos casos, não oferece nenhuma informação além das óbvias. A etapa interessante começa com a interpretação do que estas categorias produzem, com sua problematização, assim como com a criação de associações entre as diferentes classificações para passar dos dados concretos e óbvios aos não óbvios.

As pesquisas do historiador de arte Jules David Prown oferecem um caminho na procura de interpretações pouco evidentes sobre os artefatos. Prown sugere que, no estudo dos artefatos, haja um afastamento da categorização deles como fatos históricos para realizar uma interpretação e identificação dos seus significados estruturais profundos, estudando-os como ficções (1993, p. 6).

<sup>6</sup> *“the manifestations of culture through material productions”* (Tradução da autora).

<sup>7</sup> *“human made objects reflect, consciously or unconsciously, directly or indirectly, the belief of the individuals who commissioned, fabricated, purchased, or used them and, by extension, the beliefs of the larger society to which these individuals belonged”* (Tradução da autora).

<sup>8</sup> *“I suggest, then, that deep structural meanings of artifacts can be sprung loose by going beyond cataloguing them as historical facts to analyzing them as fictions, specifically artistic fictions. While hierarchically art is a subcategory of artifact, analytically it is useful to treat artifacts as if they were works of art”* (Tradução da autora).

Já que as propostas de Prown sobre a interpretação dos artefatos continuam sendo referência dentro do campo dos estudos da cultura material, vale a pena revisá-las com maior detalhe. Segundo sua perspectiva, a cultura material é “a manifestação da cultura por meio de produções materiais”<sup>6</sup>, ela auxilia os historiadores a descobrir crenças, valores, atitudes e ideias, assim como a compreender as culturas, e argumenta que

os objetos feitos pelo homem refletem, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, a crença dos indivíduos que os encomendaram, fabricaram, compraram ou usaram e, por extensão, as crenças da sociedade mais ampla à qual esses indivíduos pertenciam<sup>7</sup> (1993, p.1).

Para ele, os artefatos (que define como objetos criados ou modificados por humanos) são algo que foi criado no passado, mas continua a existir no presente; portanto, eles se tornam tanto eventos históricos quanto evidências históricas, material histórico disponível em primeira mão que pode ser reexperimentado.

Suas pesquisas sobre a cultura material giram em torno da compreensão a partir dos artefatos, das crenças tanto de indivíduos quanto das sociedades às quais pertencem esses indivíduos. Segundo Prown (1993), as crenças muitas vezes não são evidentes, frequentemente estão ocultas e se manifestam apenas por representações. Assim, ele sugere que os artefatos são tanto o que deveriam ser desde o momento em que foram concebidos, pois cumprem a função para a qual foram criados, como também são uma representação inconsciente da mente oculta de uma sociedade (p.4). Se isto for verdade, sustenta, os artefatos poderiam revelar uma verdade cultural mais profunda. Para encontrar esta verdade, Prown se propõe a interpretar os artefatos como ficções:

Sugiro, então, que os significados estruturais mais profundos dos artefatos podem ser desvendados ao ir além de sua categorização como fatos históricos para analisá-los como ficções, especialmente ficções artísticas. Embora hierarquicamente a arte seja uma subcategoria do artefato, analiticamente é útil tratar os artefatos como se fossem obras de arte<sup>8</sup>(p.6).

Acredito que tratar os artefatos como ficções ajuda Prown a desenvolver uma leitura ampliada do artefato. Significa analisá-lo com outros olhos que não aqueles que buscam entender apenas sua função, mas também seus significados a partir daquilo que o contato com ele evoca em quem o lê, permitindo certa liberdade interpretativa.

Sua proposta vem acompanhada da ideia de que é no estilo das coisas que as expressões inconscientes de uma sociedade podem ser detectadas, e que é através de sua análise que se abre a possibilidade de compreensão cultural, pois facilita a identificação da diferença, de elementos específicos de um lugar, uma época, um criador (p.4). Para ele, isto é possível porque a forma é a concretização da crença numa configuração abstrata, de modo que nos artefatos as crenças podem ser discernidas e analisadas. Para Prown, quando grupos de objetos compartilham características formais, essas semelhanças ou afinidades constituem o estilo (p.4), e propõe que é através do estilo que um artefato mantém relação com outros.

No texto *The truth of material culture: History or Fiction?*, Prown (1993) oferece uma análise na qual exemplifica suas ideias interpretativas. Começa com a descrição de um artefato e ao estudá-lo, a partir de uma perspectiva formal, encontra nele indicadores e sugestões de usos. Suas medidas e dimensões, os materiais dos quais é feito, sua forma, as peças que o compõem, sua função, tudo isso o leva a fazer inferências sobre o artefato. Este é apenas o início do estudo. Passa depois a pensar em que se os artefatos apelam a um mundo sensível, a memórias e lembranças, então outras associações, que não seguem necessariamente a lógica de um estudo formal do artefato, podem ser feitas. Segundo Prown, neste momento do estudo, a pergunta a partir da qual se deve proceder é: o que o objeto evoca? De acordo com ele, os artefatos podem evocar: “memórias, e a identificação dos vínculos entre o objeto e as lembranças da experiência para a qual ele serve como um sinal [...]”<sup>9</sup> (p.9), isto seria a chave para desvelar as crenças culturais incorporadas ao artefato. Estas evocações estariam baseadas nas evidências previamente deduzidas a partir da identificação do que o artefato indica e sugere. Aqui, a metáfora entra como um importante recurso em sua proposta, pois, segundo ele, os artefatos funcionam como expressões metafóricas de cultura. As metáforas podem se basear, por um lado, em uma experiência emocional ou emotiva ligada a sentimentos e, por outro lado, em experiências físicas nas quais as formas nos permitem fazer associações com outras formas e outros significados. Segundo Prown, é como sinal ou metáfora que o artefato funciona como evidência de crenças culturais, e é analisando os artefatos como ficções que se pode descobrir “crenças culturais não expressas de outra forma”<sup>10</sup> (p.12).

<sup>9</sup> “recollections, and the identification of the links between the object and the memories of experience for which it stands as a sign” (Tradução da autora).

<sup>10</sup> “otherwise unexpressed cultural beliefs” (Tradução da autora).

Para o historiador, as questões provocadas pelo artefato são autênticas na medida em que surgem da compreensão dele como prova primária, evidências que os estudos de cultura material nos permitem interpretar, tanto afetiva quanto subjetivamente, algo que não pode ser alcançado apenas por registros escritos, neste sentido aponta que:

Essa é a promessa da cultura material: Ao realizarmos a interpretação cultural por meio de artefatos, nos envolvemos com outra cultura, em primeira instância, não com nossas mentes, sede de nossos preconceitos culturais, mas com nossos sentidos. Figurativamente falando, nós nos colocamos dentro dos corpos dos indivíduos que fizeram ou usaram esses objetos; vemos com seus olhos e tocamos com suas mãos. Identificar-se com pessoas do passado ou de outros lugares empaticamente por meio dos sentidos é claramente uma maneira diferente de conectar-se a elas do que abstratamente por meio da leitura de palavras escritas. Em vez de nossas mentes fazerem contato intelectual com as mentes deles, nossos sentidos fazem contato afetivo com a experiência sensorial deles<sup>11</sup> (p.17).

<sup>11</sup> *“This is the promise of material culture: By undertaking cultural interpretation through artifacts, we engage the other culture in the first instance not with our minds, the seat of our cultural biases, but with our senses. Figuratively speaking, we put ourselves inside the bodies of the individuals who made or used these objects; we see with their eyes and touch with their hands. To identify with people from the past or from other places empathetically through the senses is clearly a different way of engaging them than abstractly through the reading of written words. Instead of our minds making intellectual contact with their minds, our senses make affective contact with their sensory experience”* (Tradução da autora).

É claro que estas percepções podem ser condicionadas culturalmente. Mas, segundo Prown, a conexão com esses efeitos e subjetividades é possível porque há algo que nos liga a todos como humanos, a capacidade que todos nós temos de sentir fome, frio, calor, medo, de experimentar as realidades do mundo físico, de perceber sons, escuridão e luz, calor e frio, sede, aridez e umidade:

O corpo humano fornece constantemente um senso de escala. Tudo isso resulta em um conjunto tremendo de experiências que é comum e transcultural. Essa experiência é transformada em crença, que encontra expressão material em artefatos, cuja análise - a cultura material - nos fornece caminhos privilegiados de acesso a uma compreensão de outros povos e outras culturas, de outros tempos e outros lugares<sup>12</sup>(p. 18).

<sup>12</sup> *“The human body constantly provides a sense of scale. It all adds up to a tremendous body of experience that is common and transcultural. This experience is transformed into belief that finds material expression in artifacts, the analysis of which-material culture- provides privileged paths of access for us to an understanding of other peoples and other cultures, of other times and other places”* (Tradução da autora).

A proposta de Prown surge de uma concepção da história como uma disciplina que pode ter um caráter fictício, incompleto e falso, e pensa que as interpretações e explicações oferecidas por esta disciplina serão sempre inacabadas, pois nunca darão conta da complexidade dos eventos ou das emoções e sensações. Assim, ele trabalha com a ficção como uma ferramenta de especulação e, ao mesmo tempo, parte da informação que o artefato oferece, extrapolando-a e levando-a a outros lugares, lugares hipotéticos, escrevendo histórias que possivelmente se relacionam com o real, para assim, talvez, encontrar significados mais profundos, embora incertos, sobre os artefatos e as culturas que os utilizaram.

Por outro lado, se, como diz o historiador, o que é percebido nos artefatos são indicadores de crenças, é necessário perguntar: crenças para quem? Seriam para aqueles que produziram os artefatos, para aqueles que os usaram ou para aqueles que os interpretam? Em sua proposta, ele não deixa clara esta posição, mas estima-se que a interpretação que ele faz é, em grande parte, um produto da subjetividade do intérprete.

A proposta, entretanto, apresenta várias questões problemáticas que já foram revisadas e criticadas por outros. Marcelo Rede (1996), por exemplo, aponta no texto *História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material*, que Prown define a cultura por *atributos ideacionais*, isto teria o efeito de que “A cultura material seria, portanto, reflexo de uma cultura concebida como patrimônio abstrato, alheia a toda materialidade” (p.267). Rede também aponta que Prown falha em não considerar como o contexto histórico, temporal e espacial, interfere na noção de cultura e nos significados que o artefato pode ter, e assim se desassocia de “quase toda especificidade espaço-temporal as crenças expressas pelos artefatos” (p.268).

Portanto, segundo a análise de Rede, Prown constrói uma forma de pensar na qual “a cultura material participaria em um grau muito pequeno do processo de atribuição artificial, codificada, de valores e sentidos; sua existência poderia ser cultural, mas em uma cultura concebida menos como conjunto distinto de atributos de uma sociedade do que como caráter geral da humanidade” (p.268).

A proposta de Prown é passível de muitas outras críticas; porém, apresenta uma proposta interessante particularmente na abordagem que ele indica para um estudo estético da cultura material, aproximando as ferramentas da história da arte à investigação dos artefatos realizada a partir de outras disciplinas, como o design, a antropologia ou a história. O estudo estético da cultura material se justifica no fato de que objetos artísticos e objetos utilitários nascem com duas funções diferentes, mas compartilham algumas questões, como possuir uma materialidade, um material e a capacidade de representar e ter diversos significados.

Em dois textos anteriores, *Mind in Matter* (1982) e *Style as evidence* (1980), já desenvolve suas ideias sobre o estudo da cultura material partindo do artefato como evidência primária e analisando o seu estilo. Em *Mind in Matter*, propõe os métodos para o estudo da cultura material tomando os artefatos como evidências primárias. Prown propõe três fases de análise que são consecutivas entre si:

a) análise da evidência interna do próprio objeto, o que implica sua descrição. Esta descrição inclui as dimensões físicas, o material e a articulação do objeto. Segundo Prown, a descrição se restringe ao que é observável no próprio objeto, o que ele chama de evidência interna (p.7); b) a segunda etapa envolve passar da descrição a uma dedução. Aqui, se prioriza a relação entre o objeto e o perceptor e se procura uma ponte de diálogo entre ambos. Esta etapa envolve a ligação empática do mundo

material (o artefato) com a experiência do perceptor (p.8); c) finalmente, o terceiro passo na análise dos artefatos seria o da especulação. Fazer hipóteses e formular perguntas que partem do objeto em confronto com evidências externas (p.7), retornando às informações obtidas nas etapas anteriores (descritivas e dedutivas). Neste estágio, resulta pertinente recorrer a diferentes metodologias e técnicas de diversas disciplinas, dependendo das exigências da pesquisa. Neste texto, Prown dá particular ênfase em discutir as contribuições que os estudos de história da arte, e, mais especificamente, o que a análise do estilo, têm a oferecer para os estudos da cultura material.

Por outro lado, no texto *Style as evidence*, de 1980, discute suas ideias sobre a diferença entre forma e estilo. A forma, escreveu, é restrita à configuração do objeto; o estilo, por outro lado, refere-se a uma maneira ou modo distinto que mantém uma relação com outros objetos marcados em sua forma por qualidades similares. Desenvolve a ideia de que o estilo é sempre culturalmente expressivo, e que os dados formais incorporados nos objetos são, portanto, valiosos como evidência cultural, assim como a análise do estilo pode ser útil para outros estudos além dos da história da arte (p.197).

Agora, para estudar o estilo, segundo Prown, deve-se ter em mente que este se manifesta sob a forma das coisas e que as intenções funcionais muitas vezes o obscurecem: “A configuração de um objeto funcional, como uma ferramenta ou máquina, é quase totalmente determinada por sua finalidade, e o estilo é uma consideração periférica. Nesse caso, a forma segue claramente a função<sup>13</sup>” (p.198). Segundo Prown, quando a função é clara, ela se torna a constante contra a qual as variáveis estilísticas atuam. Assim, é possível encontrar artefatos com uma função específica e com os estilos mais diversos. O estilo é independente da função. Se isolarmos o estilo, se o identificarmos, ele deve necessariamente, diz o historiador, refletir os valores e necessidades da sociedade e do indivíduo que o produz e utiliza (p.199). Agora, diz Prown:

<sup>13</sup> “The configuration of a functional object, such as a tool or machine, is almost completely determined by its purpose, and style is a peripheral consideration. Form in such a case clearly follows function” (Tradução da autora).

<sup>14</sup> “If the thesis that a society in a particular time or place deposits a cultural stylistic fingerprint, as it were, on what it produces is correct, two conclusions follow by which the thesis can be tested. First, we would expect to find shared stylistic elements in the objects [...] produced in the same place at the same time. Second, we would expect to find a change in style concurrent with a shift in cultural values” (Tradução da autora).

Se a tese de que uma sociedade em uma determinada época ou local deposita uma impressão digital estilística cultural, por assim dizer, naquilo que produz, estiver correta, seguem-se duas conclusões pelas quais a tese pode ser testada. Primeiro, esperaríamos encontrar elementos estilísticos compartilhados nos objetos [...] produzidos no mesmo lugar e na mesma época. Em segundo lugar, esperaríamos encontrar uma mudança no estilo concomitante a uma mudança nos valores culturais<sup>14</sup>(p.200).

A análise estilística de um objeto, argumenta, pode ampliar nossa compreensão dos valores culturais e da sociedade que os produz no sentido de que observar os rasgos ou traços estilísticos dos objetos altera nossa compreensão da época, do lugar e da cultura que os fez. A análise do

estilo, conclui, fornece um modo mais subjetivo de entender o artefato de forma afetiva, catalisada pela percepção sensorial.

### 1.3 Ampliando as referências para a interpretação dos artefatos dentro do campo do design

Dentro do campo do design, tanto em estudos de caráter teórico e histórico quanto na atividade projetiva, questões relacionadas à estética, o contexto e valor simbólico do objeto têm sido consideradas. Autores como Bonsiepe e Löbach abordam estas questões.

Bonsiepe, sobre a interpretação dos produtos de origem técnico-industrial, escreveu que olhar a partir do determinismo tecnológico “que procura explicar as características formais dos produtos como consequência direta das qualidades dos materiais e dos processos de fabricação<sup>15</sup>” (1978, p.45) é algo limitado. E que “Certamente, as próprias categorias funcionais e tecnológicas têm fatores capazes de determinar a forma, mas há algo mais nela que não pode ser explicado apenas por estas categorias<sup>16</sup>” (1978 p.45).

Em outro texto escreve que é preciso:

**relativizar o imperativo funcionalista ortodoxo**, no seguinte sentido: dentre os muitos fatores que influem na estrutura, na conformação, na fisionomia, na dimensão, na textura de um produto, um deles - e um dos principais - é a função, o fim a que o produto deve servir. É só um dos fatores, entre muitos outros, que devem ser levados em conta (1983, p.37).

Outros fatores seriam os econômicos, tecnológicos, culturais, psicológicos e ecológicos (p.37). E continua: “**O conceito de função é demasiado estreito para explicar a morfologia técnico-industrial**” (p.38). Isto pode ser aplicado ao campo amplo de produção de mundo material, e não apenas ao de origem industrial.

A função, por outro lado, é para Löbach o que torna o mundo dos objetos compreensível para os humanos (2001 p.54) e é o aspecto essencial da relação usuário-produto. Löbach fala a partir de um lugar em que o design é pensado como um fator que contribui para a indústria e para o mercado de produção e consumo. Neste contexto, os objetos industriais também têm dimensões estéticas, entendidas como a forma, cor e textura superficial, mas a consideração de questões estéticas e simbólicas está associada à inserção e aceitação do produto no mercado de consumo. Em sua perspectiva, os significados simbólicos e estéticos são criados pelo designer como critérios racionais para a modelagem do objeto a fim de obter a aceitação ou, em muitos casos, a diferenciação do produto dentro do mercado. Sua análise da estética e do simbólico no artefato é

<sup>15</sup> “que busca explicar las características formales de los productos como consecuencia directa de las cualidades de los materiales y de los procesos de fabricación” (Tradução da autora).

<sup>16</sup> “Ciertamente las categorías funcionales y tecnológicas tienen en sí factores capaces de determinar la forma, pero en la forma de los objetos hay alguna cosa más que no se puede explicar con estas solas categorías” (Tradução da autora).

<sup>17</sup> *“Si la forma representa la solución para el problema del diseño, y viene definida por el contexto, entonces el debate sobre el diseño no incumbe únicamente a la forma, sino también a la unidad de forma y contexto”* (Tradução da autora).

o resultado de uma visão, a meu ver, restrita e aliada a um pragmatismo do projeto do objeto.

O contexto (de uso e produção) também é considerado no processo de projeto dentro do campo do design. O designer Bernhard Bürdek tem uma visão estimulante sobre esta consideração e sua relação com a estética e o simbólico. Ele explica: “Se a forma representa a solução para o problema do design e é definida pelo contexto, então o debate sobre o design não é apenas sobre a forma, mas também sobre a unidade da forma e do contexto<sup>17</sup>” (2002, p.165). Além disso, para Bürdek a decodificação dos significados é sujeita às condições do contexto sociocultural em questão (p.225).

Na presente pesquisa não são ignorados os autores do campo do Design (Bonsiepe, Löbach, Bürdek) que abordaram a importância do contexto e da estética, assim como o valor simbólico do artefato. Entretanto, se entende que eles pensam estas questões dentro de um raciocínio ou lógica pragmática sobre como usar a estética e como interpretar a cultura, e instrumentalizá-las no projeto, e no processo do design.

Pretendemos uma compreensão um tanto diferente, pois, enquanto no campo do design, o simbólico é desenvolvido a partir de uma ideia de função (a função simbólica), esta pesquisa busca argumentar que, nos artefatos, o simbólico e o estético emergem da relação poético-existencial entre seus criadores e usuários, estando suas funções e utilidades intrinsecamente ligadas à própria existência. Se pensamos os artefatos como afirmações de uma existência, de desejos e necessidades; então, podemos entender que sua análise fornece um modo subjetivo de entender de forma afetiva, catalisado pela percepção sensorial, uma condição, um ambiente, as necessidades que estavam sendo atendidas, assim como uma percepção estética, difícil de captar por uma análise tradicional da forma/função do artefato.

Nos perguntamos assim pelas outras leituras que o estudo do artefato, em relação aos contextos nos quais surgem, podem ser feitas. O que nos dizem os usos, as formas, os materiais, os artefatos mesmos sobre as pessoas que os criaram, sobre a situação em que emergem, sobre os afetos e desejos, sobre a convivência, a troca, o que nos dizem sobre a história das pessoas e sobre sua existência. Para responder a estas perguntas, fazemos uso de outras fontes e caminhos na interpretação para ajudar a contextualizar as inferências e para ampliar as possíveis hipóteses ou leituras sobre os utilitários.

Esta incorporação de fontes diversas se sustentam nas ideias de Jules David Prown sobre a interpretação dos artefatos mediada pela ficção, entendida por nós como um trabalho imaginativo (Wolf, 2014) que ajuda a prospectar e construir outras leituras sobre eles.

Como revisado, Prown (1993) sugere o afastamento da categorização dos artefatos como fatos históricos e, em vez disso, propõe uma interpretação e identificação dos seus significados estruturais profundos, estu-

dando-os como ficções artísticas. Para o historiador de arte, as perguntas provocadas pela observação do artefato são autênticas na medida em que surgem da compreensão dele como prova primária, como evidências que podem ser interpretadas tanto afetiva quanto subjetivamente. Entretanto, apesar do contato com o artefato permitir uma conexão afetiva mediante um encontro físico e com o reconhecimento de seus materiais e seus usos, a análise do artefato em si, como fonte primária, fornece uma quantidade de dados que podemos considerar limitada. Assim, questões que não são intrinsecamente físicas a ele devem ser incorporadas à esta conexão.

Olhar as diferentes manifestações que de alguma maneira retomam ou representam os artefatos, como filmes, fotografias, gravuras, poemas, romances e músicas, tomando emprestadas ferramentas e métodos advindos de diversas disciplinas para lê-los, como a, as artes, a, a história e a literatura, permite uma ampliação das possíveis interpretações e da especulação mediante uma aproximação com outras sensibilidades que o design, tradicionalmente, quase não tem ponderado devido ao fato de, na maior parte das vezes, partir de uma visão pragmática do estético e do simbólico. A leitura de romances e poesias, assim como a incorporação de fotografias, músicas, filmes e obras artísticas como referências e fontes tornam-se testemunhos importantes para entender o que as fontes históricas tradicionais não podem nos dizer sobre as pessoas que criaram e fizeram uso dos artefatos a serem analisados: questões relacionadas a sensações, talvez sentimentos, aspirações ou percepções.

As diversas fontes serão colocadas em diálogo, a fim de realizar uma leitura particular do contexto e fenômeno estudados, e a narrativa do pesquisador será um elemento importante dentro da investigação.

A obra literária, embora seja uma fonte histórica subjetiva, como diz María Luisa Lanzuela (2021): “não é um evento isolado, é um reflexo, consciente ou inconsciente, da situação social, econômica e política em um determinado momento histórico” (p. 259), e é válida ao estudar temas sociais, os detalhes da vida cotidiana e as mentalidades coletivas como representações do anedótico e do coletivo. Pinturas e gravuras, por outro lado, também fazem parte de uma bagagem imaginária e sensível. Os filmes resultam importantes no exercício de sensibilização, já que como espectadores da vida de certos personagens, desenvolvemos sentimentos como empatia, comiseração ou aversão, e somos submersos em um contexto que nos transporta para outros lugares. A fotografia funciona como uma extensão do olhar e da memória, operando como registro de um passado que se preserva, ao mesmo tempo fragmentado e condicionado pelo olhar de quem o testemunhou. A música, seus ritmos e letras também nos transportam para outros lugares; o ritmo, que define a cadência com que o corpo se move, nos conecta com outras partes de nossa sensibilidade, os instrumentos criam uma atmosfera e as letras que ouvimos nos fazem mergulhar na nostalgia que o compositor sentiu, líricas que cantam aos objetos com carinho, em que os artefatos fazem

parte da vida das pessoas e são objeto de saudade.

Neste sentido, a pesquisa se acerca de alguns dos procedimentos da abordagem da micro-história, nas quais o aprofundamento no cotidiano das pessoas, assim como suas particularidades e contradições são valorizadas dentro da investigação.

A micro-história, entendida como uma possibilidade de abordagem historiográfica, tem como objetivo “uma redução na escala de observação do historiador com o intuito de se perceber aspectos que, de outro modo, passariam despercebidos” (Barros, 2007 p.169). Ao contrário das generalizações de uma história total, a micro-história nos ajuda a ter uma perspectiva mais próxima das condições de vida das pessoas, suas experiências e desejos, e a entender o que os dados duros e gerais não nos dizem sobre as pessoas, sobre suas experiências e sobre sua vida diária. A micro-história nos ajuda a “enxergar algo da realidade social que envolve o fragmento humano examinado” (2007, p. 171). O estudo de uma microrrealidade, segundo Barros: “Pode-se tomar como campo de observação, para a percepção de todo um regime do imaginário, uma determinada ‘prática’ que era realizada por certo grupo social em uma comunidade historicamente realizada” (2007, p.175).

Conduzir um estudo sob a perspectiva da micro-história também significa tomar uma posição sobre a forma como os dados e evidências são apresentados, assim como sobre a construção do discurso. Em relação à forma como a pesquisa é apresentada, Barros diz:

o micro-historiador traz a nu, tanto as contradições e imprecisões de suas fontes, como as limitações de sua prática interpretativa, não se preocupando em ocultar as técnicas de persuasão que está utilizando e até mesmo declarando os pontos em que se está valendo de raciocínios conjecturais (2007, p. 177).

Na abordagem da micro-história, também se requer um trabalho detetivesco, no qual se realiza um estudo intensivo das fontes e, através do qual, o pesquisador tenta captar “detalhes que serão reveladores do cotidiano, do imaginário, das peculiaridades de um grupo social, das suas resistências, das suas práticas e modos de vida” (Barros, 2007, p. 182).

Na incorporação e uso destas outras fontes, o caráter subjetivo e minha sensibilidade pessoal são assumidos e utilizados de maneira consciente, abrindo um campo de possibilidades que expande o olhar que se tem sobre o artefato, em que o uso da imaginação e fabulação permite a construção de ficções em torno deles, assim como a formulação de novos significados.

Dentro do campo da História do Design, a subjetividade do pesquisador, segundo Fallan e Lees-Maffei no texto *It's Personal: Subjectivity in Design History*, de 2016, ainda não é norma aceita na escrita da história do design (p.12). Para eles, a vivência pessoal pode desempenhar um papel fundamental ao examinar o significado sociocultural dos objetos, e citam

Judy Attfield, que escreveu que quando não se leva em consideração a subjetividade na análise dos objetos, o fluxo dinâmico da relação entre objeto e sujeito é reduzido a um simbolismo generalizado (p.13).

Fallan e Lees-Maffei apontam para outras pesquisas que têm trabalhado o potencial da experiência pessoal como formas de investigar como os objetos projetados funcionam como meios de comunicação, tanto através de seu significado simbólico, como mediante a evocação de lembranças coletivas e pessoais (p.13). Também apontam para a influência da subjetividade na metodologia das pesquisas:

Desde a importância do devaneio no processo de escrever a história até o reconhecimento do valor da história do design motivada por uma profunda convicção pessoal - uma política do pessoal -, os métodos usados na prática da história do design são condicionados por uma compreensão da subjetividade. O trabalho histórico de design sobre e por meio da subjetividade levanta questões, além de oferecer algumas respostas mais ou menos parciais e provisórias, sobre como o reconhecimento da própria subjetividade determina o que pesquisar, como a pesquisa é conduzida e como escrever sobre essa pesquisa<sup>18</sup>(p.14).

Nesta tese, também se levam a cabo estes exercícios de devaneio, e se faz uso da subjetividade na interpretação de maneira consciente, o que me ajudará a continuar a explorar os significados dos artefatos. Entretanto, a contribuição que se espera oferecer, para as pesquisas de design sobre artefatos, também se encontra nos caminhos de interpretação que aqui se aplicam, nos quais se faz uso da poética e da ficção.

Considero a flexibilidade inerente ao estudo da cultura material como uma oportunidade para traçar um percurso interpretativo próprio. Na busca por referências que me ajudassem a pensar sobre o artefato a partir de uma perspectiva estética e ler a forma, a função e utilidade, partindo de uma sensibilidade vinculada a um ser e estar-no-mundo que se faz presente e se manifesta através de artefatos, assim como que me ajudaram a reafirmar a importância da sensibilidade do pesquisador na conduta da investigação, diferentes autores se revelam importantes: Gabriela de Gusmão Pereira (2001) e o seu livro *Rua dos inventos*, mais perto de um ensaio ou de uma investigação fotográfica. Nele, Pereira procurou “colher imagens de uma evidência quase invisível. Arranjos de objetos achados, improvisados ou inventados para desenhar a realidade inadiável, a cada dia” (p.19). As imagens resultam em um relato visual sobre a vida das pessoas e os objetos que as acompanham na cidade do Rio de Janeiro - mas poderia ser em São Paulo, em Recife, em Salvador ou Belo Horizonte. Os desenhos que ela faz sobre alguns dos inventos que captura com sua câmera faz pensar no projeto que existe na sua criação. Às vezes Pereira escreve algumas linhas falando sobre aquele que foi o inventor de um ou outro dos artefatos, nos lembrando que a história de um artefato faz

<sup>18</sup> “From the significance of reverie in the process of writing history, to recognition of the value of design history motivated by deep personal conviction - a politics of the personal - the methods used in the practice of design history are conditioned by, and conditioned, understanding of subjectivity. Design historical work on and through subjectivity poses questions, as well as providing some more-or-less partial, provisional answers, about how acknowledging one's subjectivity determines what to research, the way in which research is conducted, and the writing about that research” (Tradução da autora).

parte da história da pessoa que o criou e o utiliza.

Importante foi também a leitura do breve texto do artista e professor de História da Arte Flávio Motta, *Arte e a vida humana no Brasil* (1971), no qual pensa em torno das lamparinas que são criadas com lâmpadas que não funcionam mais. Motta mostra seu interesse pela vida na cidade, pelas coisas que são feitas na cidade, o tempo que é criado, as relações que são produzidas. Entre estas características que ele vê, está o descarte de coisas que ele chama de ‘dadas’, o descarte que é gerado por essa produção – uma produção industrial – que ninguém sabe de onde ela vem ou por que ela está ali. Entre os descartes gerados, estão as lâmpadas. Lâmpadas que, quando descartadas por não funcionarem mais como lâmpadas, outras mãos as encontram, pegam e fazem com que sua forma assuma outra função. Motta observa que uma coisa que já está dada, acabada, fechada (a lâmpada) perde sua função, mas mantém sua forma e então o que é lixo para alguns, torna-se matéria-prima para outros. A forma se torna um reservatório para o combustível que alimentará o fogo que iluminará. Um novo produto artesanal é criado “a lamparina - o fifó, o candeeiro ou também chamado periquito”, em que “a lâmpada na lamparina, não interessa ao consumidor da “lamparina” como lâmpada. Está ali como reservatório de vidro. Perdeu sua significação de lâmpada.” Se significa de novo, mas já não como lâmpada e sim como recipiente.

Estas novas lamparinas são feitas de um produto que atingiu o fim de sua vida útil, mas que em outra vida, em uma nova vida, “é ponto de partida, é matéria prima com toda a sofisticação que ela traz acrisolada como produto cultural.” Motta observa neles uma pequena organização de um universo de peças “aliadas às exigências gerais da vida, num ambiente de pobreza, mas mesmo assim, com a indispensável criatividade”. Contudo também assinala que:

Isso não consagra uma estética do lixo, uma estética da pobreza, uma estética da miséria, muito a gosto do “terceiromundismo”. Mostra tão somente que a área de ocupação de uma determinada maneira de organizar a distribuição, a produção e o consumo nem sempre atinge todas as parcelas da população (p.3).

Motta lê, a partir destas produções, capacidades humanas, mas também impossibilidades, pobreza e necessidades, e fala de uma nova vida nos artefatos. Esta breve reflexão me faz lembrar o que Shaday Larios escreve sobre os objetos do cotidiano:

Todo objeto cotidiano tem uma história por trás dele e tem a oportunidade de ser um arquivo, uma dramaturgia em potencial, contém uma geografia percorrida, uma história de produção que passou por muitas mãos, é a síntese de uma metamorfose material e é portador de um campo evocativo e simbó-

lico, que pode ou não transcender muitas gerações; pode ser consumido, descartado, esquecido na hora, e será sua condição residual e imediata que nos falará sintomaticamente de um certo estado de coisas, de todas as velocidades da memória material e do fator econômico condicionante que instiga seus ciclos de vida no pano de fundo de uma cartografia capitalista do desejo<sup>19</sup>(2016, p.3).

Por outro lado, o livro *A poética do Espaço*, de Bachelard, que é um convite a pensar os lugares desde uma relação afetiva, e uma referência sobre como a imaginação poética dá sentido e cria imagens sobre o espaço vivido, assim como para pensar que nem os artefatos nem os espaços se esgotam em uma interpretação; o mundo é inapreensível em uma leitura. É aí que reside sua riqueza.

A pesquisa da colombiana Adriana Salazar Vélez (2019) *Enciclopedia de cosas vivas y muertas: el lago de Texcoco* (Enciclopédia de coisas vivas e mortas: o lago de Texcoco), um exercício de imaginação e de significação de um lago localizado na Cidade do México, também foi referência no exercício interpretativo. A pesquisa, inscrita dentro dos espaços acadêmicos das artes, faz uso de uma colaboração interdisciplinar. Nela, Salazar se permite explorar diferentes formas de produção de conhecimento procurando “tornar legível e válida uma forma própria de conhecer, colocando-a em diálogo com pesquisas de disciplinas científicas ou humanísticas sem subordiná-la a elas<sup>20</sup>” (p.16), e ensaia formas experimentais de escritura como método para apagar a fronteira entre realidade e ficção, entre teoria e prática, formulando outras histórias possíveis, fazendo uso de “experiências e do afeto como método de pesquisa e portadores de informação<sup>21</sup>” (p.17).

Compõe também esta bagagem de referências um pequeno livro escrito pelo médico mexicano Arnoldo Kraus (2016), no qual discorre sobre as coisas na obra plástica do artista Vicente Rojo intitulada “*autorretrato*”. Kraus diz que as coisas, como as ideias, têm bagagem e memória, que elas guardam nossas histórias: “A linguagem não é infinita. As coisas dão dor de cabeça às palavras. [...] Coisas, objetos, triviais ou vitais, dão vida à vida; [...] são causas e motivos fundamentais do ser humano<sup>22</sup>” (p 18) [...] “Esses objetos, simples e à primeira vista, indispensáveis no dia a dia, transformam a trivialidade em vitalidade<sup>23</sup>”(p19). As coisas são a biografia das pessoas.

Para Kraus “As coisas mobiliam a vida e revestem as lembranças. Gavetas, guarda-roupas e caixas ocupam cantos ocultos no lugar da cabeça onde a memória se aloja. Nessas circunvoluções, nada é etéreo; as coisas têm Voz e Vida<sup>24</sup>” (p. 6). Esta frase me lembra, embora em outro estilo, a Ernesto Oroza, a quem retornarei mais tarde, quando descreve como as pessoas em Cuba, antes e durante o Período Especial, guardavam os mais variados trechos e materiais em suas casas, para quando for preciso

<sup>19</sup> *Todo objeto cotidiano posee una historia detrás, y tiene la oportunidad de ser un archivo, una dramaturgia en potencia, contiene una geografía recorrida, una historia de producción que ha pasado por muchas manos, es síntesis de una metamorfosis material, y es portador de un campo evocativo, simbólico, que puede trascender por muchas generaciones o no; puede consumirse, desecharse, olvidarse en el acto y será su condición residual, inmediata, la que nos hable sintomáticamente de cierto estado de las cosas, de todas las velocidades de la memoria material y el condicionante económico que instiga sus ciclos de vida en el fondo de una cartografía capitalista del deseo*” (Tradução da autora).

<sup>20</sup> *“hacer legible y válida una forma propia de conocer, poniéndola en conversación con investigaciones de disciplinas científicas o humanísticas sin subordinarse a ellas”* (Tradução da autora).

<sup>21</sup> *“experiencias y el afecto como método de investigación y portadores de información”* (Tradução da autora).

<sup>22</sup> *“El lenguaje no es infinito. Las cosas le producen dolor de cabeza a las palabras. [...] Las cosas, los objetos, triviales o vitales, dotan de vida a la vida; [...] son causas y motivos fundamentales del ser humano”* (Tradução da Autora).

<sup>23</sup> *“Esos enseres, simples a vue-lapluma, indispensables en el día a día, transforman la trivialidad en vitalidad”* (Tradução da autora).

<sup>24</sup> *“Las cosas amueblan la vida y tapizan recuerdos. Cajones, roperos y cajas ocupan rincones recónditos en el sitio de la cabeza donde la memoria se aloja. En esas circunvoluciones nada es etéreo; las cosas tienen Voz y Vida”* (Tradução da Autora).

fazer uso deles, e que, na necessidade, percorriam o catálogo mental dos arrecadados, pensando em quais poderiam ser úteis na situação apresentada. Como se ouvissem os artefatos gritando de seu lugar na memória: aqui estou eu! Faça uso de mim!

## 1.4 Reflexões para a interpretação dos artefatos

A partir da revisão feita nas páginas anteriores, se distinguem diferentes questões a serem levadas em conta no estudo e interpretação de artefatos de produção popular.

Se observam alguns benefícios na categorização dos artefatos a fim de realizar uma análise posterior do corpo formado, em agrupá-los por função ou pelo material de que estão compostos, mas isso será apenas como um ponto de partida na análise e interpretação. Não tenho interesse em realizar uma classificação dos artefatos em termos de peso, tamanho e forma geométrica, mas sim como uma ferramenta para iniciar a identificação de questões como forma, design, função e depois buscar outras relações a partir deles. Ao mesmo tempo, esta categorização pode ser importante para distinguir o estilo nos artefatos, na relação e identificação das técnicas e materiais utilizados, assim como nas necessidades atendidas.

Na análise dos artefatos que farei nos próximos capítulos 4 e 5, adoto algumas ideias de Prown sobre como identificar o estilo e a subsequente interpretação possível, a partir de suas ideias, sobre os artefatos. O estilo é, para Prown, a forma como algo é feito, produzido e manifestado. E aponta que: “A manifestação de elementos idênticos de estilo em uma ampla gama de objetos produzidos em uma determinada época e lugar não pode ser considerada coincidência; claramente, as preferências culturais estavam sendo expressas<sup>25</sup>” (1980, p.205).

Assim, identificar o estilo poderia fornecer informações interessantes para desenvolver hipóteses sobre, por exemplo, uma linguagem e uma sensibilidade compartilhada.

Se distinguem, diferentes leituras que podem ser feitas sobre o artefato: uma mais concreta, ligada à integridade física do artefato, e outra que vai além desta integridade, de encontro com as relações sociais, afetivas e simbólicas. Nesta leitura, considero os artefatos como ideias encarnadas, ou processos cognitivos encarnados, como escreve Menezes (1998). Aqui, há de se considerar que foram pensados por alguém que, inserido em um contexto específico, faz escolhas referentes ao artefato desde sua própria sensibilidade, estética, recursos, necessidades e existência. Cobrando, assim, sentido à ideia de que “A cultura material, reforçada pela tradição que nomeia assim a busca interpretativa dos bens materiais das sociedades, objetiva, em verdade, compreender os elementos materiais da cultura ou a dimensão palpável de uma realidade

<sup>25</sup> *“The manifestation of identical elements of style in a broad range of objects produced in a given time and place cannot be considered coincidence; clearly cultural preferences were being expressed”* (Tradução da Autora)

vivida” (Meneses e Borrego, 2016, p.2).

Entendendo que a cultura material é matriz e vetor de relações sociais (Rede, 1996) e que tem uma ampla extensão de significados, a análise e interpretação que aqui se pretende, se adere àquelas que como Anne Gerritsen e Giorgio Riello afirmam “exige dos pesquisadores habilidades interpretativas que não são apenas históricas ou interdisciplinares, mas também estéticas, visuais e hápticas” (Gerritsen e Riello, 2015).

A abordagem se faz a partir dos estudos da cultura material, utilizando métodos hermenêutico-fenomenológicos, pelos quais os artefatos são tomados como fontes primárias de estudo, análise e interpretação.

A seguir, em coerência com o proposto, se examinam os contextos nos quais os artefatos emergem, situando-os, compreendendo-os e investigando as questões sociais, políticas, econômicas e geográficas que os envolvem.

## 2 A emergência dos artefatos em dois contextos de precariedade

Considerando que em todo o planeta existem pessoas que vivem em contextos de precariedade e que a produção de artefatos criados pelo reaproveitamento de materiais de origem industrial não é excepcionalidade de um único lugar, atentar para os contextos específicos em que um grupo de artefatos emerge, fornece elementos para caracterizar e dar peculiaridade à cada situação. Os contextos específicos sobre os quais esta pesquisa se debruça são dois: Cuba durante o Período Especial em tempos de paz, e o semiárido brasileiro da região Nordeste do Brasil durante as décadas de 1950 a 1970.

É importante lembrar que não é finalidade deste trabalho realizar um estudo comparativo entre Cuba e Brasil, em todo caso, pode existir um cotejo ou um paralelo, que nos auxilia na medida em que se apresenta como uma forma de enxergar e explicitar as particularidades dos artefatos de cada região pela identificação de diferenças e similaridades.

A palavra ‘emergência’ no título deste capítulo se coloca tanto em seu significado de ação, de aparecer ou surgir, como de ocorrência de perigo, situação crítica ou extrema. É utilizada com a intenção de aludir a esta ambivalência com a qual se explicita que os artefatos que vamos analisar posteriormente surgem em situações e contextos que exigem soluções imediatas.

Sobre o país caribenho, o contexto que nos interessa compreender é a Cuba que resiste ao embargo feito pelos Estados Unidos, desde 1962 e que, depois da dissolução do bloco socialista soviético, formalizado em 1991,

com os acordos de Belavezha, se encontra em situação de escassez e precariedade material, a qual foi denominada de Período Especial em Tempos de Paz. Segundo Bell *et al.* (2017), estes anos foram: “o estágio mais difícil pelo qual passou a sociedade cubana em revolução” (p.11). Anos de penúrias nos quais se viveu escassez de alimentos, de combustível, de luz elétrica, de recursos materiais e a diminuição da qualidade de vida em geral (p.15), anos em que a inventividade foi uma prática essencial para a sobrevivência da população.

Quanto ao contexto brasileiro, interessa-nos a região conhecida como Nordeste. O estudo concentra-se nos anos 1950, 1960 e 1970, período em que se configurou um mercado doméstico de produtos de feitura artesanal pelo reaproveitamento de produtos de origem industrial. Em 1956, o Nordeste, tinha 18,7 milhões de habitantes (GTDN, 1959, p.13), era uma das regiões menos desenvolvidas do hemisfério ocidental, com a mais extensa área de baixo nível de desenvolvimento do continente americano (GTDN, 1959:14). Já na década de 1960, a população equivalia à 31,6% da população total do Brasil, aproximadamente 20 milhões de habitantes (GTDN, 1959, p.27).

## 2.1 O Nordeste do Brasil

A explanação a seguir, sobre a região Nordeste, se baseia em duas necessidades: a) entender as características econômicas, sociais, culturais e políticas que levaram, nos anos 1950, 1960 e 1970, uma determinada população, que habitava certas áreas dessa região, se visse na necessidade de produção do seu próprio mundo material, incorporando materiais de origem industrial e b) entender do que estamos falando quando nos referimos à região Nordeste do Brasil.

Durval Muñiz no livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2001) coloca que a área “é quase sempre pensada como região rural, em que as cidades, mesmo sendo desde longa data algumas das maiores do país, são totalmente negligenciadas, seja na produção artística, seja na produção científica” (p.121). Não queremos, portanto, assumir generalizações. Neste sentido, entendemos que é um desafio não cair nas armadilhas que afirmam o Nordeste como uma região culturalmente homogênea e que o enxergam por uma perspectiva folclórica.

A produção nordestina, que aqui nos interessa estudar, faz parte de um mundo material que, como coloca Aloisio Magalhães, está inserida em uma realidade em que se transita “num espectro amplo de diversidade de saberes e de situações muito distanciadas: da pedra lascada ao computador” (Magalhães, 1998, p.12).

O contexto é o da implementação de um modelo de desenvolvimento industrial ocorrido durante os anos 1960 e 1970, em que preponderou a produção de padrões importados e levou o Brasil a permanecer na categoria de país dependente.

Se planejava naquela época o rumo que a nação tomaria nas décadas seguintes em termos de produção, indústria e cultura. Este planejamento surgiu especialmente como política de Estado do governo de Juscelino Kubitschek, que buscava o desenvolvimento nacional e a integração econômica das distintas regiões brasileiras. Procurava-se a industrialização do país através da estratégia de substituição de importações e a criação de indústrias nacionais para cobrir as necessidades do país (Cohn, 1978, p.37). Existia, porém, um grande obstáculo para conseguir essa integração: a disparidade no desenvolvimento econômico nacional, que, tendo ocorrido regionalmente, se deu de maneira extremamente desigual.

É nesse panorama que a região Nordeste começou a ser um tema central nas discussões sobre o desenvolvimento nacional e a unificação econômica, pois a pobreza de uma grande parcela da sua população, as secas e o pouco desenvolvimento da indústria representavam uma crise regional que se tornava problema nacional. Iniciou-se assim, uma série de ações para incorporar o Nordeste a uma nova indústria, como a criação do Grupo de Trabalho do Desenvolvimento do Nordeste (GTDN) e mais tarde da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene).

O termo “região nordeste” foi adotado oficialmente pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), na década de 1930. Entretanto, apenas em 1958, com a criação da Sudene, a região foi reconhecida e, como tal, inserida mais intensivamente nas políticas públicas do Estado brasileiro. Foi também nesse período em que as zonas úmidas foram integradas à região Nordeste, como estratégia para superar os problemas decorrentes das secas. Assim, a região passou a contemplar os estados do Maranhão, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Sergipe, Piauí, Bahia, Ceará e Pernambuco.

Com uma história longa e rica, de povoamento antigo e de estruturas consolidadas (Andrade, 1988), a região nordestina é heterogênea, não só geográfica mas também socialmente. Região composta de vários estados com características geográficas e culturais diferentes que, ao mesmo tempo, compartilham uma história baseada na exploração dos recursos (humanos e naturais), o que impacta nas relações sociais e culturais da sua população.

Gilberto Freyre, no livro *Nordeste. Aspectos da influência da Cana sobre a vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*, publicado pela primeira vez em 1937, escreveu que existiam diferentes Nordeste, ou pelo menos dois: a) o Nordeste dedicado à agricultura e b) o Nordeste dedicado ao gado. Este livro, nas palavras de Manoel Correia de Andrade citando Freyre:

[...] foi escrito para demonstrar que o Nordeste não era uma região uniforme, mas uma aglutinação de regiões e sub-regiões que se estendiam desde o Maranhão até a Bahia. Região que fora povoada nos primeiros séculos de colonização e que estruturara, por meio de culturas diversas, uma sociedade com características próprias, tendo por base três categorias que se entrecruzavam: o latifúndio como forma de propriedade, a monocultura como forma de exploração econômica e a escravidão como instituição de classe social (2010, p.16).

O livro de Freyre é dedicado ao Nordeste agrário, caracterizado pela monocultura da cana-de-açúcar, uma região “que se alonga por terras de massapé e por várzeas, do Norte da Bahia ao Maranhão, sem nunca se afastar muito da costa” (p. 37). Freyre descreve as relações entre a cana, a terra e a água com a sociedade nordestina e os animais, com os alimentos e a paisagem. As relações se transformam, porém o cultivo da cana-de-açúcar é o mesmo. O cultivo penetrou a região de tal forma que começou a prejudicar a saúde da sociedade nordestina e desequilibrou a vida do território, destruindo a flora e fauna, desgastando a terra e contaminando as águas.

Foram quatro séculos da civilização do açúcar, que se iniciou assentada numa terra fértil e de águas limpas que fluíam junto ao povo em suas festas, suas doenças, seus trabalhos e lazeres, que eram de exuberância, de uma cozinha rica, de doces e excessos; uma sociedade aristocrática, escravocrata e desigual na distribuição de riqueza e dos bens; ao mesmo tempo, uma cultura cheia de valores estéticos, nutrida das diferentes populações que convergiam no mesmo território<sup>26</sup> (Freyre, 2010, p.195).

Da exuberância passou-se a uma escassez aguda, a monocultura da cana-de-açúcar esgotou a fertilidade da terra e levou a um desequilíbrio ambiental. Para seu funcionamento, foram instaladas usinas que contaminaram os rios e mataram os peixes. Restou pouco da riqueza natural e o Nordeste passou a ser associado às secas, ao árido, ao decadente, ao subdesenvolvido. Foi, assim, esquecido como centro cultural, econômico e político pelo resto do país até as políticas públicas voltarem a olhar para a região.

<sup>26</sup> Indígenas, africanos levados como escravos e latifundiários peninsulares e portugueses.



Figura 1 - Rio Beberibe, Recife (PE), 1905  
Arquivo: Manoel Tondella, Villa Digital/ Fundaj



Figura 2 - Vendedor de Caldo de Cana,  
Recife (PE), 1905  
Fonte: Arquivo Manoel Tondella,  
Villa Digital/Fundaj.

Embora “os estudos existentes sobre o desenvolvimento industrial brasileiro normalmente só passam a incluir dados sobre o Nordeste a partir de 1950” (Cohn, 1979, p.23), o fato é que o Nordeste começou seu processo de industrialização na segunda metade do século XIX, com a implantação de fábricas de tecelagem e de usinas de açúcar (Andrade, 1988). A produção destas indústrias, assentadas nos centros urbanos da região, dedicou-se a cobrir a demanda de consumo do Centro-Sul do país. No entanto, durante as décadas seguintes a 1930, quando o Centro-Sul avançou na sua industrialização, as indústrias nordestinas ficaram sem um mercado consumidor. Começaram, então, a se manifestar os problemas por não se ter desenvolvido um mercado de consumo interno regional e os desequilíbrios regionais passaram a ser mais visíveis.

Nos anos 1950, a exportação de açúcar não significou praticamente nenhuma renda relevante para a região. Sua produção, como significativa fonte de renda, e o impulso que proporcionou ao crescimento da faixa úmida ficou no passado. O pouco grau de desenvolvimento, alcançado com a exportação de produtos como o açúcar, algodão e couros, encontrava-se estagnado (GTDN,1959, p.9). O Banco do Brasil chegou a injetar grandes quantias para aumentar a rentabilidade da indústria, mas isso não foi suficiente para resolver o problema da falta de empregos e da baixa capacidade produtiva da região (GTDN,1959, p.50). Assim, o Nordeste passou a representar um problema para o crescimento econômico do país. Um fator importante para este subdesenvolvimento foram as políticas de importação/exportação que, com tarifas elevadas e diversas restrições,

dificultaram a exportação dos produtos nordestinos, criando obstáculo para o crescimento da mesma, e favorecendo a região Centro-sul do país (GTDN,1959, p.8), o que acentuou as desigualdades regionais<sup>27</sup>. A região nordestina, essencialmente agrícola, se transformou, desse modo, e passou a ser exportadora de matéria prima, alimentos e de mão-de-obra para o Centro-Sul, e importadora de bens industrializados (Andrade, 1988).

Durante as décadas de 1950 e 1960, a agropecuária foi a principal atividade econômica da região, “ocupava, em 1959, cerca de 75% da população economicamente ativa, muito acima dos 42% registrados no estado de São Paulo, o mais industrializado do Brasil” (Furtado, 2017, p. 24). Já na década de 1960, o Nordeste tinha atingido níveis de pobreza alarmantes e a população se deslocava para outras regiões do país, principalmente para o Sudeste, em busca de melhores oportunidades de trabalho e de vida.

Por algum tempo pensou-se que o problema da pobreza, a baixa renda *per capita*, e o desemprego no Nordeste eram consequências das secas, e, portanto, a forma de enfrentar essas problemáticas da região seria através de obras de irrigação. No entanto, desde 1956, com o Encontro dos Bispos do Nordeste, começou a ganhar força a concepção de que a única solução para o problema nordestino era o desenvolvimento industrial (Cohn,1978, p.99). Naquele ano, foi criado o Grupo de Trabalho do Desenvolvimento do Nordeste (GTDN) que, liderado pelo economista Celso Furtado, surgiu como uma Política de Desenvolvimento Econômico para o Nordeste (Furtado, 2017, p.13). O Grupo desenvolveu uma pesquisa publicada com o título “*Uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste*” (GTDN, 1959), na qual se estudaram as causas do subdesenvolvimento regional.

<sup>27</sup> O Centro-Sul tinha uma diferença de produtividade do 70% comparado com o Nordeste (GTDN, 1959)



Figura 3 - Usina Central, Barreiros (PE)  
Fonte: Arquivo Benício Dias. Villa Digital/Fundaj

Para fins de estudo, o GTDN dividiu o Nordeste de acordo com “dois sistemas econômicos que aí se constituíram desde os primórdios da colonização: a) com base na produção de açúcar; b) apoiado na pecuária” (GTDN, 1959, p.49). Esta divisão correspondeu à faixa úmida do litoral oriente e ao interior semiárido. As atividades econômicas mais importantes foram o cultivo de algodão, da cana-de-açúcar e a criação de gado, as quais dariam à população alguma renda monetária complementar à da atividade de agricultura de subsistência (GTDN 1959, p.11). Contudo, esta renda não chegaria a representar um excedente, o que tornou a população incapaz de fazer parte de um sistema de consumo. Durante esses anos, a economia da região semiárida definiu-se pela baixa produtividade e por sua pouca integração aos mercados (GTDN, 1959, p.65).

Para Celso Furtado (2017), esta situação do Nordeste, representa:

Uma involução nas formas de divisão do trabalho e especialização, acarretando um retrocesso mesmo nas técnicas artesanais de produção. A formação da população nordestina e a de sua precária economia de subsistência - elemento básico do problema econômico brasileiro em épocas posteriores - estão assim ligadas a esse lento processo de decadência da grande empresa açucareira [...] (p.72).

<sup>28</sup> Por exemplo, no Ceará, de 1967 a 1968, a produção de arroz, feijão e milho baixaram mais de 80% devido às secas (GTDN, 1959, p.11).

A este cenário econômico do Nordeste deve ser acrescentado o problema das secas. Uma situação que significa uma verdadeira calamidade quando se entende que uma grande parte da população da região, que subsiste da atividade agrícola, fica em extrema vulnerabilidade, pois seus meios de sobrevivência se veem seriamente afetados<sup>28</sup>.

A análise de perspectiva econômica desenvolvida pelo GTDN argumenta que a tendência secular do atraso da economia nordestina seria resultado da combinação de diversos fatores endógenos e exógenos à região, como a escassez de terras aráveis, pouca disponibilidade de recursos naturais, a inadequada precipitação pluviométrica, o excedente de população e a monocultura da cana-de-açúcar. Todas essas seriam as causas iniciais do subdesenvolvimento e da situação de pobreza da região. No entanto, a elas devem ser adicionadas outras causas de natureza econômica e política, como a baixa renda da população, a concentração de renda na elite, o comércio desigual do Nordeste com o Centro-Sul, as exportações pouco diversificadas e de produtos primários, a atividade agrícola de subsistência, assim como as políticas internas de desenvolvimento do país.

Se o documento do GTDN analisa a região Nordeste concentrando-se nas deficiências e vicissitudes do grosso da população em relação aos modos de produção e aos produtos que são produzidos, já o estudo desenvolvido por Manuel Correia de Andrade procura romper com a ideia de que o Nordeste é uma região pobre por causa de sua baixa produção.

Para ele, “é falsa a ideia generalizada, nas regiões mais ricas do país, de que o Nordeste é uma região pobre por ter uma pequena e antiquada produção agrícola e industrial” (Andrade, 1988, p.18). O Nordeste, explica, é uma região não apenas com uma vasta riqueza cultural, mas também natural, composta por diversos ecossistemas e possuidora de uma grande diversidade de recursos minerais, animais e vegetais.

Como é, então, que atinge os níveis de pobreza durante os anos 1950 e 1960? Correia de Andrade realiza uma pesquisa sobre as riquezas minerais e demais recursos naturais da região, debatendo, ao mesmo tempo, sobre dados demográficos, econômicos sociais e políticos para dar resposta a esta pergunta. Segundo Andrade (1988), a pobreza da região se derivaria sobretudo da má distribuição da renda, da apropriação das riquezas por grupos econômicos internacionais e de outras áreas do país, assim como do alto contraste entre o nível de vida das classes dominantes e o povo.

## 2.2 A invenção do Nordeste

Existe certa complexidade ao tentar definir o Nordeste, ele é concebido como um território ao mesmo tempo unificado e com diferenças internas, um lugar que compartilha algo que o distingue do resto do país. Acima de tudo, o Nordeste é distinguido do resto do país por ser uma região pouco desenvolvida, com problemas econômicos, e por ter, dentro da sua população agrária, uma parcela sem capital, desprovida de grandes posses, trabalhadores rurais que vivem de atividades de subsistência. Durante as décadas de 1950 a 1970, teve um nível de desenvolvimento econômico baixo em comparação ao Sudeste, e a riqueza do Sudeste, principalmente de São Paulo, quando colocada em comparação à riqueza do Nordeste, reforça a imagem de pobreza e decadência desta última região.

Freyre divide o Nordeste em dois, um dedicado à agricultura e o outro dedicado ao gado. Esta visão também estará na divisão feita pelo GTDN, a partir da qual o Nordeste se caracteriza pela existência de dois sistemas econômicos: a) com base na produção de açúcar, e que se desenvolve na faixa úmida do litoral oriente, e b) outro apoiado na pecuária, desenvolvida no interior do semiárido.

Se Gilberto Freyre fala da existência de dois Nordestes, já Amélia Cohn o divide em três grandes áreas, distinguidas por economias próprias: a) a zona úmida litorânea, b) o agreste e c) o sertão. Segundo Cohn:

Cada uma dessas áreas apresenta uma especialidade econômica própria: a zona úmida litorânea é a grande produtora de açúcar, das atividades agrícolas regionais a mais capitalizada e que emprega maior quantidade de mão-de-obra, constituindo-se no principal mercado de alimentos e da pecuária da região; para tanto concorre

Figura 4 - Mapa das Três Zonas  
Fonte: elaborado pela autora



- Sertão
- Agreste
- Zona da Mata

ainda o fato de, devido à sua localização geográfica, estarem aí situados os grandes núcleos urbanos da região. O agreste tem como principais atividades econômicas a produção de alimentos e de algodão, juntamente com a pecuária. [...]. O sertão se caracteriza pela pecuária, feita extensivamente e com emprego de pouca mão-de-obra, que conjuga suas atividades com a plantação de roçados, fornecedores de alimentos para sua subsistência (1978, p.16).

O Sertão representa uma grande porção do território nordestino. Seu clima é semiárido, o qual, segundo o Instituto Nacional do Semiárido (INSA), “se estende pelos nove estados da região Nordeste e também pelo norte de Minas Gerais” (Instituto Nacional do Semiárido - INSA). A zona semiárida brasileira é a zona semiárida mais habitada do mundo. A população que habitou esta zona durante as décadas estudadas é uma população rural que praticava a agricultura de subsistência.

Apesar da zona úmida ter muita importância econômica e cultural (o estudo de Gilberto Freyre se concentra nesta faixa), o Nordeste tem sido majoritariamente caracterizado pelas secas do sertão. Porém, se o território que compõe o Nordeste é tão diferente e se os cheiros e as comidas mudam de um estado para o outro, se existem diversos biomas, se a faixa úmida é tão diferente do sertão, então o que podemos entender por Nordeste? Segundo coloca Durval Muniz de Albuquerque Júnior, no livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, que teve sua primeira edição em 1999:

O que se chama hoje de “cultura nordestina” é um complexo cultural, historicamente datável. É fruto de uma criação político-cultural, que tende a diluir as próprias diversidades e heterogeneidades existentes neste espaço, em nome da defesa “de seus interesses e de sua cultura” regionais, contra o processo de diluição no nacional ou no internacional. Áreas diversas culturalmente como o Recôncavo Baiano, o litoral pernambucano e paraibano, o sertão cearense ou a parte amazônica do Maranhão, passam a ser pensadas como uma unidade, desde geográfica, étnica, até cultural (2001, p.314).

Para Durval Muniz, o Nordeste é uma invenção e falar do Nordeste seria um ato de repetição dos diversos estereótipos imagéticos e discursivos para caracterizar um espaço físico reconhecido no mapa. Neste estudo, o historiador reflete sobre as condições históricas de possibilidade e os discursos que dão origem ao Nordeste. Para ele, não é uma região inscrita na natureza, nem é geograficamente definida. Além disso, “o Nordeste não é recortado só como unidade econômica, política ou geográfica, mas, primordialmente, como um campo de estudos e produção cultural,

baseado numa pseudounidade cultural, geográfica e étnica” (2001, p.23), e coloca a questão de que a partir de “discursos nordestinizadores”<sup>29</sup> se apaga a multiplicidade de vidas, histórias, realidades, práticas e costumes; é esse apagamento que permite pensar o Nordeste como unidade imagético-discursiva.

A visão que tem prevalecido é a do Nordeste pobre, precário, assolado pelas secas, a miséria e a procura dos habitantes por melhores condições de vida; e, ainda, quando se fala do Nordeste, mesmo desde o litoral, o sertão está presente. Esta imagem tem sido tema tanto de filmes de ficção, como documentários, romances, músicas e pinturas. O documentário *Os homens do caranguejo*, de Ipojuca Pontes, filmado no povoado de Livramento, no município de Santa Rita na Paraíba, em 1968, por exemplo, mostra como comunidades formadas por pessoas que fugiram das secas foram para o litoral e sobrevivem da captura e venda do caranguejo<sup>30</sup>. Nos filmes *Barravento* (Rocha, 1962), *O canto do Mar* (Cavalcanti, 1953), e no romance *Seara Vermelha* (Jorge Amado, 1946), encontramos um Nordeste marcado pela seca, pela miséria, pelo misticismo e pela procura de uma vida digna. Estas representações, como muitas outras, participam da construção de um imaginário sobre o que é a região, e sobre como são seus habitantes, no qual o sertão tem um papel central. Segundo Durval Muniz (2001), o sertão e a seca passam a ser um espaço e um elemento constituintes da identidade nordestina e de uma sociedade homogênea; repositórios de uma cultura folclórica, tradicional e base para o estabelecimento da cultura nacional. Esta exploração sobre como é caracterizado o Nordeste, representa um esforço nosso para não cair em generalizações sobre a região. Entendemos que, esse espaço (o Nordeste) é construído, e que existe um tempo cronológico de desenvolvimento da região muito mais antigo, que não se distingue apenas pelo sertão, pelo gado e pela seca.

Entendemos o Nordeste como uma região que detém forte cultura material de um povoamento extenso, em sua maioria, muito maior em escala de tempo que as outras regiões do país<sup>31</sup>. E se o tempo e a vida humana são elementos fundamentais para o desenvolvimento de uma cultura material, esta região é rica desses elementos.

### 2.3 Cultura material popular no Nordeste dos anos 1950, 1960 e 1970

Os artefatos que analisaremos nos próximos capítulos fazem parte desse universo nordestino. São elementos que surgem nesta região e que, ao mesmo tempo são utilitários e compõem um arsenal material para a construção de uma identidade e um imaginário nordestino.

<sup>29</sup> Segundo coloca Durval Jr: “O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919. Neste discurso institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal.”(2001, p.68)

<sup>30</sup> A partir da obra Documentário do Nordeste, de Josué de Castro, publicada em 1937, houve uma eclosão da metáfora homem-caranguejo. O homem caranguejo é resgatado, na década de 1990, no imaginário popular do Recife com o grupo Chico Science e a Nação Zumbi com músicas como Antene-se.

<sup>31</sup> Considerando o povoamento feito a partir da colonização europeia.

Embora na região Nordeste existissem indústrias desde o século XIX dedicadas principalmente à produção de açúcar e têxteis, o mercado consumidor dessas mercadorias não estava dentro da região, mas sim no exterior e no resto do país.

Durante os anos 1950 e 1960, uma parte da população nordestina vivia em situações de precariedade econômica e material e fazia uso da inventividade para transformar o que tivessem à mão em artefatos de utilidade que suprissem suas necessidades materiais. Essa parte da população morava, em geral, no sertão e no agreste, zonas onde não existiam os mesmos serviços da faixa úmida, que dispunha de maior infraestrutura. Apesar de integrada ao sistema geral do capital da região, esta população que vivia no agreste e sertão se localizava à sua margem e não participava do mercado de consumo de bens industriais. Devido à ausência de um mercado doméstico de produtos industrializados, nas áreas em situação de precariedade econômica-social configurou-se um mercado doméstico de produtos artesanais locais, o que sugere que havia produção local, e, portanto, fabricantes destes produtos, ou seja, pessoas com capacidade de manejo de técnicas e materiais: artesãos.

A cultura material que emerge nessas áreas é resultado de um domínio de técnicas artesanais e do saber-fazer popular. Artefatos produzidos por pessoas que têm um acervo de conhecimentos e domínio dos materiais e técnicas através dos quais eles inventam, criam e se manifestam. As pessoas das áreas do sertão e do agreste que utilizam e adquirem os artefatos produzidos por esse saber-fazer popular costumam adquiri-los em feiras locais. Para entender esse mercado interno de artesanato utilitário, citar Amélia Cohn (1978) é esclarecedor:

A dificuldade de o setor industrial nordestino se impor, tal como ocorreu no Centro-Sul, ao setor agrário-exportador, é devida sobretudo à pequena dimensão e compartimentação geográfica do mercado interno regional para produtos industriais. Mercado esse localizado na Zona da Mata, nos núcleos urbanos costeiros e em alguns pontos do Agreste, mais vinculados ao setor da economia externa. Os pequenos proprietários do Agreste mais pobre e do Sertão – excetuando-se, portanto, os latifundiários criadores de gado – além de fazerem parte do setor de subsistência, satisfaziam sua demanda em feiras locais e com artigos de artesanato. As próprias atividades comerciais dessas zonas, portanto, não tinham nenhum significado em termos de uma formação de mercado interno regional para produtos industriais (p.33).

Várias fotografias documentaram e ilustraram como os produtos artesanais costumavam ser adquiridos pela população, seja nos mercados de rua ou pelos vendedores ambulantes, às vezes mostrando os processos de produção. Referências importantes são as fotos de Benicio Dias e Alexandre Berzin, tiradas entre 1930 e 1950, que agora fazem parte do acervo da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

As feiras como a de Campina Grande, a de Caruaru ou a Feira de Santana eram de grande importância para o intercâmbio e comunicação entre as regiões do interior e do litoral. Embora seja verdade que, em muitas ocasiões, os itens utilitários foram vendidos em feiras ou por vendedores ambulantes, em outras foram produzidos para autoconsumo e sem fins comerciais.

É importante salientar que reconhecemos as diferenças culturais no espaço conhecido como Nordeste. Porém, entre as pessoas que moram no agreste, e sobretudo no sertão, existe uma semelhança nas atividades de subsistência, na cultura material que se desenvolve e nos utilitários que são usados para levar a cabo as atividades do dia a dia. É a partir dessa premissa que continuaremos a pesquisa nos capítulos seguintes.

## 2.4 Cuba socialista

Os anos anteriores à Revolução Cubana foram caracterizados pela ditadura de Fulgêncio Batista (1952-1959), período no qual houve forte interferência dos Estados Unidos da América (EUA) na política e na economia, país que até 1960 tinha praticamente o controle das relações externas de Cuba, assim como do seu mercado e produtos (Silva, 2012, p.44). A revolução cubana, culminada no dia 1º de janeiro de 1959, com a destituição de Batista, inicia um processo de mudança no país. Entre 1959 e 1962, se levou a cabo a reforma agrária, assim como a nacionalização de terras e de várias empresas e empreendimentos estrangeiros. A destituição da ditadura de Batista também deu início à ruptura das relações diplomáticas com os Estados Unidos, ruptura que se tornou oficial quando, em 1962, o então presidente dos Estados Unidos, John F. Kennedy, anunciou o embargo à ilha com a Lei de Assistência Externa (*Foreign Assistance Act*), estabelecendo diferentes sanções econômicas, como a restrição da venda de combustível, a redução das importações de açúcar para 95%, a proibição da importação de produtos cubanos (Ayerbe, 2004) e o congelamento dos bens do governo cubano nos Estados Unidos. Após o embargo econômico e o bombardeio do território cubano pelos Estados Unidos, em abril de 1961, o caráter socialista da Revolução foi declarado. Em janeiro de 1962, Cuba foi expulsa da Organização dos Estados Americanos (OEA) e mais tarde aconteceria a instalação e a crise dos mísseis (Silva, 2012, p.45).

A declaração do caráter socialista da Revolução iniciou uma aliança

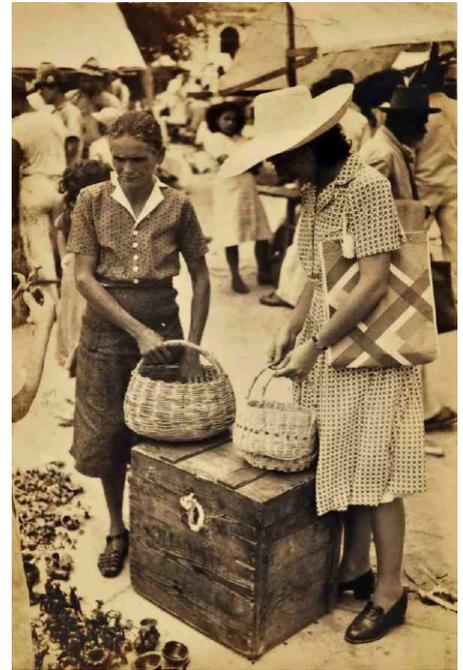


Figura 5 – Cerâmica, Feira de Garanhuns (PE), 1942  
Fonte: Arquivo Benício Dias, Villa Digital/Fundaj

<sup>32</sup> O Conselho, conformado pela União Soviética, Tchecoslováquia, Hungria, Polônia, Bulgária, Romênia, Alemanha Oriental, Albânia, Mongólia, Vietnã e Cuba, funcionou como um sistema de integração econômica ao qual pertenciam os países do campo socialista.

estratégica entre Cuba, União Soviética e o resto dos países socialistas, com a qual foram forjados laços econômicos necessários para sua sobrevivência, fora do jugo norte-americano (Silva, 2012, p.48). Em 1972, Cuba se une ao Conselho para Assistência Econômica Mútua, conhecido como COMECON<sup>32</sup>, e a partir desse momento a maioria das trocas comerciais da ilha seriam com os países socialistas pertencentes a este conselho.

Embora a ajuda da União Soviética não tenha sido um gesto desinteressado (a localização estratégica de Cuba era importante em termos geopolíticos), a integração da economia cubana a este grupo favoreceu a ilha, que recebeu preços preferenciais, créditos comerciais e de desenvolvimento (Skłodowska, 2016). As exportações, dirigidas quase exclusivamente aos países pertencentes a este conselho, atingiram até 80% de suas transações, e as importações provenientes desses países chegaram a representar 85% do que ingressara no país (Skłodowska, 2016). Cuba entra no conselho como fornecedora de açúcar, cítricos e níquel, concentrando e especializando sua produção a estas mercadorias; em troca, recebeu vários produtos industriais e agrícolas (Silva, 2012, p.60).

A integração no conselho também significou o aumento na produção de vários setores mecanizados, principalmente pela importação de máquinas soviéticas para o desenvolvimento da agricultura, da imprensa e dos produtos têxteis. Houve mudanças sociais importantes, como a diminuição da taxa de desemprego, a erradicação do analfabetismo, o crescimento das taxas de escolaridade e a melhoria significativa na saúde da população (Silva, 2012, p.61). Porém, a especialização e redução do mercado de importação e exportação conduziu o país a uma série de limitações que mostrariam suas consequências mais tarde, quando o COMECON se desintegrou e o bloco socialista europeu sucumbiu. Como explica Silva, a adesão ao conselho:

propiciou os recursos de curto e médio prazo para a sobrevivência econômica e militar do país e a constituição de um aparato político-econômico que internamente adotou, em grande medida, o modelo soviético e no limite conduziu o país a uma nova dependência, de tipo neocolonial, que pode ser constatada quando se analisa a amplitude e a profundidade do comércio exterior com a URSS e o quase colapso que o país enfrentou no início da década passada com o desaparecimento desta, tornando visíveis suas contradições (2012, p.41).

Durante os anos 1990, as deficiências tecnológicas e a falta de diversidade produtiva dentro do país tornaram-se evidentes e, consequentemente, a incapacidade de manter sua economia e satisfazer os bens necessários para sua população.

## 2.5 Implantação do Período Especial em Tempos de Paz

Com a dissolução da COMECON e dos acordos existentes entre Cuba e os outros países membros, o país perde seus sócios comerciais e os fornecedores de insumos, com os quais manteve sua produção ativa durante anos. Os financiamentos, subsídios, créditos, matérias-primas, peças de reposição, medicamentos e petróleo não eram mais uma certeza, assim como também não o era a venda dos cítricos, açúcar e níquel. As atividades em todos os setores foram paralisadas devido à falta de abastecimento. Iniciou-se um período crítico na história de Cuba, no qual a produção, renda e taxas de exportação diminuíram drasticamente. Por outro lado, em 1992, a Lei Torricelli<sup>33</sup> foi aprovada e a Lei Helms-Burton foi emendada, reafirmando o embargo de 1962 (Bell *et al.*, 2017), tornando as relações econômicas de Cuba com outros países ainda mais difíceis. Foram proibidos os intercâmbios comerciais com os Estados Unidos e várias medidas e sanções foram aplicadas para impedir que Cuba fizesse acordos econômicos com outros países.

Em vista deste panorama, foi criada uma estratégia de defesa nacional chamada “Período Especial em Tempos de Paz”, uma adaptação do “Período Especial em Tempos de Guerra”, que havia sido criado anteriormente. Era um plano projetado para “sobreviver em caso de uma agressão armada dos Estados Unidos, e um bloqueio naval total do arquipélago cubano que impediria a chegada dos bens necessários por um período prolongado de tempo” (Bell *et al.*, 2017, p.15). Embora esse cenário de guerra não tenha se configurado, após a dissolução do bloco socialista, a ilha se encontrou em uma situação de isolamento e vulnerabilidade econômica, para a qual medidas similares às propostas no plano original tiveram que ser adotadas.

Segundo Sklodowska (2016), não há muito consenso sobre o tempo que o Período Especial e Tempos de Paz abarca dentro da história de Cuba:

Alguns optam por se ater às datas estabelecidas pelo Banco Central de Cuba (1995-2005), outros preferem se concentrar em um período mais curto (1993-2002). Em uma análise publicada em 2012, Julio Díaz Vázquez ainda se recusa a considerar que o Período Especial terminou, optando, em vez disso, por distinguir “ciclos” na “gestão” da crise entre 1990 e 2011 [...] (cap. 1 “Pre-térito Imperfecto: las metáforas del período especial”<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Aplica sanções para que o comércio com Cuba não seja realizado.

**34** *“Algunos deciden atenerse a las fechas fijadas por el Banco Central de Cuba (1995-2005), otros prefieren concentrarse en un lapso más breve (1993-2002). En un análisis publicado en 2012 Julio Díaz Vázquez todavía se niega a dar por concluido el Periodo Especial, y opta en cambio por distinguir cuatro “ciclos” en el “manejo” de la crisis entre 1990 y 2011 [...]”* (Tradução da autora).

**35** *“Durante décadas, nuestros planes, nuestros programas anuales y quinquenales se basaron en la existencia de un campo socialista, en la existencia de numerosos países socialistas en Europa oriental, con los cuales concertamos acuerdos, convenios y establecimos estrechas relaciones económicas, además de la Unión Soviética. Contábamos con mercados seguros para nuestros productos, fuentes suministradoras de importantes equipos y variadas mercancías, hicimos un esfuerzo en esa dirección, un esfuerzo en integrar y complementar nuestra economía, y ese campo socialista hoy políticamente no existe. ¿Nos vamos a engañar nosotros mismos, o les vamos a decir a nuestros pioneros que existe todavía ese campo socialista y que todo marcha de las mil maravillas en esos países?”* (Tradução da autora).

**36** *“Estos hechos que se vienen sucediendo comienzan a transformar la vida de nuestro país de una situación normal a un período especial, en época de paz. Hay que estar preparados para ello”* (Tradução da autora).

Sklodowska (2016) observa que a primeira vez que Fidel Castro deu uma definição do significado do uso do termo ‘Período Especial em Tempo de Paz’ foi em um discurso de 28 de janeiro de 1990, quando disse que aquele seria um período de graves problemas econômicos e de enfrentamento de uma situação de difícil abastecimento.

Os anos iniciais da década de 1990 são percebidos como incertos; pouco a pouco, o discurso oficial do Partido Comunista sobre o Período Especial (realizado na mídia oficial do partido, no jornal Granma) se posicionava, por vezes explicando o que significava passar por aquele período; outras vezes, dando conselhos à população sobre como lidar com a escassez de produtos, conforme o discurso de Fidel Castro, a seguir:

Fidel Castro diz em um discurso: Durante décadas, nossos planos, nossos programas anuais e quinquenais basearam-se na existência de um campo socialista, na existência de vários países socialistas na Europa Oriental, com os quais celebramos acordos, convenções e estabelecemos relações econômicas estreitas, além da União Soviética. Tínhamos mercados seguros para nossos produtos, fontes de equipamentos importantes e vários bens, fizemos um esforço nesse sentido, um esforço para integrar e complementar nossa economia, e esse campo socialista não existe politicamente hoje. Vamos nos enganar ou vamos dizer aos nossos pioneiros que esse campo socialista ainda existe e que tudo está indo muito bem nesses países? (Granma, n.º 25, 30 de janeiro de 1990).<sup>35</sup>

Na revisão das matérias que compõem a publicação do jornal Granma, entre 1990 e 1996, encontramos notícias sobre as restrições no fornecimento de matérias-primas, combustível e energia.

No fim de agosto de 1990, o desabastecimento que o país estava sofrendo tornou-se perceptível, especialmente o do combustível, o que fez com que fossem tomadas distintas medidas para racionar a sua utilização; a nota no jornal Granma que anuncia as medidas à população, publicada no dia 29 de agosto de 1990, marca, de certa forma, o início de um Período Especial assumido pelo Estado:

Estes eventos estão começando a transformar a vida de nosso país, de uma situação normal para um período especial, em tempos de paz. Devemos estar preparados para isso (Granma, 29 agosto 1990).<sup>36</sup>

Nos meses e anos posteriores, saíram outras matérias sobre como economizar eletricidade; recomendações sobre a preparação de alimentos com poucos recursos; alternativas industriais para lidar com a falta

de peças de reposição; formas de enfrentar a produção sob uma nova perspectiva, valorizando a imaginação, engenhosidade e criatividade; sobre a recuperação e substituição de materiais para aumentar a produção e tornar o inútil útil; sobre a necessidade de economizar, recuperar e aproveitar ao máximo; e também sobre o uso da bicicleta como meio de transporte.

A leitura dos jornais permite compreender o período a partir da perspectiva do Partido Comunista, sendo possível notar o que se tornava notícia e como era comunicada. Alguns dos títulos e manchetes no período de 1990 a 1996 são os seguintes: “Rumo a uma pedagogia da economia”; “Encarando a produção com uma nova perspectiva”; “Uma fábrica de equipamentos e ideias”; “Recuperando e substituindo materiais para aumentar a produção”; “Não para o lixo”; “A imaginação e a criatividade também fazem os navios navegarem”; “Campeões na recuperação de veículos”; “Recuperar, economizar, aproveitar ao máximo”; “A bicicleta volta ao primeiro plano”; “Da engenhosidade do impulso, nasceu uma oficina”; “Produção e recuperação em sintonia”; “Cuba é uma fonte de inspiração para aqueles que pensam que na pobreza econômica não pode haver desenvolvimento social”; “Tornar útil o inútil”; “Um táxi 2 em 1 está sendo testado em Holguín”; “Recuperação de peças: Uma tarefa fundamental do período especial”; “Vinagre caseiro para pickles caseiros”; “E VOA! Uma economia aproximada de 4 milhões em moeda estrangeira é o resultado da recuperação de um avião da Aerocaribbean que caiu em 1989. Em período especial: recuperadores especiais”; “Como “esticar” a parafina”; “Industrialização da soja amplia perspectivas. Tecnologia de alto rendimento é totalmente cubana”; “Recuperação da cana-de-açúcar. O uso de bois aumenta”; “Abastecimento próprio. Os valores criados nas empresas agrícolas em termos de produção de insumos com seus próprios meios estão crescendo”; “Inventar e recuperar como únicas alternativas”; “O uso de bois está aumentando”; “O uso de bois está em ascensão”; “Abastecer-se”<sup>37</sup> (Granma 1990-1996).

Em algumas destas matérias, percebemos que o Estado promove ou incentiva a improvisação e a criatividade da população para cobrir as necessidades em tempos de recursos precários,<sup>38</sup> a questão da falta de energia é um tema central e continuamente são procuradas alternativas à dependência da gasolina e do diesel. Percebe-se também o seguinte: em um contexto de desabastecimento e escassez, a ideia de *recuperar, economizar, aproveitar* se torna o mantra do país, havendo um apelo constante à população para recuperar o máximo de material possível:

Em momentos como os que vivemos no país, tanto os órgãos estatais quanto os cidadãos precisam aumentar sua consciência acerca da importância de não descartar no lixo recursos que podem ser reutilizados, evitando assim desperdiçar o que hoje precisamos mais do que nunca (Granma,<sup>39</sup> 11 ago 1990).

<sup>37</sup> “Hacia una pedagogía del ahorro”; “Enfrentar la producción con nueva óptica”; “Una fábrica de equipos e ideas”; “Recuperar y sustituir materiales para incrementar la producción”; “Al basurero, no”; “La imaginación y la creatividad también hacen navegar barcos”; “Campeones en recuperación de vehículos”; “Recuperar, ahorrar, aprovechar”; “La bicicleta vuelve al primer plano”; “La ingeniosidad de impulso, nació un taller”; “Producción y recuperación en sintonía”; “Cuba es una fuente de inspiración para los que piensan que en la pobreza económica no puede haber desarrollo social”; “Hacer útil lo inservible”; “Un taxi 2 en 1 está a prueba en Holguín”; “Recuperación de piezas: tarea clave del periodo especial”; “Vinagre caseiro para encurtidos hogareños”; “¡Y VUELA! Un ahorro aproximado de 4 millones en divisas es el resultado de la recuperación de un avión de Aerocaribbean accidentado en 1989. En período especial: recuperadores especiales”; “¿Cómo “esticar” el Keroseno?”; “Industrialización de la soja amplía perspectivas. Tecnología de alto rendimiento es totalmente cubana”; “Recuperación cañera. Aumenta el uso de bueyes”; “Abastecerse a sí mismos. Crecen los valores creados en las empresas agropecuarias en cuanto a la producción de insumos con medios propios”; “Inventar y recuperar como únicas alternativas” (Tradução da Autora).

<sup>38</sup> Em alguns casos, a imaginação foi tanta que se propuseram soluções que caíam na fantasia, como o caso do táxi 2 em 1, já que para seu funcionamento se precisaria ainda mais combustível que o normal (Figura 6).

<sup>39</sup> “En momentos como los que vive el país, se requiere que tanto los organismos del Estado como la ciudadanía eleven su conciencia sobre la importancia que reviste no enviar hacia los basureros aquellos recursos con los que podemos contar más de una vez, y así evitamos el derroche de lo que hoy más que nunca necesitamos” (Tradução da Autora).



Figura 6 - Tâxi 2 em 1

Fonte: Jornal Granma, Arquivo Hemerográfico Biblioteca José Martí

<sup>40</sup> Ao estudar o contexto cubano da década de 1990, me deparei com algumas das referências que Sklodowska usa e trabalha em profundidade. Em algumas ocasiões, as encontrei antes de ler sua pesquisa, muitas vezes por sugestão de colegas da Biblioteca José Martí, em Havana; contudo, a leitura do trabalho dela me ajudou a aprofundar e esclarecer algumas dessas fontes primárias.

<sup>41</sup> “[...] lo que emerge de la combinación de los discursos generados por la experiencia del Período Especial - texto ficticios o testimoniales, fotos, películas, documentos sociológicos o antropológicos - es un desolador paisaje de la economía de penúria” (Tradução da Autora).

O Estado evita utilizar o termo ‘crise econômica’ e apresenta o Período Especial como um lapso temporário na história de Cuba. No entanto, ele é apontado sem um início ou fim estabelecido.

Durante essa crise, que foi também política e social marcada por grandes dificuldades materiais, a falta de petróleo afetou a vida cotidiana em vários níveis: o transporte foi reduzido e as bicicletas, quando disponíveis, eram o principal meio de transporte para viagens longas. Os cortes intermitentes de energia dificultavam as tarefas diárias no trabalho, em casa e na escola. Na cozinha, a carência de alimentos fez com que surgissem receitas que seriam inimagináveis em outras situações. No campo, a tração animal foi novamente utilizada e o setor da construção civil foi reduzido. Durante os primeiros anos da década dos 1990, o PIB caiu 34,8% e as importações e os investimentos caíram mais de 60% (Sklodowska, 2016).

A pesquisa de Elzbieta Sklodowska (2016)<sup>40</sup> *Invento, luego resisto: el Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)* é um estudo abrangente que explora o Período Especial e as invenções que surgem na ilha. A pesquisa é uma referência importante para uma compreensão profunda deste período, a partir de uma variedade de fontes, especialmente a literária, embora também se aprofunde na culinária, em várias manifestações artísticas e da cultura material. A autora observa que: «[...] o que emerge da combinação de discursos gerados pela experiência do Período Especial – textos ficcionais ou testemunhais, fotos, filmes, documentos sociológicos ou antropológicos – é uma paisagem desoladora da economia da penúria”<sup>41</sup> (Sklodowska, 2016).

Os discursos oficiais, por outro lado, são geralmente otimistas e não aprofundam nas dificuldades que a população passa. Estão dedicados, quase em sua totalidade, a divulgar os objetivos de trabalho alcançados, inovações científicas, avanços médicos e notícias internacionais, muitas vezes relacionadas à fome que os cidadãos de outros países passavam.



Figura 7 – Oferta do dia

Fonte: Fotografia de David Stork, Acervo Fototeca Cubana

A fotografia de David Stork (fig. 7) retrata a oferta diária do que poderia ser um restaurante ou cafeteria: um copo com água e um pedaço de pão com algum recheio. A maneira como esses alimentos são apresentados, mostra a austeridade em Cuba.

Em Cuba, o triunfo da revolução significa a busca por uma realidade diferente e pela autodeterminação nacional; com ela, abre-se a porta para o terreno da imaginação e para o campo da reinvenção das relações internas e externas, buscando a construção de um homem novo<sup>42</sup> (Guevara, 1965) e formas diferentes de relações sociais e de distribuição de recursos; traz também a necessidade de reinventar o mundo e a si mesmo. Existe o desejo de desenvolvimento industrial e das forças produtivas para sair do subdesenvolvimento em que o país se encontrava, bem como de melhorar as condições materiais dos cubanos.

Sobre a indústria de bens materiais, e especificamente de mobiliário cubano, Roberto Segre (1979) aponta o seguinte:

Em Cuba, a existência de uma tradição artesanal local, a disponibilidade de madeiras preciosas, os imperativos ecológicos e a formação de uma cultura nacional pela burguesia crioula permitiram, no século XIX, a cristalização de um mobiliário com valores funcionais e estéticos, que tem sua própria particularidade dentro dos modelos assumidos a partir dos centros metropolitanos (p.76).<sup>43</sup>

Essa tradição, forjada no período colonial, diz Segre, foi interrompida durante o período da República (1902-1959), quando a burguesia que assumiu o poder “esqueceu suas tradições culturais autênticas, forjadas na luta emancipatória, e buscou na Europa ou nos Estados Unidos os símbolos imediatos de seu pseudoprestígio” (1979, p.77).

Se durante os primeiros cinquenta anos do século XX, o mobiliário cubano foi uma cópia dos modelos estrangeiros; a partir de 1959, foi retomada a busca por uma identidade própria. Após o triunfo da Revolução, a questão da identidade cubana foi novamente abordada por criadores cujo trabalho buscava recuperar os componentes de uma cultura nacional que faziam referência ao que era cubano. No campo do design, houve a necessidade de dar aos móveis atributos culturais, interpretando a realidade de uma perspectiva contemporânea e considerando as condições de vida modernas (Matamoros *et al.*, 2016).

<sup>42</sup> Em seu ensaio “El socialismo y el hombre en Cuba” de 1965, Ernesto Che Guevara discute a nova sociedade e o novo homem que estão sendo forjados dentro do socialismo (Guevara, 1978).

<sup>43</sup> “En Cuba, la existencia de una tradición artesanal local, la disponibilidad de maderas preciosas, los imperativos ecológicos y la formación de una cultura nacional por parte de la burguesía crioula, permiten, en el siglo XIX, la cristalización de un mobiliario con valores funcionales y estéticos, que posee una particularidad propia dentro de los modelos asumidos de los centros metropolitanos” (Tradução da Autora). “...cúmulo de todo el campo de los bienes de consumo que una sociedad socialista tiene que satisfacer, cada vez con mayor calidad y con un mayor surtido. Pero también está como punto estratégico la necesidad de bienes de capital, es decir, el desarrollo de tecnologías propias. Este punto se considera estratégico porque realmente lo que define la condición de ‘desarrollado’ de un país, es su capacidad para desarrollar tecnologías propias” (Tradução da autora).

Iván Espin apresenta o desenvolvimento do Design industrial como uma forma de contribuir para alcançar esses objetivos. Segundo Espin (1989), as necessidades de desenvolvimento do design no socialismo cubano são:

<sup>44</sup> *“...cúmulo de todo el campo de los bienes de consumo que una sociedad socialista tiene que satisfacer, cada vez con mayor calidad y con un mayor surtido. Pero también está como punto estratégico la necesidad de bienes de capital, es decir, el desarrollo de tecnologías propias. Este punto se considera estratégico porque realmente lo que define la condición de “desarrollado” de un país, es su capacidad para desarrollar tecnologías propias.”* (Tradução da autora)

<sup>45</sup> *“se establecieron las bases para un desarrollo industrial independiente acorde con el ideario antimperialista y desarrollista del momento. Se creó el Ministerio de Industria que estaba dirigido por el Comandante Guevara y posteriormente el Ministerio de la Industria Ligera. El propio Che, en numerosos artículos, documentos y conferencias de esos años afirmó explícitamente que veía el desarrollo de la industria nacional como medio de propiciar objetos con calidad y diseño para toda la población”* (Tradução da autora).

<sup>46</sup> *“formar los diseñadores que harían falta para el desarrollo de productos de la Industria Ligera y en general para satisfacer los requerimientos económicos y sociales del país”* (Tradução da autora).

<sup>47</sup> A Empresa de Produções Variadas (EMPROVA) foi criada em Cuba, em 1974, e seu trabalho foi principalmente direcionado para projetos estatais, sociais e turísticos.

...acúmulo de todo o campo dos bens de consumo que uma sociedade socialista tem que satisfazer, cada vez com maior qualidade e com maior variedade. Mas também é ponto estratégico a necessidade de bens de capital, ou seja, **o desenvolvimento de tecnologias próprias**. Este ponto é considerado **estratégico** porque realmente o que define a condição de “desenvolvido” de um país é sua capacidade de desenvolver tecnologias próprias. Um país deixa de ser subdesenvolvido não quando tem determinado grau de riqueza, mas quando tem capacidade de criar tecnologias próprias<sup>44</sup> (p.33).

A produção de um design industrial foi uma preocupação de vários agentes sociais; além de Ivan Espin, Gonzalo Córdova e María Victoria Caignet, muitos outros designers foram importantes personagens na criação do campo na Cuba pós-revolucionária. No início da década de 1960, como colocado por Lucila Fernandez:

...foram estabelecidas as bases para um desenvolvimento industrial independente de acordo com o ideário anti-imperialista e desenvolvimentista da época. Foi criado o Ministério da Indústria, que era dirigido pelo Comandante Guevara, e posteriormente, o Ministério da Indústria Leve. O próprio Che, em numerosos artigos, documentos e conferências daquela época, afirmou explicitamente que via o desenvolvimento da indústria nacional como meio de propiciar objetos com qualidade e design para toda a população<sup>45</sup> (Matamoros *et al.*, 2016, p.12).

Em 1970, foi criada a Escola de Design Informacional e Industrial (EDII), com a intenção de “formar os designers necessários para o desenvolvimento de produtos da Indústria Leve e, em geral, para atender às necessidades econômicas e sociais do país”<sup>46</sup> (Matamoros *et al.*, 2016, p.16). Durante as décadas de 1970 e 1980, houve um importante desenvolvimento da indústria do design, um exemplo disso é o trabalho da Emprova<sup>47</sup> e os diversos produtos que seu Departamento de Design e Projetos desenvolveu. No entanto, o legado material do Design industrial cubano não é abundante, e como Espin aponta em algum texto, o arquipélago não se caracterizou por uma produção industrial.

Em 1972, como mencionamos, Cuba se integrou ao COMECON, o que deu início a acordos comerciais e de intercâmbio com os países membros. Segundo escreve María Cabrera Arús no *blog* Cuba Material, chegaram

produtos principalmente de origem soviética, mas também da Alemanha Oriental, da República Popular Democrática da China e do Japão. Telefones, máquinas de afeitar, ventiladores, máquinas de lavar roupa, embalagens, cabides, roupas e muitos outros utilitários que foram introduzidos na vida social cubana a partir dessas trocas.

Durante os anos do Período Especial, as forças do Estado concentraram-se em alcançar a safra de açúcar com a esperança de vendê-la e conseguir outros produtos importados, assim como no desenvolvimento do setor saúde. A produção estatal de utilitários, quando acontecia, era focada no setor turístico.

Neste contexto, na procura por conseguir os artefatos que não eram mais possíveis obter, alguns dos habitantes, no meio de cortes intermitentes de água, gás e eletricidade e a falta de abastecimento de recursos materiais como roupas, papel, medicamentos, bem como de alimentos, transporte e matérias primas, produziram de forma artesanal diversos utilitários. Emergem uma série de inventos, *engendros*<sup>48</sup> e técnicas para produzi-los. Afloram as pequenas produções caseiras e consertos de ventiladores, recipientes plásticos, brinquedos, roupas e eletrodomésticos, utilizando peças retiradas de outros aparelhos ou criadas com materiais inusitados.

Nesses anos, o Design profissional praticamente desaparece, pois, com a crise, assim como ocorreu com outras profissões, os designers perdem seu campo de trabalho e ação. A produção dos bens necessários para o dia a dia não é industrial e tampouco os bens eram importados. Em vez disso, a produção é semiartesanal, manual e local, realizada com o reaproveitamento e reciclagem de materiais e artefatos vindos de diferentes contextos aos quais se dá uma nova vida e se reinventa.

Isso não quer dizer que em Cuba não tenha havido produção, porém, durante um longo tempo não houve propriamente uma atividade de design; não existiam as condições para que houvesse. O que aconteceu foi o desenvolvimento de práticas que buscam possibilidades de soluções e uma grande inventividade para criar as condições materiais e tecnológicas de sua produção.

<sup>48</sup> Como vários habitantes da ilha se referiram em conversas comigo sobre os artefatos inventados durante este tempo. Neste contexto, o engendro assume o significado de uma criatura com um corpo estranho, sem proporção.

## 2.6 Reflexões sobre os contextos

O Nordeste brasileiro nas décadas de 1950 e 1960 é uma região que passa por um processo de industrialização, enquanto Cuba, nos anos 1990, está se afastando dela. Nessas trajetórias, nem o Nordeste brasileiro nem Cuba, durante os períodos aqui estudados, podem ser categorizados como lugares com produção plenamente industrializada ou dentro do mercado de consumo e produção internacional, seja capitalista ou socialista. Assim, tanto o Nordeste do Brasil quanto Cuba, estão à margem desses mercados,

e enquanto o contexto de um é de marginalização dentro de seu próprio país, o do outro é de marginalização internacional. Em ambos os casos, existem as experiências de pessoas que, diante dos contextos adversos em que vivem, se veem forçadas a inventar e produzir seu próprio mundo material.

Em Cuba, a Revolução prometeu melhorar a qualidade de vida de seus cidadãos e se vangloriou ter deixado para trás a precariedade material, bem como o analfabetismo e a fome; entretanto, após o desaparecimento da URSS, o que aconteceu foi uma perda de acesso aos bens materiais e à infraestrutura que levou seus habitantes a situações de escassez e a uma luta constante pela sobrevivência física. Por outro lado, no Nordeste brasileiro, para aquela parcela da população que vivia no agreste e no sertão levando a cabo atividades para a sobrevivência, as circunstâncias precárias eram as condições em que os habitantes já enfrentavam por longos anos.

Durante o período estudado, ambas as sociedades vão experimentar mudanças referentes à materialidade que as rodeia. Mas, talvez, esta mudança na vida cotidiana do cubano seja mais repentina do que na do nordestino. Porém, um fenômeno interessante aparece em ambos os lugares, a emergência de produções materiais que provêm da inventividade e da manufatura popular e que, de alguma forma, estão condicionadas aos produtos que vêm de fora, sejam latas, ventiladores, máquinas de lavar, embalagens, lâmpadas, tecidos e demais produtos do mercado internacional socialista ou capitalista.

Como veremos nos próximos capítulos, no Nordeste do Brasil, essa produção passa a formar parte da cultura material popular, e forma e caracteriza a identidade da região; enquanto em Cuba, esse fenômeno tem um *status* diferente, pois, se em algum momento a improvisação atingiu um nível de necessidade tão grande que se torna, em certa medida, desejada e estimulada pelo Estado, ela é posteriormente renegada e excluída de uma identidade evidente fora dos limites geográficos da ilha, existindo assim uma ambiguidade de leituras em relação a esta produção popular entre o olhar do Estado, o da população, os artistas e designers, e mais tarde dos pesquisadores cubanos e estrangeiros, leituras essas que diferenciam a improvisação como constituinte, ou não, de uma identidade nacional.

A intenção deste capítulo foi a de entender os dois contextos distintos em que o sistema de produção capitalista foi de um lado adotado (Nordeste brasileiro) e de outro rejeitado (Cuba), nos quais a produção popular de artefatos pelo reaproveitamento de matéria de origem industrial se deu por meio de atividades que a população – que se encontrava fora do mercado capitalista de consumo – levou a cabo para a sua sobrevivência.

# 3 Debates em torno dos artefatos em contexto de precariedade

Nas próximas páginas serão revisados e estudados referenciais importantes que tem caracterizado e interpretado os artefatos de produção popular e artesanal que emergem nos contextos abordados no capítulo anterior.

Esta revisão enriquecerá o entendimento dos contextos em que aparecem os artefatos, e das práticas configurativas dos mesmos. No caso brasileiro, revisamos os discursos de Lina Bo Bardi<sup>49</sup> e Aloisio Magalhães,<sup>50</sup> que olham de dentro do país a cultura material popular justamente no período que é de interesse para esta pesquisa. Os textos escritos por Bo Bardi, durante os anos 1950-1970, apresentam mais relevância a esta pesquisa, mas também incluímos alguns textos escritos pela arquiteta, durante as décadas de 1980 e 1990. Já de Aloísio, foram revisadas entrevistas e conferências que ocorreram na década de 1970.

No caso cubano, analisamos textos, artigos, capítulos de livros, entradas de blogs online e palestras do designer Ernesto Oroza,<sup>51</sup> bem como a mostra de alguns dos artefatos de autoprodução cubanos reunidos pelo grupo *Ordo Amoris* e exibidos em uma galeria de arte, na exposição *Agua con azúcar*, explorando o que foi dito sobre esta mostra na esfera cultural cubana. As fontes analisadas, no caso cubano, abrangem a década de 1990 até o presente (em menor intensidade) e sempre se referem ao Período Especial e à sua materialidade.

<sup>49</sup> Nasceu em Roma 1914. Se forma como arquiteta na Università degli *Studi di Roma*. Em Itália trabalhou em diversas revistas como *Lo Stile* e *Domus*. Em 1946, chega ao Brasil, onde terá uma importante atuação em diversos campos.

<sup>50</sup> Nascido em Recife, em 1927, Aloísio Magalhães teve uma trajetória profissional multidisciplinar. Formado em Direito (1946-1950), profissão que nunca exerceu, atuou nas áreas do Teatro e da Museologia. Trabalhou como artista, teve um importante escritório de Design (Magalhães + Noronha + Pontual) e, finalmente, se dedicou às políticas culturais do país (1975-1982). Para aprofundar sua vida e obra, ver em: LEITE, João de Souza. *A Herança do Olhar: o Design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

<sup>51</sup> Havana, 1968. Viveu em Cuba até 2007, ano em que emigrou para os Estados Unidos. Artista, designer e pesquisador graduado no Instituto Superior de Design de Havana, atualmente é Chefe do 3º Ciclo de *Design* e Pesquisa na *École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne*, assim como diretor da revista *Azimut*. Publicou vários títulos, entre eles: *Editing Havana: Stories of Popular Housing* (Dinamarca, 2011); *RIKIMBILI: Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention* (Saint-Etienne, 2009); *NO WASTE* (London: Pentagram Design, 2003); e (com Penelope de Bozzi) *Objets Réinventés*. Para mais informações sobre seu trabalho, visitar o site: <https://www.ernestooroza.com>.

### 3.1. A produção material popular no Brasil: o olhar de Lina Bo Bardi e de Aloisio Magalhães

A consideração da produção cultural popular como constituinte da cultura brasileira vem da necessidade de construir uma identidade nacional, que já aparece na segunda metade do século XIX (Ortiz, 2002), principalmente após a instauração da República, mas que ganha força durante os anos 1920, período de comemoração dos 100 anos da Independência do Brasil e da Semana de Arte Moderna, com textos de intelectuais como Gilberto Freyre e Mário de Andrade. Esta construção da identidade nacional, suas bases e parâmetros, foi reconsiderada nos anos 1950 e 1960, em meio às mudanças econômicas e produtivas pelas quais o país atravessava. No decorrer da segunda metade do século XX, em certa sintonia com esses discursos, colecionadores e museólogos introduziram produtos da cultura popular tanto em coleções privadas como públicas, nas quais foram depositadas com o afã de serem salvaguardados, exibidos, estudados e interpretados.

Durante esses anos, a cultura material popular passou a fazer parte dos discursos culturais e regionalistas que caracterizam a identidade da região nordestina. Na Bahia, na década de 1950, Martim Gonçalves<sup>52</sup> inicia o que hoje é a Coleção de Arte Popular do Centro Cultural Solar Ferrão. Em 1961, Gonçalves leva a coleção para São Paulo, e monta a exposição Bahia, no Ibirapuera (1961), apresentada na V Bienal de São Paulo. Foi Gonçalves quem pensou e planejou a mostra (Santana, 2011) na qual “procurou revelar, com meios estéticos de uma apresentação ‘teatral’, as raízes populares da cultura baiana, em contraste com as correntes de importação que caracterizam a grande manifestação paulista” (Bardi *apud* Santana 2011, p.196).

Durante os anos 1950, em outro polo cultural importante do país, estava sendo configurada a coleção do Museu de Arte Popular de Recife, ativo de 1955 a 1978. Nas coletas de artesanato popular que este museu levou a cabo, segundo um documento encontrado no acervo do Museu do Homem do Nordeste (Munhe), o foco deveria estar em

recolher nas fontes autênticas o que o povo faz em toda sua espontaneidade mais simples, sem as preocupações de forma, cor ou tema, pois a arte popular não se enquadra dentro dessa conceituação rígida, desde que ela esteja situada nos limites das atitudes assim definidas (s/a, s/d)<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Cenógrafo e diretor de teatro (1919-1973). Outras coleções privadas foram formadas por Odorico Tavares, Jorge Amado, Mario Cravo Junior, Mirabeau Sampaio e Carybé.

<sup>53</sup> O título poderia ser “Pequeno roteiro para coleta de material folclórico”. O documento foi achado durante a pesquisa de arquivo do Museu do Homem do Nordeste nos documentos referentes ao Museu de Arte Popular de Recife, ativo de 1955 a 1978. Não apresenta data nem autor.

Esta coleção, junto com a do Museu de Antropologia e a do Museu do Açúcar, iria constituir o acervo do que hoje é o MUnhe, criado em 1979. Ambas as coleções foram fontes na reunião dos artefatos mostrados na exposição *Nordeste* no Solar do Unhão organizada por Lina Bo Bardi, em 1963.

Esta não seria a única exposição na qual Lina Bo se envolveria e dedicaria esforços para levar a produção popular<sup>54</sup> brasileira ao museu. Em 1949, junto com Pietro Maria Bardi e Augusto Rodrigues, montou a exposição *Cerâmica Popular Pernambucana* no Masp, na rua 7 de abril.

Em 1959, Lina Bo Bardi participou da expografia da exposição “Bahia no Ibirapuera”, organizada por Martim Gonçalves. Em 1969, organizou a exposição “A mão do povo brasileiro”, no Museu de Arte de São Paulo, na qual, segundo dados do Museu, foram expostos “cerca de mil objetos, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas e esculturas” (Masp, 2016), exposição na qual se procurou mostrar a cultura popular proveniente das diversas regiões do país. Anos mais tarde, foram realizadas outras exposições no Sesc Pompeia, como “Caipiras, capiaus: pau-a-pique” (1984).

Bem se observa que a preocupação de Bo Bardi acerca do popular no Brasil não se restringe a uma região em específico (dentro das suas aspirações, se encontrava o levantamento do artesanato ou pré-artesanato popular de todo o país). Nota-se pela leitura de seus textos que a ideia de Nordeste impacta a sua construção do que seria o popular brasileiro. Ou seja, sua ideia do que é popular está fortemente ligada a uma ideia do Nordeste, região que parece perceber ou distinguir vagamente como dividido em dois: o sertão e o litoral.

Em 1958, Bo Bardi chega em Salvador, onde trabalhou em diferentes frentes até 1964. Nesse tempo, palestrou, escreveu no jornal local, realizou atividades de restauração, dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia e organizou exposições. Também estabeleceu uma rede de contatos notáveis na região<sup>55</sup>, que a introduziram na cultura em diferentes perspectivas e com os quais iria estabelecer diferentes parcerias.

Lina Bo Bardi é um daqueles agentes culturais que, mediante a materialidade que observa, caracteriza a região nordestina. Não apenas o fez por meio da coleta da cultura material popular da região (coleta que permanece em parte no Instituto Bardi e em parte na coleção do solar do Ferrão iniciada por Martim Gonçalves), ou pela organização das exposições já mencionadas, mas também mediante os diversos textos que escreveu sobre a produção popular em relação a uma identidade nacional, muitos dos quais dão ênfase à região Nordeste como um lugar de cultura autóctone dentro do país, como um lugar de raízes populares, de uma força coletiva e de bases culturais reais (Bardi, 1994, p.20).

No estudo dos textos escritos por ela, pode ser rastreada a gradual configuração e particularização do que é, para a arquiteta, a cultura popular brasileira.

<sup>54</sup> Lina Bo Bardi não se referiria à produção popular como cultura material popular, alguns dos denominativos que usaria seriam arte popular, civilização brasileira popular, artesanato popular, pré-artesanato, cultura popular periférica e produção popular.

<sup>55</sup> Entre outros: Glauber Rocha, Martim Gonçalves, Francisco Brennand, Lívio Xavier.



Figura 8 - Objetos da exposição *Civilização do Nordeste*, Museu de Arte Popular do Unhão, Salvador (BA), 1963. Fotografia de Armin Guthmann. Fonte: livro *Tempos de Grossura*.

Observamos que existe em Bo Bardi a necessidade de reconhecer que o povo, com suas diferentes práticas e manifestações culturais, cria cultura e que é importante valorizá-la e caracterizá-la como tal (Bardi, 1958b); também esclarece a ideia do que seria e não seria popular, e faz esforço pela distinção entre artesanato, artesão e arte popular (Bardi, 1958a); mais tarde, introduz os problemas que encontra na industrialização que está ocorrendo no país (Bardi, 1961), e contrapõe a ideia do folclore frente à de arte popular (Bardi, 1963).

Em 1963, por ocasião da exposição “Nordeste”, que inaugurou o Museu de Arte Popular do Unhão, descreveu alguns dos artefatos, as características que compunham a mostra e sua visão respeito desta produção material nordestina:

Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (mesmo se a palavra *técnico* define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação até as colheres de cozinha, as colchas, as roupas, bules, brinquedos, móveis, armas. Matéria-prima: o lixo.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada”, da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do “útil” e “necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia (1963, p.117-118).

Bo Bardi observa uma civilização que se faz manifesta por meio do material. Percebe, nessa materialidade, um trabalho técnico, ainda que primitivo, mediante o qual o lixo, como matéria-prima, é transformado em algo útil e necessário, qualidades que dão valor a essa produção, na qual, segundo ela, se existe uma poética, não é resultado da fantasia, senão de sua existência não gratuita<sup>56</sup> (1963).

Neste texto, Lina Bo Bardi deu ênfase às diferenças que os objetos, que chama de arte popular, têm em relação àqueles que identifica como *folklore*; esta é uma discordância importante para compreender o que denominou mais tarde de pré-artesanato, uma produção composta por artefatos que são produto de uma realidade material e técnica vinculada a circunstâncias de necessidade de sobrevivência.

A influência de Antônio Gramsci nas ideias de Bo Bardi sobre a cultura popular, o folclore e o nacional-popular, é notória (Rubino, Grinover; 2009). Existem diversos textos nos quais Lina Bo Bardi aborda direta ou indiretamente os conceitos gramscianos como: *Discurso sobre a significação da palavra artesanato* (1994), *Cultura e não cultura* (1958b), *Técnica e arte* (1960), *Brennan Cerâmica* (1961), *Nordeste* (1963), *Cinco anos entre os “brancos”* (1967), *Planejamento ambiental: “desenho” no impasse* (1976) e *Uma aula de arquitetura* (1990).

<sup>56</sup> Interpretamos que, para Bo Bardi, essa não gratuidade, que caracteriza as produções que surgem das necessidades materiais do povo, que as usa e produz, não é gratuita, no sentido de que sua existência tem razão na utilidade que representa; ela existe para cobrir necessidades básicas como abrigo, iluminação e alimentação, e a fruição hedonista sobre artefatos feitos para o consumismo.

O *nacional-popular* é uma categoria gramsciana na qual convergem outros conceitos fundamentais do filósofo, como *hegemonia*, *nacional*, *nacionalismo*, e os conceitos *intelectuais* e *subalternos*. Gramsci propõe uma aliança entre os intelectuais e o povo para que este último, com a ajuda do primeiro, consiga ocupar as estruturas do Estado italiano (Rodríguez, 2016). Essa aliança se realizaria através do estabelecimento de novas relações entre os dois setores, o que levaria a uma reforma moral e intelectual na Itália. Isso significaria a emergência do nacional-popular, que para Gramsci seria uma categoria totalmente diferente a do nacionalismo.

O nacionalismo para Gramsci, no contexto italiano, estaria ligado ao fascismo e à sua tentativa de monopolizar o significado da cultura nacional através de práticas de apropriação do passado histórico, uma apropriação da cultura para criar uma identidade nacional fascista. Gramsci o distinguiria da cultura nacionalista como uma cultura imposta de cima, sem a participação do povo. O nacional-popular seria uma oposição a essa apropriação em que a perspectiva popular é resgatada. Assim, o trabalho que deveria ser realizado a partir do popular não seria o de recuperar um passado ou o de restaurar tradições, mas o de forjar uma identidade e uma cultura nacional-popular, entendida como uma concepção do mundo, um “humanismo moderno”, capaz de unificar nacionalmente o povo e construir um bloco hegemônico que dirija a transformação social (Canclini, 1997). Para Gramsci, a ausência do nacional-popular na Itália se explica pela história da conformação desarticulada, tardia e incompleta do Estado italiano, em que sua constituição foi produto de uma revolução que, ao contrário da França, Inglaterra ou Rússia, foi feita de cima e não a partir do povo, gerando assim uma ruptura entre a elite e o povo, ao que se soma o fato de se dar no marco de uma situação social de capitalismo atrasado. Segundo Juan Carlos Portantiero (1988),

são precisamente esses vínculos que explicam a ressonância que a categoria popular-nacional pode ter no pensamento político latino-americano. A falta de uma ‘reforma intelectual e moral’ capaz de superar o divórcio entre a elite e o povo-nação (p.48).

Outro conceito importante em Gramsci é o do folclore, entendido como um “aglomerado indigesto de fragmentos” de diferentes concepções do mundo (Gramsci, 1961, p.240), é a cultura do povo, que é uma cultura desorganizada. É importante notar que o conceito de folclore em Lina Bo Bardi é usado de uma forma diferente da de Gramsci. Para ela, o folclore seria a imposição da burguesia sobre a cultura popular, uma categoria que limita a produção e a cultura popular ao que as classes dominantes dizem que estas são, o que tira as manifestações populares do seu contexto de emergência. O que Gramsci chamaria de folclore, em Bo Bardi seria arte popular, a cultura do povo. Trata-se de uma extrapolação do conceito para outra denominação.

Ver o artesanato (ou pré-artesanato) e buscar uma aliança entre ele e a produção industrial, em um país – descrito por ela – com uma estrutura capitalista, dependente, onde a industrialização entrou de maneira abrupta, não planejada, e importada (Bardi, 1976), seria uma maneira pela qual Lina Bo Bardi procuraria incentivar o desenvolvimento de *uma verdadeira cultura autóctone* no Brasil.

A arquiteta pensava na integração e unificação entre indústria e produção popular, mas não para “conservar as formas e os materiais”, mas sim para abrir possibilidades criativas originais, nas quais, “os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades” (Bardi, 1994 p.21).

Retomando o pensamento gramsciano sobre o papel do intelectual na construção do nacional popular, Bo Bardi buscou participar da construção de uma cultura que surgisse da aliança entre o intelectual e o povo.

Nesta procura, surge a intenção de desenvolver, a partir do Museu de Arte Moderna, da Bahia, um movimento cultural em direção a uma cultura moderna baseada na experiência popular, projeto no qual o Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal, junto com a integração dos conhecimentos dos artesãos e dos designers dentro da Escola de Desenho Industrial,<sup>57</sup> eram as pedras angulares<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Para aprofundar informações sobre o Centro e a Escola, revisar PEREIRA, J. A., e SOBRAL, R. L. (2005). Uma Escola de *Design* Industrial Referenciada no Lastró do Pré-artesanato: Lina Bo Bardi e o Museu do Solar do Unhão na Bahia. Revista Design em Foco, vol .2, n. 2, p.17-27. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66120203>. Consultado em: 1 Jun 2023.

<sup>58</sup> O texto Arte Industrial (1958) parece anunciar este desejo de criar o Museu de Artesanato e Arte Industrial que “constituísse a raiz da cultura histórico-popular do país. [...] completado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contato entre técnicos, desenhistas e executores” (p.109).

<sup>59</sup> Esta é uma concepção diferente do que se tem hoje do artesanato que não é necessariamente feito a mão e via produção seriada, e nem deve, necessariamente, ter aspectos da cultura popular.

### 3.2. O Pré-Artesanato

Segundo Bo Bardi (1967), em relato sobre sua atuação na Bahia, no conjunto Unhão, iria funcionar além do Museu de Arte Popular (que pertencia ao Museu de Arte Moderna da Bahia), “um centro de documentação de arte popular (não folklóre) e um centro de estudos técnicos visando a passagem dum pré-artesanato primitivo à indústria, no quadro de desenvolvimento do país” (p.134); neste texto, como em outros, a arquiteta irá se referir à produção popular como produto de um pré-artesanato. Este é o caso do texto de 1976, *Planejamento ambiental: “desenho” no impasse* (ou “Um balanço *dezesseis anos depois*”), no qual afirma que: “o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e no século XIX, manufaturas. Artesanato nunca” (Bardi, 1976 p. 141).

É claro que o tipo de produção popular que existe no Brasil emerge de forma diferente do artesanato europeu, como consequência da própria formação histórica do país. Não houve oportunidade para o desenvolvimento de um artesanato em sentido estrito europeu, como produções de grêmios, de grupos com um domínio específico de materiais e técnicas tradicionais que visam a produção seriada via produção artesanal com vistas à venda<sup>59</sup>.

Porém, para Bo Bardi, o artesanato não apenas emerge diferente no país sul-americano, como também nunca existiu. Lembremos que o contexto que Bo Bardi encontra é o de um país em processo de industrialização com modelos importados; um contexto em que a adoção do modelo industrial foi completamente diferente quando comparado ao europeu, que se deu gradualmente. Assim, o que existe no Brasil, segundo Bo Bardi, seriam produções artesanais esporádicas que surgem para a sobrevivência. Bo Bardi teria maior contato com estes artefatos na Bahia, e os percebe como produção nacional-popular. Sobre estes, escreve:

No Nordeste existe, se queremos continuar a usar a palavra artesanato, um pré-artesanato, sendo a produção nordestina extremamente rudimentar. A estrutura familiar de algumas produções como, por exemplo, as rendadeiras do Ceará ou os ceramistas de Pernambuco, podem ter uma aparência artesanal, mas são grupos isolados, ocasionais, obrigados pela miséria a este tipo de trabalho<sup>60</sup>, que desapareceria logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural (1994, p. 25).

Ao observar o pré-artesanato, Bo Bardi observa produções feitas para a venda, embora não seja vista como permanente e sim esporádica, ou seja, o pré-artesanato nem sempre é uma produção feita para o próprio uso.

A exposição desta produção, em mostras como *Nordeste* (1963) ou a *Mão do Povo Brasileiro* (1969), foi uma maneira pela qual Bo Bardi colocou os artefatos como uma manifestação em que materiais e técnicas revelam tanto uma situação de vida precária como a capacidade inventiva das pessoas para criar seu próprio mundo material. Para a arquiteta, esta *Arte popular* brasileira “é o que mais perto está da necessidade de cada dia, NÃO-ALIENAÇÃO, possibilidade em todos os sentidos”. Esta não-alienação, coexiste, segundo ela, “com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas” (1994, p.25).

Se percebe que há uma dupla leitura de Bo Bardi com relação a estes artefatos: colocando-os e interpretando-os dentro do contexto e das condições em que surgem, os compreende como produções que surgem em razão de uma condição econômica precária; ao mesmo tempo, não vê estes artefatos só como meros objetos de sobrevivência, meros objetos utilitários, mas como artefatos que revelam e contêm outros significados. Porém, ao interpretá-los apela a um olhar científico que pretende esvaziá-los de romanticismos, procurando, segundo ela, ver neles apenas o que são:

Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como “escultura”, as colchas são colchas, os panos com aplicações são “panos com aplicações”, a roupa colorida, roupa colorida, feita com as sobras de tecidos, ainda com as marcas das grandes fábricas do Sul, que as mandam de caminhão para o Sertão do Nordeste (1994, p.33).

<sup>60</sup> No livro *Tempos de Grossura*, se faz menção, por exemplo, ao fato de que as esculturas de barro do artesão Vitalino, são compradas não por turistas, e sim pelo próprio povo; por outro lado, alguns dos objetos que fazem parte da coleção do artesanato ou pré-artesanato foram comprados de feiras. Como revisado no capítulo sobre os contextos, existia um mercado interno desses produtos de fatura artesanal. Em alguns casos, existe uma produção seriada artesanal para venda, como é o caso das cerâmicas de Pernambuco, o que não significa que percam seu caráter de artefatos de subsistência.

Antonio Risério, no texto *Andanças pela praia de amar a lina*, observa de maneira crítica essa adoção científica que Lina Bo Bardi dizia ter:

A arquiteta insiste sempre não só no caráter “científico” de suas pesquisas, como repete *ad nauseam* que seu pensamento e sua prática partem da antropologia cultural e não da arte. Antropologicamente, contudo, ela jamais poderia ter colocado num mesmo saco, como fez na exposição Bahia no Ibirapuera (5ª Bienal de São Paulo, 1959), uma vestimenta de orixá e uma roupa de vaqueiro. Lina pode ser considerada “antropológica” apenas em sua visada geral, pelo conceito lato de cultura que maneja e por sua recusa da suspeitíssima noção de “folclore”, mas nunca em plano concreto, específico. Porque ela jamais se mostrou inclinada a fazer uma leitura clara e objetiva dos objetos com que lidou- e que, regra geral, embaralhava sem inibições, longe da presença incômoda de critérios (2016, p.60)

Outra questão importante que observa Risério é a ideia de Bahia sobre a qual Bo Bardi trabalha. Para Risério, a arquiteta:

Lida com a Bahia dos mapas, das demarcações territoriais oficiais, não com o mosaico de cultura existente sob esta denominação. Ela parecia não atentar (ou não dar importância) para o fato de que a Bahia não é uma realidade antropológica integrada ou homogênea, mas uma entidade política que se foi forjando ao longo dos tempos (2016, p.60).

Nós acrescentamos que isso acontece em Bo Bardi não apenas com a Bahia; senão, também com a ideia que teria do Nordeste, região que apresenta nos textos e exposições sem problematizá-la. Bo Bardi reproduz a ideia de Nordeste que revisamos com Durval Muniz e, contribui, criando um acervo material, para sua configuração discursiva e imagética. Como Durval observa, em uma missão civilizatória e de desejo de transformação e modernidade: “Ela subjetiva uma leitura da cultura brasileira que a associa ao regional, ao popular, mas quer dar a ela um caráter universal e cosmopolita” (2016, p.80). Em outro texto, Bo Bardi escreve que para conseguir compreender essas produções populares:

Precisamos desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos libertar de toda mitologia paternalista, precisamos ver, com frieza crítica e objetividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que à arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas “românticos” do perigoso folclore popular (1994, p.25).

Porém, e voltando àquela dupla leitura que observamos em Bo Bardi, dentro do desejo pelo olhar científico, se infiltra um olhar estético e poético, ainda que não explicitado.

A arquiteta faz uso de uma sensibilidade para explicá-los; aparecem então interpretações nas quais as produções populares não são apenas o que parecem ser. Nessas interpretações, reconhece nos artefatos valores estéticos e abre terreno para olhá-los não apenas como instrumentos, senão também para reconhecer neles uma certa poética.

Antonio Risério termina o ensaio *Andanças pela praia de amar a lina* com as seguintes palavras, nas quais resgata a importância de voltar às exposições organizadas por Lina:

Mas o que as exposições de Lina nos mostravam, ao mesmo tempo, é que, também sob as mais duras condições de vida, uma comunidade pode produzir beleza. E, lembrando Rimbaud (1854-1891), estamos na obrigação de aprender a cumprimentar esta beleza. Como Lina aprendeu. E nos ensinou (2016, p.64).

A beleza desses artefatos não recai no que poderiam ser em relação a um desenvolvimento ou em relação a uma indústria. Como diria Risério, para cumprimentar sua beleza, para identificá-la, tem de ser traçada a relação entre o contexto no qual são produzidos, os materiais dos quais foram feitos, as necessidades que cumprem, as pessoas que os criam e usam e os significados que para eles têm. Bo Bardi descreve esta produção como uma que é coletiva, anônima e popular, que manifesta a capacidade de sobrevivência do povo. Artefatos de uso cotidiano, ferramentas da vida diária nas quais se percebe uma técnica ligada ao material, assim como a utilidade e a necessidade de sua existência. Artefatos de utilidade que não são produto da mera fantasia, artefatos de produção rudimentar, de uma massa que inventa, artefatos que não fazem parte de uma cultura moderna, que são profundamente populares. Artefatos que são arte popular, não somente em sentido artístico, mas também no fazer técnico (ainda que a técnica seja primitiva<sup>61</sup>); são ao mesmo tempo afirmações de beleza “conseguida com o rigor que somente a presença constante duma realidade pode dar” (1963, p.117). A matéria prima é o lixo: “Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais” (1963 p.117). São úteis e necessários, mas não apenas do útil e necessário os humanos nos rodeamos.

<sup>61</sup> “Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (mesmo se a palavra técnico define aqui um trabalho primitivo)” (BARDI, 1963, p. 117).

**62** Segundo Risério, na obra de Lina Bo Bo Bardi existem ambiguidades, equívocos e contradições no plano teórico ou reflexivo (RISÉRIO, 2016, p.59).

**63** Talvez no Brasil não tenha existido artesanato no sentido europeu, mas não se pode negar o legado material resultante das mãos negras e indígenas ao longo dos anos. Diversos pesquisadores, como Emanuel Araújo e Ana Beatriz Simon Factum se esforçaram para dar o devido reconhecimento às produções das pessoas trazidas para o território como escravas e seus descendentes, que possuíam domínio e habilidade no uso de técnicas e materiais. Existe um vasto e rico legado da cultura material dos séculos XVII a XIX; não são poucos os objetos e tampouco simples, desde calçados até maquinários, passando por ferramentas e diversos artefatos utilitários. Importante mencionar a pesquisa de Ana Beatriz Simon Factum (2009), que teve como objetivo demonstrar que a joalheria escrava baiana pode ser considerada o primeiro exemplo brasileiro de *design* de jóias (p.29), além de resgatar antigas técnicas produtivas artesanais visando a diferenciação da produção da joalheria brasileira. Factum aponta ainda para o fato da joalheria baiana ser híbrida ao ponto de não poderem ser classificadas como europeias ou africanas. Trata-se, portanto, “do primeiro exemplo de *design* de jóia brasileiro devido às condições objetivas de sua aparição e de sua aparência” (p.33).

Risério (2016) apontou que muitos dos artefatos que Bo Bardi mostra nas exposições (mas percebemos que também os que aparecem em registros fotográficos em seus textos) não são precisamente artefatos com uma função utilitária, sendo, por exemplo, muitos deles, brinquedos:

Porque nem só de “objetos úteis” se formavam as exposições e coleções de Lina. Lá estavam, entre tantas outras coisas absolutamente inúteis, desse ponto de vista secamente pragmático, bicicletinhas de 13 cm de altura, um periquito feito de lata dobrada, pequeninos bois de barro pintados a óleo, cadeiras liliputianas, bonecas de algodão colorido, um aparelho de rádio com um passarinho (em barro cru pintado), que Lina encontrou em Santo Amaro da Purificação (2016, p. 63).

Há contradições nos discursos da arquiteta<sup>62</sup>. Vemos, além das contradições, questões importantes a pontuar sobre a leitura que faz da produção popular material. Ao falar da produção brasileira como produto de um pré-artesanato, Bo Bardi revela a herança europeia através da qual interpreta a realidade que vive neste país sul-americano, talvez seja a forma em que tenta dar continuidade a essa herança que ela traz. O pré-artesanato foi a maneira de Bo Bardi nomear e tentar distinguir as práticas que eram produto de uma realidade histórica diferente da que viveu na Itália<sup>63</sup>, uma realidade onde coexistem não só diversas culturas, mas também atividades que são produto de diversas tecnologias de origens distintas. Um contexto que outros países latino-americanos compartilham, trajetórias que se se colocam do lado dos marcos europeus, estes não funcionam para explicá-las, estas circunstâncias obrigam e abrem espaço para a criação de novos conceitos.

### 3.3. O Levantamento da cultura material e o pré-design

Para Bo Bardi, quem tem a força necessária para o desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura são as pessoas que estão economicamente abaixo da média geral da população e que, levadas pelas necessidades, resolvem por si mesmas o próprio problema existencial. Segundo ela, esta “força latente”, existe no Brasil em um alto grau, naquele contexto “onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido ingênuo, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno” (1958, p.89).

Bo Bardi apontou para a necessidade de realizar um levantamento dessa produção popular antes de que esta desaparecesse devido à entrada da indústria. Ela mesma recolheu alguns desses artefatos,

porém não o fez de maneira sistemática. Aparentemente, na coleção que a arquiteta e Pietro Bardi reuniram, consideraram apenas o artefato material e sua procedência popular. Sem aprofundar, salvo em poucos casos<sup>64</sup>, em questões relacionadas às pessoas que os produziram, os pontos de venda, a procedência dos materiais, as técnicas de confecção e as ferramentas usadas. Quem forma essa massa que inventa?<sup>65</sup> Quais são seus instrumentos de trabalho? Como os utilizam? Onde são vendidos os produtos? Como o artefato é criado?

Alguns anos depois da passagem de Lina Bo pela Bahia, um levantamento, não apenas das formas, mas também dos modos de fazer e das relações transversais desses artefatos, com um viés mais antropológico, foi pretendida pelo Centro Nacional de Referência Cultural fundado, em 1975, e do qual Aloisio Magalhães foi o diretor.

Dedicado à documentação e análise da cultura brasileira<sup>66</sup>, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) tinha como objetivo “estudar as formas de vida e atividades pré-industriais brasileiras que estão desaparecendo, documentá-las e, numa outra fase, tentar influir sobre elas, ajudando-as a dinamizar-se” (Magalhães, 2017, p.135). Não se procurou criar uma coleção física de produções populares, e sim uma série de referências a elas: registros fotográficos, filmes, relatórios detalhados que descreviam como eram produzidas (ferramentas e procedimentos aplicados), observando o saber fazer popular.

Magalhães apontou que: “existe vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica” (2017, p.156). Estes bens eram o objeto de estudo do CNRC<sup>67</sup>.

Os objetivos do CNRC vão de mãos dadas à mudança de entendimento do que estava sendo identificado como patrimônio cultural, e neste sentido, o foco no CNRC se centra no bem cultural, que estaria composto por bens vivos. Sobre estes Magalhães colocaria o seguinte:

Como bens culturais vivos entendo o trato da matéria-prima, as formas de tecnologia pré-industrial, as formas do fazer popular, a invenção de objetos utilitários. Enfim, toda uma gama de atividades do povo que, a meu ver, deve ser tomada como bens culturais (1997, p. 120).

Em entrevista realizada em 1979,<sup>68</sup> logo após a posse de Aloisio Magalhães como diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o *designer* conversa sobre a perda de identidade cultural no Brasil, sobre como os bens culturais fazem parte ou participam da evolução da cultura nacional e do papel que podem ter na independência tecnológica, econômica e cultural<sup>69</sup>. Nessa entrevista, ele também esclarece que o trabalho do CNRC consistiu em tentar identificar dentro

<sup>64</sup> Como o caso da produção do Mestre Vitalino, em Pernambuco.

<sup>65</sup> Referência ao texto Planejamento Ambiental “desenho” no impasse, escrito por Lina Bo (1976).

<sup>66</sup> Embora o CNRN se preocupasse em estudar e registrar as mais diversas manifestações da cultura popular no território brasileiro (do patrimônio musical, culinária, oralidade, etc.), em diversas entrevistas, Magalhães parece falar mais sobre o patrimônio material, talvez esta inclinação viesse de seu trabalho como designer.

<sup>67</sup> Anastassakis coloca que em quatro anos, o CNRC desenvolveu 27 projetos, organizados em quatro programas de estudo: “Mapeamento do artesanato brasileiro”, “Levantamentos sócio-culturais”, “História da tecnologia e ciência no Brasil” e “Levantamentos de documentação sobre o Brasil”. Deve-se notar que a maior parte dos projetos realizados se concentrava em torno dos programas “Mapeamento do Artesanato Brasileiro” e “Levantamentos sócio-culturais”, e que havia uma tendência a concentrar os projetos na região Nordeste (2007, p. 297)

<sup>68</sup> Perspectivas para o IPHAN. Sem crédito. Entrevista realizada em 1979, logo após a posse de Aloisio Magalhães como diretor do IPHAN. Original datilografado sem crédito.

<sup>69</sup> Ao longo de sua carreira, em vários campos profissionais, Magalhães deu várias entrevistas e palestras, muitas delas foram publicadas nos livros *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil e Bens culturais do Brasil*. Um desenho projetivo para a Nação. Na revisão deles, e cumprindo exatamente o objetivo que os organizadores desses livros estabeleceram, percebe-se que desde o final dos anos 1960, havia preocupações que coincidiram mais tarde com sua atuação na CNRC, como, por exemplo, questões em torno da ideia de uma produção para o coletivo. Lembra-se que Magalhães justifica sua saída para o campo do *design* dizendo que para ele a arte falava mais do indivíduo e que ele queria participar do coletivo: “Quanto à expressão artística individual, ela encaminhou-se para um profundo subjetivismo e o objeto da arte atinge apenas pequenas elites e grupos privilegiados nas sociedades mais desenvolvidas” (1968, p.48) - o que conversa com Lina Bo Bardi e com a ideia da alta e a baixa cultura. Assim como a ideia de uma identidade brasileira e sua consideração na representação estética, o olhar para a cultura popular brasileira, o interesse e a preocupação com a industrialização do país seriam acompanhados, desde sua perspectiva, pela perda da cultura brasileira. “todo o acervo construído pelo homem brasileiro desde a colonização até hoje” (1968, p.51).

<sup>70</sup> In: VENTURA, Zuenir. *Cultura*, substantivo plural. IstoÉ, 13 jan 1982.

da realidade cultural brasileira, dentro do fazer popular, quais segmentos poderiam ser vistos como sendo parte de um valor cultural brasileiro, levando em consideração questões como a adequação tecnológica, o uso correto da matéria-prima ou a economicidade do resultado em função do nível da comunidade. Mas não se tratava apenas de identificá-los; senão, também de tentar compreendê-los, de entender suas dinâmicas próprias, internas, e então, ajudar no seu desenvolvimento, a seu próprio ritmo, dar um impulso a seu trajeto, segundo obra organizada por Souza Leite (2014, p.160), para que talvez pudessem ser aproveitados para o processo de desenvolvimento nacional.

Para Magalhães (1982)<sup>70</sup>, o Brasil não era necessariamente uma civilização tecnológica e capitalista, completa e acabada, o que abriria um campo de possibilidades na sua construção, na qual o design teria um papel importante. Ele entendia o design como ferramenta de transformação social. Assim, dos bens culturais surgiria uma ação projetiva baseada em referências históricas e culturais para auxiliar o desenvolvimento econômico (em um círculo harmonioso e contínuo). Portanto, a cultura seria um processo somatório, e não um processo excludente. Segundo Souza Leite:

Essa tese, da possibilidade de harmonia entre ação projetiva, referência histórica e cultural e desenvolvimento econômico, tem múltiplas raízes e remonta a Walter Gropius e a Mário Andrade.

Ela tem por base a conciliação entre opostos em processo somatório, não excludente, entre passado e futuro, artesanato e indústria, tecnologias apropriadas e de ponta. Aloisio Magalhães recorre à atividade do artesão para melhor explicitar sua noção de um “desenvolvimento harmonioso” [...] (2017, p. 20)

Aloisio reconhece diferentes níveis do fazer do brasileiro com diferentes níveis de tecnologia, constituída por uma gama complexa e multidimensional, segundo publicação organizada por Souza Leite (2014, p. 182), criações que fazem parte de uma invenção, muitas vezes, de um engenho, de uma forma de resolver o problema do homem na coletividade (p.183). Para ele, seria necessário entender o artesanato brasileiro como uma tecnologia com sua própria trajetória, que se diferencia de acordo com as circunstâncias:

Eu diria o seguinte: esse problema do artesanato, a meu ver, deve ser visto também como trajetória. Eu acho que artesanato é a tecnologia de ponta de um determinado contexto em determinado processo histórico. Quer dizer, a melhor maneira que eu consigo atender meu problema de ter um vasilhame é a minha técnica de cerâmica com meu forno etc. Então, naquele contexto, ele é tecnologia de ponta.

Se isso é válido, ele não para: ele vai naturalmente evoluindo na direção de maior complexidade, de maior produtividade do seu bem, que ele cria. Enfim, uma trajetória em busca de maior performance, melhor uso e de maior quantidade e maior possibilidade de disseminação. Então, o artesanato é um momento da trajetória, e não uma coisa estática. Então, a política paternalista de dizer que o artesanato deve permanecer como tal é uma política errada: culturalmente, ela é impositória porque somos nós, de um nível cultural que apreciamos aquele objeto pelas suas características, que gostaríamos que ele ficasse ali (pp. 204-205).

A atuação do CNRC está inscrita e contextualizada nos debates que, na década de 1970, estavam se dando ao redor do desenvolvimento das teorias de uma Tecnologia Alternativa<sup>71</sup> e do questionamento do curso que os países chamados de subdesenvolvidos deveriam adotar para sua industrialização. As ideias de Aloísio Magalhães são manifestadas em meio a esse debate, buscando maneiras pelas quais os países em processo de desenvolvimento poderiam participar do processo interno da evolução da tecnologia, e não simplesmente absorver a que vem de fora:

Na verdade, os países que desenvolveram tecnologia, eles desenvolveram a partir de segmentos do fazer muitos mais primitivos. É uma coisa óbvia. Então, veja bem, o grande problema com que se defrontam os países em processo de desenvolvimento é o problema de absorverem tecnologia da qual não participaram da sua evolução. Eles recebem como um enxerto, como um transplante, enquanto que naqueles países onde elas se originaram, obedeceu a um processo natural e normal de evolução e de trajetória. Então, o problema, veja bem, não é você querer parar com essa importação e nós virarmos uma coisa fechada e quereremos reinventar a roda. Não é isso. É o contrário. É você não esquecer desses segmentos próprios que poderão ou não gerar forma tecnológica nova. Ao mesmo tempo que você tenta absorver a tecnologia mais elaborada, sabendo que ela é adequada. Então, esse posicionamento que eu defendo não é uma coisa que exclua uma certa aceleração do processo de desenvolvimento. Apenas torna ela uma coisa adequada. (p.164)

<sup>71</sup> Durante as décadas de 1960 e 1970 surgiram diversas propostas de tecnologias que se assumiam como diferentes e distantes daquela desenvolvida no ocidente desde a Revolução Industrial, que pensava no progresso e desenvolvimento como algo que se dá de maneira linear e evolutiva e que buscava alcançar o máximo de capacidade produtiva. As propostas dessas outras tecnologias receberam diversos nomes, como tecnologia utópica (Dickson 1974), tecnologia para uma sociedade alternativa (Clarke 1973) e tecnologia intermediária (Schumacher 1979). No campo do Design, autores como Bonsiepe e Papanek também pensaram ao redor deste tema. Bonsiepe, porém, em vez de falar de uma Tecnologia Alternativa ou apropriada, propõe a ideia de uma tecnologia endógena ou um projeto endógeno, com a qual defende uma cultura material composta por artefatos simples em sua fabricação, em seu uso, reparável de longa vida, e ecologicamente compatível (1983, p.12).

Magalhães entende que a importação e adoção da tecnologia proveniente dos países capitalistas centrais não só tem impactos na dependência econômica, mas também na dependência cultural. Segundo Marcelo de Brito Freitas:

No campo cultural, de acordo com Aloísio Magalhães, este processo representaria a redução das diferenças culturais entre os países, levando, no caso brasileiro, a um esmagamento dos valores culturais locais, em virtude da incorporação indiscriminada de novos componentes a nossa cultura e, conseqüentemente, da perda dos componentes culturais da nação (1999, p. 83).

Para Magalhães, era importante olhar para dentro do país, e assim reconhecer o bem cultural nacional e as produções tecnológicas populares para que “pudessem ser incorporadas e fomentadas economicamente pelo governo” (Costa, 2022, p.1114) e assim possibilitar uma trajetória própria do produto nacional. Assim, o CNRC teria a tarefa de conformar um banco cultural referencial para assistir à configuração da identidade do produto brasileiro.

Segundo Eduardo Costa (2022), no fundo documental CNRC, localizado no Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN):

Relatórios, coleções fotográficas, registros audiovisuais e artefatos como rótulos, artesanatos indígenas e peças de tecido podem ser ali consultados. Os documentos coletados, produzidos e ali arquivados dão um bom espectro do que foi idealizado, desenvolvido e realizado. [...] Os estudos do caju, os artesanatos de grupos indígenas, a produção da Cerâmica Amaro, a tecelagem do Triângulo Mineiro, o artesanato de pneus e tantos outros temas aparecem documentados e, muitas vezes, debatidos através de relatórios (p.1109).

Ainda para este autor, dentro do registro levado a cabo pelo Centro, a fotografia destaca-se como “meio através do qual seria possível descrever e preservar dinâmicas culturais de interesse da instituição” (2022, p.1011), registros que documentam o saber-fazer, a tecnologia e os processos que dão forma ao artefato (p.1011), que poderiam posteriormente ser fonte de análise.

O trabalho antropológico considerava tanto o contexto em que se levavam a cabo os processos a serem documentados, as atividades desenvolvidas, a estrutura formal do objeto estudado, as ferramentas utilizadas, assim como seu comércio. Por exemplo, segundo Costa, em uma análise de uma série de dispositivos que mostram o trabalho desenvolvido pelo fotógrafo Pedro Lobo, sobre o artesanato com pneu:

apresenta não apenas o registro daquilo que o fotógrafo pode acompanhar enquanto processo de produção, mas também a documentação sistemática de todos os principais processos que envolvem a cadeia produtiva associada ao artesanato com pneus no Nordeste brasileiro. O registro dos locais de produção, suas ferramentas, matéria-prima, etapas de dissecação do pneu, sobras, meios de transporte, venda e compra dos produtos fazem parte do reconhecimento de toda a cadeia produtiva. Trata-se de uma leitura econômica do processo, permitindo, de outro lado, reconhecer a lógica produtiva também na perspectiva da manifestação patrimonial, cultural. Desse modo, seria possível ao Estado intervir de forma concreta com recursos e políticas públicas, visando fomentar uma economia local que estava em grande parte desassistida pelo governo e distante das dinâmicas financeiras dos grandes centros econômicos (p.1115).

Assim como Bo Bardi não pretendia, ao olhar para a cultura popular, exaltar uma estética primitiva, nem a classificar como folclore, ou seja, como uma produção que tem de ser preservada intacta evitando sua mudança, Magalhães também procurava avaliá-la como possibilidade criativa original e como fonte de renovação para o design brasileiro. Bo Bardi busca que o pré-artesanato tendesse à composição de uma cultura popular moderna e procurava nele funcionalidade, formas para serem desenvolvidas e aperfeiçoadas no sentido da sua utilidade industrial e mercantil (Albuquerque, 2016). Ou seja, criar, a partir do popular, as possibilidades de um desenho industrial brasileiro. Magalhães também procurava isso na produção popular brasileira. Para ele, como revisado, o artesanato era um momento na trajetória de uma tecnologia e, portanto, algo não estático, que tendesse a evoluir em direção a maiores complexidades. Para o designer, a trajetória do artesanato brasileiro estaria também em direção à utilidade industrial, mercantil e de configuração de uma identidade nacional<sup>72</sup>.

É notório que, assim como Lina Bo, Aloisio Magalhães, em algum momento, declara que no Brasil não existiu artesanato, e em lugar de artesanato, o designer opta por denominar a produção popular brasileira como produto de um pré-design.

<sup>72</sup> Para aprofundar nos paralelismos e aproximações entre Aloisio Magalhães e Lina Bo Bardi, resulta importante a pesquisa de Doutorado de Zoy Anastassakis (2011), publicada por Lamparina, em 2014.

<sup>73</sup> Segundo Anastassakis, foi no II Salão, já nas coletâneas organizadas por Souza que se fala do III Salão.

Pela importância das ideias apresentadas, nos permitimos reproduzir um trecho longo do texto em que Magalhães se refere a esta ideia. Escrito e apresentado em 23 de novembro de 1976, no simpósio *O artesanato e o homem*, promovido pelo III Salão de Arte Global de Pernambuco<sup>73</sup>, reproduzido no livro *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*:

Na realidade eu penso que, dentro do conceito clássico e ortodoxo, não existe propriamente artesanato no Brasil. O que parece existir é uma disponibilidade imensa para o fazer, para a criação dos objetos. Parece-me que no caso brasileiro nós poderíamos dizer que toda a atividade com as características de artesanato, ou seja, relação muito direta entre ideia e concretização, pequena intermediação entre a ideia e o objeto final, são formas iniciais de uma atividade que quer entrar na trajetória do tempo. Quer evoluir na direção de maior complexidade e de resultados mais efetivos. Talvez seja preciso se ter a coragem de dizer que não existindo tradições profundas de cristalização de trato de matéria-prima que constituem formas artesanais clássicas, o que nós temos é que observar essa disposição, essa presença muito alta do índice de invenção. E, na observação desses valores, desses indicadores, tentar acompanhar a evolução desse processo. E introduzir nesse processo, condições para que ele se desenvolva com harmonia. É possível até ir mais adiante e falar sobre esta evolução na direção de uma maior complexidade, de uma maior elaboração, caracterizada por um alto índice de invenção, como sendo uma atitude de pré-design. Em outras palavras, o artesão brasileiro é basicamente um designer em potencial, muito mais do que propriamente um artesão no sentido clássico. A análise de exemplos poderá testar a possível validade dessa hipótese.

No contexto brasileiro, em pleno século XX, convivemos com situações que poderiam ser localizadas em qualquer um dos séculos anteriores; situações sociais que recuam até mesmo a um ponto anterior à Era Cristã: comunidades indígenas na Amazônia, Mato Grosso, por exemplo. Enfim, existe uma gama bastante ampla de situações dentro do Brasil em que podemos transitar dentro desse espaço-tempo. Isto pode criar conflitos na medida em que se sentindo muitas vezes basicamente um homem do século XIII, ele tem que conviver com informações, com elementos cotidianos, e com técnicas que são de outro espaço e tempo, ou seja, já do século XX<sup>74</sup>. Daí o conflito, a dificuldade para ele se entender, se situar. E ele sobrevive graças à grande disponibilidade a que me referi antes: isenção e invenção. Primeiro exemplo: o elemento de tecnologia contemporânea recua

<sup>74</sup> Este comentário faz eco com o discurso que deu na celebração dos 15 anos da ESDI: “O que o desenho industrial pode fazer pelo país”, publicado na Revista Arcos, em 1998.

no tempo: a lâmpada elétrica. O globo da lâmpada elétrica. O globo da lâmpada GE se transforma numa lâmpada a querosene. É um maravilhoso exemplo dessa enorme flexibilidade e capacidade de adaptar-se e de transmitir no espaço-tempo. Essa forma de lâmpada é um depósito perfeito e adequado à sua nova utilização.

O segundo exemplo é o oposto, o contrário do primeiro. É um avanço do espaço-tempo. O depósito de lixo feito de pneumático velho. A utilização massificada de produtos industriais provoca um problema contemporâneo, que é o do detrito, dos resíduos industriais desse produto. O homem, nesse espaço-tempo, por ser inventivo e por ser flexível, é capaz de imaginar a reutilização do detrito transformando-o num objeto de uso próprio a um tempo mais recuado. O depósito doméstico de lixo usado em todo o Nordeste tem características de tecnologia própria e de adequação absolutamente singulares.

O que esta tese procura demonstrar é que o grande potencial está no homem. A atitude certa é aceitar esse homem, na sua dinâmica e ajudá-lo, a partir de indicadores do seu passado, ajudá-lo a dar o passo adiante necessário à complementação de sua trajetória.

É por isso que diante do chamado artesanato seriado, tão criticado pelos ortodoxos, eu me coloco na posição, antes de mais nada, de apreciá-lo. Apreciá-lo na medida em que é possível encontrar alguns indicadores válidos. Ignorá-los ou condená-los *a priori* é uma atitude que não permite a descoberta desses elementos, talvez fundamentais para a compreensão do fenômeno. A frequência com que estes objetos existem é indicativa de uma coisa fundamental, que é a vontade e o potencial de fazer. Não se pode inibir esse potencial tentando aprisioná-lo a regras, às formulações ortodoxas. Ao contrário devemos deixar que eles se expressem, e na medida do possível ajudá-los a poder formular a sua trajetória própria (1997, p.183).<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Não se conseguiu ter acesso ao texto completo no qual Aloísio Magalhães apresenta a ideia do pré-design, apenas fragmentos dele foram publicados, no entanto, descobri na pesquisa de doutorado da designer e antropóloga Zoy Anastasaki, que neste texto Aloísio Magalhães cita o artigo de Lina Bo Bardi publicado na revista *Mala-sartes*, em 1976 no qual escreveria sobre o pré-artesanato (Anastasaki, 2011, p.27). Partindo desta informação, podemos inferir que o texto de Lina Bo auxiliou Magalhães a definir o que seria o artesanato no Brasil e a elaborar a ideia de pré-design.

Identificamos diferentes e importantes questões a serem pontuadas acerca deste discurso. Primeiro, para Magalhães, não existe um artesanato no sentido clássico e ortodoxo, nem tradições profundas de trato de matéria-prima; portanto, o que deveria ser observado na produção popular brasileira, seria a disponibilidade imensa para o fazer e para a criação dos objetos, assim como a presença muito alta do índice de invenção. Por outro lado, segundo Magalhães, esta produção procura evoluir na direção de maior complexidade e de resultados mais efetivos. Essa tendência, sempre caracterizada pelo alto índice de invenção, é identificada como uma atitude de pré-design, e portanto, o artífice brasileiro é um designer em potencial.

Uma característica importante dessa produção seria sua emergência em contextos de convivência que parecem díspares, em que se pode transitar em diversas situações tempo-espaciais. Magalhães a descreve. Conforme a seguir: “em pleno século XX, convivemos com situações que poderiam ser localizadas em qualquer um dos séculos anteriores”. O artífice convive com essas situações nas quais, “se sentindo muitas vezes basicamente um homem do século XIII, ele tem que conviver com informações, com elementos cotidianos, e com técnicas que são de outro espaço e tempo, ou seja, já do século XX”, uma convivência com as tecnologias mais sofisticadas e ditas ‘de ponta’, com as mais básicas ou primárias (Magalhães, 1997, p. 183). Se produz então, fazendo uso daquilo que Magalhães identifica como uma grande disponibilidade para o fazer e para a criação dos objetos.

O primeiro exemplo que Magalhães traz desse tipo de produção é o da lâmpada elétrica que se transforma em uma lâmpada de querosene. Para ele, este é um exemplo maravilhoso da enorme capacidade e flexibilidade de adaptar-se e de transitar no espaço-tempo. Magalhães aponta para a existência de uma adequação do artefato para uma nova utilização. Em outro momento, também encontra nessas produções um sentido poético, conforme apontado em publicação organizada por Souza Leite:

Há um que, particularmente, me encanta pelo seu sentido poético e, até mesmo, de amor: que são aquelas lâmpadas de querosene que são usadas pelo homem brasileiro na região em que ainda não chegou a eletricidade e que eles usam o bulbo da lâmpada elétrica como depósito de querosene. A meu ver, o conteúdo da invenção e graça desse objeto é extraordinário. E de humor: quer dizer, já que eu não tenho luz elétrica (fisicamente) transformo, altero ele [o objeto] para uma lâmpada. Talvez o exemplo possa ser criticado por ser muito pequeno. Mas às vezes, nesses pequenos exemplos surge muito esse tipo de observação (2014, p.203-204).

O segundo exemplo é o do depósito de lixo feito com pneumático velho. A inventividade e flexibilidade aparecem de novo quando se refere a esta produção, mas aparece também a capacidade de imaginar como reaproveitar um material ou artefato para dar-lhe nova vida. É, porém, como já vimos, uma inventividade e flexibilidade que aparecem em um espaço-tempo determinados, contextos da utilização massificada de produtos industriais que geram resíduos industriais e chegam em mãos de pessoas com pouco poder aquisitivo, assim como a situação de convivência com informações, elementos cotidianos e com técnicas que são de outro espaço e tempo. Mas é especificamente nesse espaço e tempo em que são produzidos, pela sua capacidade inventiva e flexível, que o artífice pode imaginar a reutilização do detrito e transformá-lo em

um objeto de uso próprio; adequá-lo, de maneira singular, ao contexto dele. O resultado seria uma produção que teria, segundo Magalhães, características de uma tecnologia própria.

Ambos os exemplos ilustram a transposição do uso de materiais de origem industrial que, a partir de processos artesanais, demandam outra utilidade, diferente daquela para a qual foram produzidos em um primeiro momento. O exemplo do reaproveitamento dos pneus é, também, exemplo de um produto que é resultado de um processo de produção artesanal e seriado. Sobre este tipo de produção, Magalhães aponta que ele se coloca na posição, antes de mais nada, de apreciá-lo. É neste ponto que confirmamos que a visão dele, acerca dessa produção, difere da dos economistas desenvolvimentistas como Celso Furtado, que destacam aspectos de atraso econômico e tecnológico do Brasil e na região Nordeste, principalmente. Diferentemente, o designer prefere apreciar esta produção artesanal para encontrar indicadores culturais. Nesse sentido, Magalhães aponta que “a frequência com que estes objetos existem é indicativa de uma coisa fundamental, que é a vontade e o potencial de fazer”. Nós acrescentamos que essa frequência também é indicativa das necessidades das pessoas, assim como daquilo que Bo Bardi descreveu como “uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida como rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar” (1994, p.35).

A produção popular entendida por Magalhães como pré-design parece ser compreendida por ele como uma tecnologia mais primária. Sobre esse tipo de tecnologia, Magalhães em publicação organizada por Souza Leite pensava que

na medida em que um fazer – ou uma técnica de fazer – é mais primário, ela é mais universal. Ela é mais versátil, ela permite variações, ela tem menos distância entre o homem e a técnica pois o homem está muito mais presente na tecnologia primária e muito mais ausente na tecnologia sofisticada” (2014, p. 188).

A diferença da tecnologia mais primária da de caráter industrial seria que a primeira não estaria limitada ao processo de produção, uma característica que abre possibilidades no fazer.

Os produtos da tecnologia primária seriam aqueles nos quais se denota que as pessoas que os criaram, encontraram “uma forma de fazer riquíssima” produtos de um impulso espontâneo que sobrevive e surge como um mecanismo de necessidade, de sobrevivência. Esta produção popular também pode se tornar elaborada e extremadamente adequada ao seu entorno de emergência, por exemplo:

O bujão de lixo que não machuca, que corresponde ao tamanho de uma casa média da família do Nordeste. Que é um utensílio que corresponde a uma

necessidade básica da comunidade. Que ele já elabora ao nível da maneira de se carregar melhor, de se tampar, até ao nível de se decorar esse objeto. Então, esse processo criativo, ele tem uma grande importância (p.191).

Magalhães reconhece nesses artefatos um processo criativo, uma grande capacidade de invenção e uma poderosa riqueza latente de autenticidade e originalidade da cultura brasileira:

a capacidade de invenção, para mim, cada vez se torna mais clara ser o grande atributo do homem brasileiro. A capacidade de invenção está muito ligada à capacidade de tolerância também. Ou seja: de uma menor tensão dramática diante das coisas, maior disponibilidade. Você se aproxima mais de uma visão enriquecedora. A inexistência de grandes apegos a passados específicos, não é, a amarras específicas, também favorece a disponibilidade para a invenção. Não sei, são muitos esses atributos que configuram, a meu ver, uma tônica preponderante do homem brasileiro para essa capacidade de invenção (p.203).

Como vemos nos exemplos dados por Magalhães, dentro dos produtos inventivos e flexíveis, entram aqueles feitos de resíduos industriais, materiais reutilizados e transformados, nos quais é evidente o uso da imaginação e o desenvolvimento de ferramentas próprias para trabalhar o material e obter uma adaptação singular.

Nos dois exemplos (a lâmpada e o bujão de lixo), observamos que Magalhães propõe uma interpretação para as funções ligadas às formas pré-existentes, e aponta que as pessoas veem a forma e a função do objeto industrial e mantêm algo disso neles. Entendemos que ao observar aquela inventividade característica do pré-design, Magalhães tem interesse na relação entre o desenvolvimento de um saber técnico e de uma inteligência projetual, assim como na identificação do processo criativo que tem como resultado o artefato; resulta relevante colocar a seguinte citação, na qual podemos observar a descrição desse processo:

Então, o sujeito a partir da necessidade que tem o Nordeste muito mais profunda e tal, ele passa a identificar alguma coisa, por que fazer alguma coisa... Então ele se depara com as encruzilhadas das estradas, aquelas montanhas de pneumático velho... O problema é o seguinte... Então eles identificam o material; o primeiro gesto é das necessidades, o segundo gesto, a identificação do que fazer, alguma coisa, e aí ele deflagra o processo. Está tão elaborado que hoje já tem duas fases: a primeira fase é o sujeito que compra o pneumático velho, abre o pneumático, que criou uma máquina de instrumentos- separa as chamadas

lonas, ou mantas, diversas mantas de borracha que no fim do espaço fica um negócio mais feio do mundo [...]. A grande invenção é quando existe uma grande distância entre o precedente objeto e o outro uso, não é? A elaboração para você chegar àquela coisas, não é? E realmente você percebe a coisa, essa matéria-prima maravilhosa, ela não é pura, mas ao mesmo tempo ela tem aquela flexibilidade...(p. 238-239).

As observações de Magalhães apontam para o raciocínio do processo criativo dos artífices desta produção popular como uma analogia daquele design que é produto do processo criativo profissional. Por outro lado, resulta importante reparar que ele identifica que o artífice parte da necessidade; o que seria o primeiro gesto que o leva a se movimentar, a identificar possíveis soluções para a sua carência, para depois criar as soluções nas quais a matéria-prima, que derivam do lixo industrial, oferecem flexibilidade suficiente para o aparecimento de um produto distante do que foi em sua primeira vida como artefato de produção industrial.

A revisão das ideias de Magalhães a respeito desta produção provoca uma longa lista de perguntas, como por exemplo: a ideia do pré-design inclui o objeto resultante, ou aponta apenas ao ato inventivo? Será que o pré-design é anterior ao artesanato clássico europeu? Seria simultâneo ou subsequente a ele? Por outro lado, o pré-design será um raciocínio inventivo e criador anterior ao design profissional, do mesmo modo que o raciocínio inventivo e criador do artesanato europeu é anterior ao design de lá? Ou seria contemporâneo a ele devido ao contexto específico no qual surge, onde existe a convivência entre lixo industrial e fazer artesanal? Não pretendemos aqui responder a estas perguntas, apenas pontuá-las.

Para concluir o estudo desses discursos sobre a produção no contexto brasileiro, parece importante voltar uma vez mais aos paralelos entre Bo Bardi e Magalhães, somando-os àqueles que já os apontaram<sup>76</sup>. Resulta relevante destacar que ambos os conceitos, pré-artesanato e pré-design, se referem a atividades produtivas. Também, como colocado por Zoy Anastassakis:

vale ressaltar que em suas propostas – mesmo que formuladas em diferentes instâncias e com distintas abordagens –, os dois acionam novas concepções de patrimônio cultural, orientadas segundo as questões que os levaram a problematizar, logo antes, as possibilidades de atuação via *design*. Nesse sentido, assim como suas considerações sobre *design*, suas concepções de patrimônio cultural são, similarmente, guiadas por um comprometimento com as questões culturais no presente, com vistas a um desenvolvimento futuro (2011, p. 332)

<sup>76</sup> Assim como Anastassakis (2014) aponta, algumas delas têm sido feitas por Chagas (2002); Moraes (2006) e Borges (2009).

Ainda segundo Anastassakis:

os dois apresentavam visões da produção popular em que se conjugava valores culturais e econômicos. Nesse sentido, Bo Bardi e Magalhães se afastariam da “dominante visão romântica vigente entre os estudantes do folclore e da cultura popular” (Chagas, 2002, p. 81). Entretanto, se face aos primeiros modernistas, ambos guardavam algumas semelhanças, haveria, entre as suas propostas, certas especificidades que impediriam uma identificação maior, a saber, a distância temporal entre as duas iniciativas, e, também, a especificidade de cada um dos contextos diversos em que elas são formuladas (2011, p.88).

É notório o uso do prefixo, tanto na ideia de pré-artisanato como na de pré-design, que denomina uma atividade anterior. No entanto, embora no Brasil não exista, em ambos os conceitos, um artesão (no molde que existiu na Europa), para o pré-artisanato, as produções de elaboração popular seriam produto de uma atividade anterior ao artesanato, enquanto para o pré-design as produções seriam anteriores ao design. Essa distinção de atividade particulariza cada uma das propostas e coloca os artefatos em contextos discursivos determinados. O pré-design trata-se de uma atividade imediatamente anterior ao design, uma atividade moderna, ou talvez a um design em potência, o qual o colocaria no futuro, pensando em uma projeção e considerando que o tipo de material usado é de origem industrial. O pré-artisanato, por outra parte, remete a uma atividade anterior ao artesanato, que por sua vez seria identificada como uma atividade pré-industrial e, portanto, do passado.

Ambos, no entanto, acreditam que a produção popular poderia servir como uma referência para o design industrial brasileiro. Além disso, ambos atribuem significado e interpretam tanto os processos quanto o produto, nenhum dos dois deita seu olhar especificamente no artefato em si, nas propriedades físicas e simbólicas de sua configuração. Embora Magalhães o faça com maior ênfase, ambos procuram enxergar o artefato em relação aos processos que os originaram, considerando os contextos, a identidade e as possibilidades de existência e transformação que eles podem representar, bem como seu papel como meio de sobrevivência e, em última instância, como expressão cultural.

### 3.4. Ernesto Oroza e os Artefatos na Cuba do Período Especial

Quando se necesita dejar la puerta abierta,  
con una piedra, solo importa su peso  
Ernesto Oroza

Quando o designer cubano Ernesto Oroza escreve ou conversa em entrevistas sobre a produção popular de artefatos em Cuba, muitas vezes dedica um espaço para falar sobre sua trajetória. É recorrente uma anedota pela qual entrelaça dados de sua vida profissional e pessoal. A narrativa inicia com sua formação como designer industrial no *Instituto Superior de Diseño*, em Havana, Cuba, seu tempo como professor no mesmo Instituto (1995-2000), passa pelos dias em que se dedica a fazer esboços de cadeiras que nunca saiam do papel e acaba com a descoberta com novos olhos, para seu contexto material e para o seu trabalho como designer, descoberta na qual sua sogra, ao tentar consertar um ventilador na frente dele, sem saber acabou incentivando-o com esse ato. O gesto de contar essa história manifesta um aspecto relevante que pode ser observado também ao analisar suas ideias sobre o conjunto de práticas criativas realizadas pelos cubanos durante o Período Especial em Tempos de Paz às quais denomina de desobediência tecnológica: a necessidade de contextualizar para compreender a produção material cubana.

O novo olhar de Oroza faz com que, em algum momento dos primeiros anos do Período Especial, interrompa a tentativa de virar um projetista de formas produzidas industrialmente para iniciar-se como um observador das possibilidades materiais que o povo cubano idealizava em razão da crise material e econômica pela qual o país atravessava:

Sentado na minha mesa todas as manhãs, eu desenhava para explorar novas formas “locais” de conectar o braço da cadeira ao encosto e as pernas ao assento, como se as possibilidades estruturais e contextuais de um assento fossem infinitas. Mesmo sem sair da mesa durante dias, eu perdi peso. A comida era escassa em casa e eu só podia desenhar durante o dia porque não tínhamos eletricidade à noite. No tempo de alguns meses, nossa vida mudou radicalmente. Um dia minha sogra chegou ao espaço onde eu estava desenhando. Ela trazia nas mãos um ventilador Orbita<sup>77</sup> quebrado, colocou-o ansiosamente sobre a mesa e começou a desmontá-lo para encontrar o problema. De repente, compreendi que minha prática de design estava errada. Por um lado, eu estava tentando formular um projeto que respondesse ao meu contexto

<sup>77</sup> Ventiladores soviéticos que chegaram em Cuba pelos acordos com a COMECON.

cultural e material e, por outro, recusei a aceitar o drama atual daquele contexto. Eu me juntei a ela e me propus a consertar o ventilador. Entendi naquele dia que muitas das tarefas que fazíamos em casa, para a sobrevivência da família e a recuperação de uma vida digna, eram atos radicais de design. Entendi que minha sogra era uma designer radical e decidi seguir seu exemplo (Oroza, 2020, p.54).<sup>78</sup>

<sup>78</sup> *Sentado en mi mesa de trabajo cada mañana dibujaba para explorar nuevas maneras «locales» de conectar el brazo de la silla al respaldo y las patas al asiento, como si fueran infinitas las posibilidades estructurales y contextuales de un asiento. Aun sin moverme de la mesa durante días bajaba de peso. Los alimentos escaseaban en casa y solo podía dibujar durante el día pues en la noche no teníamos electricidad. En el lapso de unos meses nuestra vida cambió radicalmente. Un día mi suegra entró en el espacio donde dibujaba. Llevaba en la mano un ventilador Órbita roto, lo depositó angustiada en la mesa y comenzó a desarmarlo para encontrar el problema. De un golpe entendí que mi práctica de diseño estaba fracturada. Por un lado, pretendía formular un diseño que respondiera a mi contexto cultural y material y por el otro, me negaba a aceptar el drama presente de ese contexto. Me incorporé y con ella me dispuse a reparar el ventilador. Comprendí ese día que muchas de las tareas que realizábamos en casa, para la sobrevivencia de la familia y la recuperación de una vida digna, eran actos radicales de diseño. Entendí que mi suegra era una diseñadora radical situada y me propuse seguir su ejemplo (Tradução da autora).*

Desde então, Oroza tem refletido sobre duas práticas pelas quais se expressa a criatividade popular do povo cubano, que chamou de desobediência tecnológica e arquitetura de necessidade (2009; 2002), a primeira trata de artefatos cotidianos e a segunda da construção de espaços.

A trajetória das práticas de autoprodução no país caribenho tem origem décadas antes da queda do bloco socialista europeu. Como explica Oroza, dois eventos específicos poderiam ser propostos como antecedentes: por um lado, a *Comisión Organizadora Nacional del Movimiento de Innovadores e Inventores*, a qual, por iniciativa de Ernesto Che Guevara, em 1964, foi concebida para promover e orientar a iniciativa criativa dos trabalhadores cubanos na busca de soluções para os problemas econômicos e sociais e para a defesa do país; e a criação da *Asociación Nacional de Innovadores y Racionalizadores* (ANIR), criada em novembro de 1973, no 13º Congresso do CTC, que trabalhou na fabricação e recuperação de peças de reposição, na substituição de importações e no aumento da produtividade da mão-de-obra.

Manuel Cullen, em entrevista a Oroza (2013), distingue três momentos que propiciam essas práticas em Cuba: a) os primeiros anos da revolução, b) a homogeneização com a tecnologia soviética e, c) o Período Especial.

Além desses antecedentes, para Ernesto Oroza três fatores influenciam e dão origem a esta prática recorrente na Cuba do Período Especial em Tempos de Paz, a saber, o fato de uma grande parcela da população ter conhecimentos em engenharia e disciplinas técnicas, a padronização de produtos em Cuba, advinda das trocas comerciais dentro do COMECON, e a crise transversal cubana que atingiu a população sem distinção social, profissional ou de gênero:

Primeiro, Cuba tinha milhares de graduados em engenharia e disciplinas técnicas em todos os ramos da ciência e tecnologia. Esta massa de profissionais foi gerada pelo livre acesso ao ensino médio e superior por mais de três décadas. Uma segunda característica geral foi a existência em Cuba de produtos e meios materiais muito padronizados devido ao intercâmbio com os países socialistas do Leste Europeu. A indústria cubana era insuficiente e pouco diversificada em suas produções. Todos nós tínhamos os mesmos objetos. Se o conhecimento técnico e o uso fossem comuns, também o seriam suas limitações e rupturas.

Este fato desencadeou a produção familiar de peças de reposição e reparos, tornando-se uma instituição. Recipientes do comércio com o COMECON foram utilizados para fabricar lâmpadas de querosene e outros dispositivos. As soluções seguiram o caminho padrão, então se alguém encontrasse uma solução com um desses objetos que tivesse se tornado matéria-prima, todos poderiam copiá-la. O terceiro fator que caracterizou esta produção foi a forma massiva com a qual a crise afetou a população cubana. Sem distinção de origem social, profissão ou gênero, todos os indivíduos foram expostos às mesmas necessidades e limitações. Este fato distinguiu as produções cubanas da crise de outras produções na América Latina, onde seria impensável encontrar um médico fazendo um ventilador a partir de um motor de máquina de lavar roupa (Oroza, 2020, p.53).<sup>79</sup>

### 3.5. A Desobediência Tecnológica

A ideia de desobediência tecnológica, assim como as de reutilização, reparação e reinvenção (que revisaremos um pouco mais adiante), surgem como termos e categorias que Ernesto Oroza utiliza para nomear, distinguir e discutir a produção popular cubana que emerge da necessidade durante o Período Especial e envolve a ideia de soberania tecnológica, assim como uma crítica ao objeto industrial (Oroza, 2019, p.123). Ao mesmo tempo em que o termo reflete sobre a rejeição e desafio à autoridade dos objetos industriais e às formas de vida que eles representam, tem como ponto de partida a observação e distinção das práticas através das quais se enfrenta a dura crise econômica e social vivida por Cuba durante o Período Especial, nas quais as pessoas, conscientes de suas necessidades, encontram soluções para ela (Oroza, 2019, p.123).

O termo 'desobediência tecnológica' foi publicado pela primeira vez em 2009, no livro *RIKIMBILI. Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, pela Université de Saint-Étienne, e é, segundo Oroza, cronológica e conceitualmente precedido pelo termo objeto da necessidade de 1995 (Oroza, 2013).

<sup>79</sup> *En primer lugar, Cuba tenía miles de graduados en ingenierías y disciplinas técnicas de todas las ramas de la ciencia y la tecnología. Esta masa de profesionales se generó por el acceso gratuito durante más de tres décadas a la educación media y superior. Un segundo rasgo general era la existencia en Cuba de productos y medios materiales muy estandarizados debido al intercambio con los países socialistas de Europa del Este. La industria cubana era insuficiente y poco diversificada en sus producciones. Todos teníamos los mismos objetos. Si los conocíamos técnicos y de uso eran comunes, también lo fueron sus limitaciones y roturas. Este hecho disparó la producción familiar de piezas de repuesto y la reparación devino una institución. Envases provenientes de los intercambios comerciales con el CAME se emplearon para fabricar lámparas de queroseno y otros artefactos. Las soluciones cursaron el camino del estándar por ende, si alguien hallaba una solución con uno de estos objetos devenidos materias primas, todos podían copiarlo. El tercer factor que caracterizó esta producción fue la manera masiva en que la crisis afectó a la población cubana. Sin distinción de origen social, profesión o género todos los individuos estaban expuestos a las mismas necesidades y limitaciones. Este hecho distinguió a las producciones cubanas de la crisis de otras producciones en América Latina, donde sería impensable encontrar un doctor en medicina fabricando un ventilador con un motor de una lavadora (Tradução da autora).*

### 3.6. Reutilização, Reparação, Reinvenção

Com a ideia de Desobediência Tecnológica, Oroza se refere a uma atitude transgressora pela qual recorre a diferentes práticas criativas e produtivas. O designer distingue pelo menos três: reutilização, reparação e reinvenção, que são realizadas primeiro dentro do núcleo familiar e depois se disseminam para outros espaços, como o trabalho. Isso se deve ao fato de que, com o fim dos acordos com o COMECON, a economia cubana, que era centralizada e estatizada, colapsa, passando aos cubanos a responsabilidade de cobrir suas necessidades materiais e alimentícias. Como Oroza expõe:

Diante da imobilidade do governo, a família assumiu a responsabilidade por sua subsistência. Pedreiros, músicos, médicos, atletas, operários enfrentaram, com sua criatividade e escassos recursos e meios, a crise econômica e social mais profunda da história da nação<sup>80</sup> (2020, p.52).

A reutilização, a reparação e a reinvenção seriam processos pelos quais se estende a vida útil de um artefato, abrindo caminho para o surgimento de uma solução para a necessidade. No início do uso destas práticas, se pensaram como alternativas provisórias, porém, elas foram permanecendo e sendo parte do cotidiano cubano. Os três processos são caracterizados por Oroza com detentores de um alto grau de subversão, na medida em que significam a reconsideração do objeto industrial por uma perspectiva artesanal, já que negam os ciclos de vida dos objetos ocidentais e porque são formas de produção alternativas que satisfazem demandas sem representar consumo (Oroza, 2012).

A base dessas práticas em Cuba, conforme apontado por Oroza, encontra-se na acumulação. Acumular é para Oroza uma maneira de antecipar necessidades. Longe de significar simplesmente o ato de guardar coisas, acumular, neste sentido, tem a ver com a reunião ideias e soluções que serão usadas a partir da necessidade:

A acumulação não é um ato passivo, é criativo. É a ação que inicia a produção familiar em contextos precários. Ao acumular objetos ou partes deles, porque confiamos em suas potencialidades, os reunimos sob uma nova categoria: objeto-matéria-prima. Ao acumular um objeto ou suas partes, adiamos o momento de descartá-lo, evitando o ciclo de vida atribuído pelo designer, pela indústria ou pelo mercado<sup>81</sup> (2019, p. 124).

<sup>80</sup> *Ante la inmovilidad del gobierno, la familia asumió la responsabilidad de su subsistencia. Albañiles, músicos, médicos, atletas, obreros se enfrentaron, con su creatividad y escasos recursos y medios a la crisis económica y social más profunda de la historia de la nación* (Tradução da autora).

<sup>81</sup> *La acumulación no es un acto pasivo, es creativo. Es la acción que inicia la producción familiar en contextos precarios. Al acumular objetos o partes de estos, porque nos fiamos de sus potencialidades, los reunimos bajo una categoría nueva: objeto-materia prima. Al acumular un objeto o sus partes, se aplaza el momento de su desecho, se elude el ciclo de vida asignado por el diseñador, la industria o el mercado* (Tradução da autora).

Acumular também significa diluir a distinção “entre um objeto industrial, como uma televisão, e uma pedra ou uma semente<sup>82</sup>” (2019, p. 124). Se a acumulação é a base da reutilização, da reparação e da reinvenção, as condições que permitem sua emergência são o conhecimento técnico disseminado pelo arquipélago, a padronização dos produtos resultantes das trocas com o COMECON e a crise que afeta a maioria da população.

A reutilização, segundo Oroza, é o processo pelo qual as qualidades físicas ou a função de um objeto previamente descartado são aproveitadas para lhe dar vida novamente. Para o designer:

essa definição inclui as partes do objeto e as funções que essas partes desempenham nele, abrangendo operações como metamorfose e recontextualização. São os objetos associados à alimentação, entre os sistemas de objetos domésticos, aqueles que recebem mais gestos de reuso; especificamente em relação ao envase e reenvaso de alimentos. Quando o reuso coloca objetos - ou partes deles - convivendo em um novo produto ou solução, então a operação pode ser considerada uma reinvenção (Oroza, 2019, p.124).<sup>83</sup>

A reutilização muitas vezes faz parte dos processos de reinvenção e reparação. Esta última, segundo Oroza,

pode ser definida como o processo pelo qual restauramos parcial ou totalmente as características - técnicas, estruturais, de uso, funcionamento ou aparência - a um objeto que as perdeu total ou parcialmente. Essa prática é a mais difundida na ilha, expressando-se tanto em nível familiar quanto estatal (2019, p. 124).<sup>84</sup>

Para Oroza, reparar implica em reconhecer, restaurar e, em certa medida, validar as qualidades dos objetos; seu potencial reside na possibilidade de democratizar a tecnologia, promovendo sua durabilidade e versatilidade ao prolongar a vida útil dos artefatos. Esta ação é amplamente utilizada no arquipélago, em grande parte porque os utilitários encontrados na maioria dos lares cubanos quase sempre tiveram a mesma origem; assim, a standardização permite a replicação do uso das soluções para realizar o reparo. A reparação abre as portas para outros processos, como a reutilização e a reinvenção. Esta última ocorre:

Quando se tenta reconstruir do zero um objeto ou uma tipologia perdida e esse processo, que, às vezes, envolve outros processos, como reutilização, tem-se um salto criativo. [...] Pode ser entendido como o processo pelo qual criamos um objeto novo usando partes e sistemas de objetos descartados. Os objetos reinventados se assemelham às invenções originais pela simplicidade e audácia com que suas partes são utilizadas e articuladas (2019, p.125).<sup>85</sup>

<sup>82</sup> *entre un objeto industrial (un aparato de TV, por ejemplo) y una piedra o una semilla (Tradução da autora).*

<sup>83</sup> *esta definición incluye a las partes del objeto y las funciones que dichas partes cumplen en éste; por tanto abarca operaciones como la metamorfosis y la re-contextualización. Son los objetos asociados a la alimentación, entre los sistemas de objetos domésticos, los que más gestos de reuso reciben; específicamente en cuanto al envase y re- envaso de alimentos. Cuando el reuso pone a convivir objetos -o partes de ellos- en un nuevo producto o solución, entonces la operación puede ser considerada como una reinvencción (Tradução da autora).*

<sup>84</sup> *puede ser definida como el proceso mediante el cual devolvemos parcial o totalmente las características -técnicas, estructurales, de uso, de funcionamiento o de apariencia- a un objeto que las ha perdido completa o parcialmente. Esta práctica es la más extendida en la isla, se expresa en la escala familiar y en la estatal (Tradução da Autora).*

<sup>85</sup> *Cuando se intenta reconstruir desde cero un objeto o tipología perdida y este proceso que a veces reúne otros procesos como reuso, deviene un salto creativo. [...] Puede ser entendida como el proceso mediante el cual creamos un objeto nuevo usando partes y sistemas de objetos desechados. Los objetos reinventados se parecen a los inventos originales, por la austeridad y desfachatez con que son utilizadas y articuladas sus partes (Tradução da autora).*

<sup>86</sup> *Mientras reinventaban su vida, algo inconsciente se perfilaba como una mentalidad. De tanto abrir cuerpos el cirujano se desensibiliza con la estética de la herida, con la sangre y con la muerte. Y esa es la primera expresión de desobediencia de los cubanos en su relación con los objetos: un irrespeto creciente por la identidad del producto, tanto como con la verdad y autoridad que esa identidad impone. De tanto abrirlos, repararlos, fragmentarlos y usarlos a su conveniencia, terminaron desestimando los signos que hacen de los objetos occidentales una unidad o identidad cerrada. No se atemoriza el cubano con la autoridad emanada de ciertas marcas como Sony, Swatch o la propia NASA. Si está roto, se arregla. Si le sirve para reparar otro objeto lo tomará, a pedazos o íntegramente. El desacato ante la imagen consolidada de los productos industriales se traduce en un proceso de deconstrucción: fragmentación en materiales, formas y sistemas técnicos” (Tradução da autora).*

No exercício de distinção que o designer cubano faz entre as várias estratégias, essas aparecem imbricadas, tornando difícil, às vezes, distinguir uma ação da outra. Entendemos também que não são lineares nem contínuas, já que podem aparecer ao mesmo tempo e mesmo se sobrepor: em uma reinvenção se pode fazer uso do da reutilização e do reparo, assim como em um reparo se pode fazer uso da reinvenção e da reutilização. Porém, enquanto a reutilização se concentra em utilizar um objeto sem modificar sua forma ou função original, a reparação se concentra em solucionar problemas ou danos específicos para restaurar a funcionalidade de um objeto.

Para Oroza, as práticas de desobediência tecnológica e a cultura material que delas surgem, servem para questionar radicalmente a cultura industrial capitalista, pois ele observa nelas a dissolução do segredo técnico do objeto, no qual seu funcionamento e composição não estarão mais escondidos, assim como para questionar os objetos e processos industriais a partir de uma perspectiva artesanal (Oroza 2019). O objeto fechado que chega aos cubanos não só é aberto por eles mesmos, como também é exibido em todos os seus aspectos, se torna transparente. Também não é mais visto como um objeto-unidade, e sim como uma possibilidade. Neste processo, segundo o designer, a estética do objeto é esquecida, dando lugar ao útil e ao funcional; sua vida também é alterada, não sendo mais aquela para a qual foi projetado. O cubano, ao abri-lo e reutilizá-lo, desafia seus ciclos, lhe dando uma nova utilidade com novas funções. Oroza descreve a transformação importante que ocorre naquele que cria os artefatos reinventados, e que caracteriza a desobediência no ato criativo:

Enquanto reinventavam suas vidas, algo inconsciente se delineava como uma mentalidade. De tanto abrir corpos, o cirurgião se dessensibiliza com a estética da ferida, com o sangue e com a morte. E essa é a primeira expressão de desobediência dos cubanos em sua relação com os objetos: um crescente desrespeito pela identidade do produto, tanto quanto com a verdade e autoridade que essa identidade impõe. De tanto abri-los, repará-los, fragmentá-los e usá-los a seu bel-prazer, acabaram desconsiderando os sinais que fazem dos objetos ocidentais uma unidade ou identidade fechada. O cubano não se atemoriza com a autoridade emanada de certas marcas como Sony, Swatch ou a própria NASA. Se está quebrado, conserta-se. Se lhe serve para reparar outro objeto, o pegará, em pedaços ou íntegro. O desacato ante a imagem consolidada dos produtos industriais se traduz em um processo de desconstrução: fragmentação em materiais, formas e sistemas técnicos (2012).<sup>86</sup>

A desobediência tecnológica surge, então, no ato de expor o objeto, de desvelar seus segredos, ao abri-lo, ao conhecer cada aspecto dele, e se caracteriza pelo desrespeito às formas acabadas, às funções projetadas, aos materiais, aos processos de produção, às marcas, ao status, aos signos e às conveniências sociais dadas.

Por outro lado, para Oroza, os objetos da desobediência tecnológica são objetos que explicam perfeitamente tanto sua própria existência, como a necessidade do sujeito que os produz (2020b). São produtos que, ao surgir da necessidade, não precisam de nenhum tipo de defesa ou justificativa para sua emergência.

O apontamento que Sklodowska faz respeito aos levantamentos de Oroza resulta esclarecedor sobre este último ponto:

É importante notar que a abordagem de Oroza está longe de ser uma visão romântica de um artefato folclórico: Não se trata... de uma improvisação lírica com o objeto, ou da bricolagem típica dos artistas... mas sim das respostas recorrentes e necessárias às pressões situacionais e necessidades reais que obrigam o artefato a funcionar de maneiras diferentes das estabelecidas e que são «inerentes» a ele (Sklodowska, 2016).<sup>87</sup>

Assim, ao falar de desobediência tecnológica, o designer se concentra em objetos nascidos da necessidade que emergem com a crise econômica e política cubana (Oroza, 2018)<sup>88</sup>. Para ele, é importante o reconhecimento da necessidade que acompanha esta produção:

A necessidade tem sido sistematicamente estigmatizada na cultura ocidental. Ela foi substituída por pseudonecessidades evocadas, por sua vez, como desejos, pela publicidade. Se você precisa de algo, é considerado fraco, se você expressa suas exigências, você é considerado vulgar. Esses objetos cubanos do “período especial” derrubaram o estigma. Cada objeto criado para enfrentar as dificuldades foi primeiro uma declaração de necessidade<sup>89</sup> (2020, p.47).

A produção, fruto da desobediência tecnologia, é uma produção que envolve atos de sobrevivência e recuperação de uma vida digna aos quais o designer cubano chama de atos radicais de design (Oroza, 2020, p.54), atos que se articulam a partir de condições econômicas e sociais difíceis (Idem, Ibidem), nas quais os objetos resultantes constituem um diagrama tanto do pensamento de quem o fez quanto da necessidade do indivíduo, bem como dos recursos tecnológicos, técnicos e criativos com os quais é construído (Idem, Ibidem, p.47). Assim, os produtos da desobediência tecnológica podem também ser lidos como um testemunho da conexão do indivíduo com sua necessidade em relação aos recursos econômicos e materiais (mas também, em alguns casos, legais)<sup>90</sup> que as pessoas possuem.

<sup>87</sup> *Hay que notar que el planteo de Oroza está lejos de una visión romántica de un artefacto folclórico: “No se trata... de una improvisación lírica con el objeto, o del bricolaje típico de los artistas...sino las recurrentes y necesarias respuestas a presiones situacionales y necesidades reales que obligan al artefacto a funcionar de maneras distintas a las que están establecidas y son ‘inerentes’ a él* (Tradução da autora).

<sup>88</sup> *Belief in the Potential Object: Technological Disobedience in Cuba* interview with Joshua Zane Weiss, 2018.

<sup>89</sup> *La necesidad ha sido estigmatizada sistemáticamente en la cultura occidental. Ha sido reemplazada por pseudonecesidades evocadas a su vez como deseos por la publicidad. Si necesitas te consideran débil, si expresas tus demandas eres considerado vulgar. Estos objetos cubanos del «periodo especial» anularon el estigma. Cada objeto creado para confrontar la penuria fue primero una declaración de necesidad* (Tradução da autora).

<sup>90</sup> Algumas adaptações foram às vezes proibidas pelo Estado. Há o exemplo dos carros que podem ser modificados apenas 40% de sua constituição.



Figura 9 - Exposição *Agua con azúcar* Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1996.  
Fonte: página web de Diango Hernández



Figura 10 - Exposição *Agua con azúcar*  
Fonte: página web de Diango Hernández

### 3.7. Outras leituras: a inventiva cubana no espaço das artes

Oroza, ao longo dos anos, capturou em registros fotográficos diferentes exemplos de desobediência tecnológica que podem ser revisados em sua página web<sup>91</sup>. Dessa forma, a elaboração dos conceitos que utiliza para explicá-la vem acompanhada pela coleta e documentação de artefatos, de produção popular, através dos quais a população atende suas necessidades. Oroza tem se referido a essa coleta de artefatos em algumas ocasiões como um arquivo (Oroza, 2019). Mas a experiência de Oroza não é a única em termos de coleta e exposição de exemplos da criatividade cubana, quando se trata de criar um mundo material.

Durante a década de 1990, o grupo Ordo Amoris<sup>92</sup> levou à galeria de arte, produções, caseiras e artesanais, feitas pelo reaproveitamento ou reciclagem de diversos materiais. Foi especificamente no ano de 1996 que o Grupo composto por graduados do Instituto Superior de Diseño em Havana, entre 1991 e 1994, realizaram as exposições *Agua con azúcar* e a *Muestra Provisional* no Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (C.D.A.V.).

Segundo Negrín,<sup>93</sup> em “Água com açúcar”, os objetos eram exibidos de forma fria, como em um museu etnográfico. E uma vez que esses artefatos não haviam sido elaborados pelos membros do grupo, e sim pela população, sua particularidade “artística” residia no contexto em que estavam localizados (ou seja, a galeria de arte) e, se existia uma aura artística envolvendo esses artefatos, funcionava mais como uma estratégia para:

<sup>91</sup> Disponível em: <https://www.ernestooroza.com/category/technological-disobedience-project/>.

<sup>92</sup> Ordo Amoris (1994-2003) foi constituído por diversas pessoas em distintos momentos. Alguns dos integrantes foram: Francis Acea, Juan A. Bernal, Diango Hernández, Ernesto Oroza.

<sup>93</sup> Historiador de arte de nacionalidade cubana.

levar o espectador a ver os objetos que constituíam sua vida cotidiana “de uma maneira diferente”, colocando-os em espaços diferentes que, ao mesmo tempo, favoreciam uma relação diferente com eles. A “coisa a usar” se transformou em uma “coisa a olhar”, tornando possível abordá-la fora das urgências materiais e gerar todo um processo de reflexão sobre suas qualidades e as condições que levaram à sua gênese (2001, p.39)<sup>94</sup>.

A primeira dessas fotografias (figura 9), da exposição “Água com açúcar”, capturou um ângulo específico da mostra. Ao fundo, três assentos improvisados foram colocados, cadeiras remendadas com partes de outras ou com pedaços de madeira de diferentes origens; desse ângulo, também é possível ver que foi colocada uma bicicleta pendurada na parede, acompanhada de fotografias que mostravam diferentes reparos e modificações que as pessoas faziam em suas bicicletas para adaptá-las às suas necessidades específicas. A fotografia também retrata lamparinas a querosene improvisadas, feitas com latas de vidro.

Na segunda imagem (figura 10), vemos uma televisão do lado direito cuja antena é composta por duas bandejas de alumínio, deixando de ser um instrumento usado para colocar comida e adquirindo o status auxiliar de captar sinais elétricos<sup>95</sup>; uma porta onde se vê uma caixa de correio improvisada e um banquinho de madeira, comuns nas ruas de Havana, onde as pessoas oferecem diversos serviços de conserto de utilitários, incluindo isqueiros.

Os objetos expostos, coletados pelo grupo ao redor de Havana, são artefatos do cotidiano que surgiram com a tarefa de suprir as carências vividas no Período Especial, uma produção popular que manifesta uma realidade que, como escreveu Negrín:

O projeto de objetos úteis em um país de subdesenvolvimento industrial histórico não é essencialmente o trabalho de mentalidades especializadas. Ao contrário, envolve o trabalho empírico do indivíduo comum para substituir as coisas que essas mentalidades especializadas e as fábricas de produção em massa associadas não podem fornecer (Negrín, 2001, p. 39).<sup>96</sup>

Resulta interessante notar que são designers que iniciam esse resgate, que observam nesses artefatos não apenas suas qualidades utilitárias e sua necessidade imediata, mas também os problematizam, colocando-os em relação às condições que geram sua produção.

Segundo Orlando Hernández,<sup>97</sup> o trabalho do grupo:

se torna, dessa forma, algo como uma nova arqueologia do cotidiano, do presente. Há um grão de sociologia, etnografia, museologia e uma investigação de

<sup>94</sup> *Llevar al espectador a ver `de otra manera` los objetos que constituían su vida cotidiana, mediante su ubicación en espacios diferentes que a la vez propiciaban una relación distinta con ellos. La `cosa para mirar` permitía acercarse a ella ajeno a urgencias materiales y generar todo un proceso de reflexión sobre sus cualidades y las condiciones que propiciaban su génesis* (Tradução da Autora).

<sup>95</sup> Essa ação pode ser entendida como reutilização, na medida em que de forma inusitada o objeto sai de seu contexto original para um novo. Aproveita-se seu material e agora sua função e forma já não importam mais. Há também uma recontextualização, pois agora convive com um objeto novo, uma televisão, e ainda a uma operação de reinvenção: reinventa-se a antena que faz a televisão exibir imagens.

<sup>96</sup> *El diseño de objetos útiles en un país de histórico subdesarrollo industrial no es en lo esencial obra de mentalidades especializadas. Más bien supone la labor empírica del individuo común para reemplazar las cosas que esas mentalidades especializadas y las fábricas de producción seriada a ellas asociadas no pueden proporcionarle* (Tradução da Autora).

<sup>97</sup> Nascido em Cuba, em 1953, escritor, poeta e crítico. Graduado em História da Arte pela Universidade de Havana, trabalhou como curador no Museu Nacional de Belas Artes de Havana, entre 1978 e 1989.

design, mas os resultados são apresentados com toda a sugestiva ambiguidade da linguagem artística. A aparente neutralidade desse método criativo confere um toque de sutil ironia ao trabalho deles, permitindo que sejam evitadas possíveis censuras ou reprovações do sistema por criticar uma área de nossa realidade estética socioeconômica raramente questionada (1999).<sup>98</sup>

Por outro lado, para Negrín, é através da ideia do provisório que o coletivo Ordo Amoris reflete sobre essa produção; mas se a provisoriade caracteriza essa produção coletada pelo grupo, também o fazem a improvisação e a invenção como fenômenos enraizados em uma expectativa prolongada de um futuro mais promissor.

O grupo realiza uma arqueologia do cotidiano através da qual atribui um novo sentido a essa produção, tanto ao coletá-la quanto ao colocá-la em um espaço diferente daquele onde a encontraram. São agora evidências, documentos, testemunhos de um contexto, de uma situação, de uma capacidade inventiva, de atividades produtivas.

<sup>98</sup> *Their work becomes, in this way, something of a new archaeology of the everyday, the present. There is a grain of sociology, ethnography, museology and an investigation of design, but the results are presented with all the suggestive ambiguity of artistic language. The apparent neutrality of this creative method gives a touch of subtle irony to their work, permitting it to avoid possible censorship or reproach by the system for criticizing an area of our socio-economic aesthetic reality rarely questioned* (Tradução da Autora).



Figura 11 - Exposição *Agua con azúcar*, fotografia colorida  
fonte: página web de Ernesto Oroza

### 3.8. Convergências: Bo Bardi, Magalhães, Oroza

Em uma série de sessões destinadas a discutir o patrimônio emergente de Havana e seus arredores, intituladas *Inteligencias Coletivas. Cuba*, Oroza comunicou que não está interessado em estabelecer fronteiras entre suas atividades (que se movem entre arte, curadoria, pesquisa, design, ensino e, eu acrescentaria, arqueologia). Entretanto, apresentou uma descrição que considera próxima ao seu trabalho; esta é o modelo proposto por David Graeber (2011) para descrever qual deve ser o papel do intelectual radical hoje. Para explicar este papel, Graeber apresenta a etnografia anarquista:

Quando se faz etnografia, se observa o que as pessoas fazem, tentando extrair a lógica simbólica, moral ou pragmática que está por trás de suas ações, tentando encontrar o significado dos hábitos e ações de um grupo, um significado do qual o grupo muitas vezes não está plenamente consciente. Um papel evidente do intelectual radical é precisamente esse: observar aqueles que estão criando alternativas viáveis, tentar antecipar quais podem ser as enormes implicações do que -já- está sendo feito, e devolver essas ideias não como prescrições, mas como contribuições, como possibilidades, como presentes<sup>99</sup> (p.17).

Neste sentido, não posso deixar de ver pontos de convergência entre o trabalho de Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e Ernesto Oroza, nos quais os três realizaram a tarefa de observar seu entorno, de perceber e registrar o que as pessoas fazem, na tentativa de entender o significado desses atos criadores. No caso de Bo Bardi, seu objetivo era fundar uma escola com base nessas produções; no caso de Magalhães, era oferecer referências culturais para o design brasileiro; para Oroza, era propor novas perspectivas nas relações com os objetos, o mercado e a indústria.

Assim como em Lina Bo, para Oroza, os artefatos que surgem de situações de necessidade e precariedade não precisam de justificativa além da própria necessidade. A razão de sua existência reside na necessidade de sua criação. E do mesmo modo como Magalhães aponta que o primeiro gesto, a genesis desta produção, é a necessidade, Oroza também nos chama a atenção para este ponto inicial. Porém, indo um pouco além de pensar sobre o porquê da existência e emergência desta cultura material, ambos se detêm a observar, pensar e distinguir os processos desenvolvidos pelos artífices dessas produções.

<sup>99</sup> *Quando se realiza una etnografía, se observa lo que la gente hace, tratando de extraer la lógica simbólica, moral o pragmática que subyace en sus acciones, se intenta encontrar el sentido de los hábitos y de las acciones de un grupo, un sentido del que el propio grupo muchas veces no es completamente consciente. Un rol evidente del intelectual radical es precisamente ese: observar a aquellos que están creando alternativas viables, intentar anticipar cuáles pueden ser las enormes implicaciones de lo que (ya) se está haciendo, y devolver esas ideas no como prescripciones, sino como contribuciones, posibilidades, como regalos (Tradução da autora).*

Para Magalhães, o artífice identifica sua necessidade e essa identificação, essa consciência, o leva a produzir, mas não sem antes se deparar com o mundo que tem à mão e que pode transformar. Assim como ele mesmo identifica “o primeiro gesto é das necessidades; o segundo gesto, a identificação do que fazer” (Souza Leite, 2014, p.238-239). Se Magalhães nota uma invenção, Oroza observa uma reinvenção na transformação e no uso inusitado de um artefato para criar outro. Ambos se desdobram sobre os processos e na flexibilidade da matéria-prima de origem industrial, interessando-se por eles e não apenas pelo produto.

Outra questão que chama a atenção em Oroza (2019) é a reflexão que faz sobre o potencial dos ventiladores improvisados utilizando partes de máquinas de lavar e outros eletrodomésticos, bem como peças de reposição caseiras que adotam o nome de “ventiladoreitors”. Ele se pergunta:

O que esse objeto significava como ferramenta? Quais protocolos ele anunciava? O que poderíamos ter projetado e produzido tendo esse artefato como referência? Não era ele um prenúncio de nossas condições climáticas, econômicas e políticas? (p.52).<sup>100</sup>

Esses questionamentos também ecoam as ideias de referência cultural de Aloisio Magalhães, em que a cultura é um processo somatório. Interpretamos, através de Oroza, que o uso de objetos de procedência industrial, tratados com técnicas artesanais, fecha a brecha que há entre diferentes tecnologias, e que esta junção de tecnologias mediante processos manuais dá como resultado um produto rico e adequado ao contexto no qual emerge. É no trânsito apontado por Magalhães de situações muito distanciadas (1998, p.12), que as estratégias e procedimentos que Oroza distingue, fazem sentido. Os processos levados pelos artífices fecham as brechas, quebram hierarquias, colocam todos os artefatos e saberes no mesmo lugar, reconceituando as técnicas, o mundo e a vida das pessoas que os fazem e usam. Reconceituam, também, a atividade produtiva do mundo material.

Nesta revisão discursiva, trabalhamos ao redor de três ideias, três maneiras de interpretar uma produção que surge da necessidade. Três conceitos que não só já interpretam essas produções além do estritamente funcional e material e que compartilham a característica de se referir a essas práticas como desenvolvidas por populações em situações de precariedade e como manifestações de sua criatividade para resolver problemas cotidianos, mas que também são conceitos que surgem do contexto latino-americano, especificamente nas regiões que aqui estudamos e que caracterizam e oferecem interpretações dos artefatos que nos interessa analisar nesta pesquisa.

<sup>100</sup> *¿Qué significaba este objeto como herramienta, qué protocolos anunciaba? ¿Qué hubiéramos podido diseñar y producir teniendo como referencia este artefacto? ¿No era este un precipitado de nuestras condiciones climáticas, económicas y políticas? (Tradução da autora).*

Nas próximas páginas, não pretendemos analisar e interpretar a produção popular cubana do Período Especial e a produção brasileira na região semiárida nos anos 1950, 1960 e 1970 para elucidar como poderiam ter contribuído para um design nacional. O que analisamos é uma produção popular que emerge para a sobrevivência e que se constitui como materialidade fundamental, na medida em que faz parte da vida das pessoas que as criam e utilizam permitindo-lhes existir, e fazemos uma leitura dela colocando-a em relação à sociedade em que emerge e é utilizada, considerando que o contexto no qual é configurada, interfere no resultado do seu processo de configuração. Se pretende observar aquilo que percebemos em Lina Bo e em Magalhães de maneira morna, e da qual Oroza foge: a poética deles.

# 4 Artefatos e precariedade: Reinventar, reexistir no Nordeste do Brasil

**101** As questões do que é reciclagem e reutilização foram observadas principalmente sobre o ponto de vista dos autores latinoamericanos, como Oroza ou Magalhães, embora o conceito de Manzini também possa ser referenciado. Já o reaproveitamento é considerado principalmente desde Akrich, Oroza e Bouffleur.

**102** Muitos foram encontradas em publicações e coleções fotográficas; outros, como no caso dos exemplos cubanos, foram encontradas no blog do designer cubano Ernesto Oroza, na Fototeca Nacional e em várias publicações, como revistas ou jornais. Outros foram feitos por mim em coleções de museus durante pesquisas de arquivo realizadas no nordeste do Brasil.

Nas páginas anteriores, a pesquisa foi situada numa linha de pesquisa no campo do design que tem se dedicado ao estudo de artefatos configurados por não-designers. Também foram situadas a análise e a interpretação do artefato a partir da perspectiva dos estudos de cultura material e foram revisados os contextos cubano e nordestino, nos quais pessoas em situações de precariedade realizaram atos de autoprodução artesanal de utilitários criados a partir do reaproveitamento, reutilização ou reciclagem<sup>101</sup> de materiais de origem industrial, e também foram revisados autores específicos associados ao campo do design, os quais pensaram sobre essas práticas de criação do mundo material nos contextos estudados aqui.

Neste capítulo, o anterior converge em uma tarefa interpretativa sobre alguns dos artefatos encontrados em diferentes arquivos no decorrer da pesquisa.

Os registros fotográficos<sup>102</sup> que se apresentam ao longo deste capítulo, mostram apenas alguns exemplos, tanto de Cuba como do Nordeste brasileiro, dos diferentes utilitários de autoprodução popular artesanal feitos a partir da reutilização de materiais de origem industrial.

No Brasil, foram encontradas lâmpadas, escovas, carrinhos de brinquedo, utensílios de cozinha, potes de armazenamento, roupas, ornamentos; em Cuba, além destes, também óculos, cabides, embarcações, calçados, ventiladores, fogões, antenas de televisão, alto-falantes e cadeiras. Para criá-los, um artefato foi transformado em outro, e são produto de um processo no qual tudo é usado, tudo é transformado, nada é descartado.

Os registros podem ser classificados em dois tipos: os que mostram o artefato em seu contexto histórico de uso, e os que os mostram trasladados a um ambiente diferente, como a um museu ou a uma coleção. Ambos os tipos de imagens permitem abordar os artefatos de maneiras diferentes. As primeiras imagens resultam relevantes para auxiliar na leitura que é feita dos artefatos em relação ao tempo e espaço nos quais surgem, cruzando dados com outras fontes sobre o contexto social, uma vez que esta pesquisa não observa diretamente e ao vivo sua instrumentalização; as outras, ajudam a concentrar a atenção nos próprios artefatos e observar melhor suas características com maior detalhe.

Nesse sentido, a descoberta de coleções físicas foi uma tarefa necessária para prosseguir com a investigação devido, tanto ao recorte temporal da pesquisa, de épocas no passado, o que não permite levantamento etnográfico *in loco* e ao vivo, quanto ao caráter de fonte primária que adquirem.

No caso cubano, no qual não se conseguiu ter acesso às coleções físicas dos artefatos, os registros fotográficos entram como as fontes sobre as quais se trabalha, completando o corpus para a análise e interpretação.

Na procura de acervos que resguardassem tanto os artefatos como as fotografias, tive como norte achar amostras de produtos utilitários da cultura popular, pertencentes à época do Período Especial em tempos de paz, em Cuba, e às décadas de 1950, 1960 e 1970, no caso do Nordeste do Brasil, em ambos, artefatos criados parcial ou totalmente pela reutilização ou reaproveitamento de produtos e peças de fatura industrial.

No Brasil, a pesquisa se iniciou no *Instituto Bardi/ Casa de Vidro*, na coleção de artefatos populares deste instituto. Isso se deve ao fato de que, como revisado no capítulo anterior, em várias ocasiões, Lina Bo Bardi se envolveria com a exposição de artefatos populares configurados no Nordeste: primeiro, trabalhando na expografia da exposição *Bahia no Ibirapuera* e, mais tarde, levando diversos artefatos para dentro dos museus, como o Mam-Ba, durante a exposição *Nordeste* (1963) e, no Masp, com a exposição *A mão do povo brasileiro* (1969). Alguns dos artefatos que foram expostos nessas ocasiões faziam parte de outras coleções, como as que agora formam a *Coleção de Arte Popular* instalada no Solar Ferrão, assim como a coleção de Arte Popular do Museu do Homem do Nordeste (Munhe) e também de coleções particulares, como a de Lina Bo e Pietro Bardi.

Durante a pesquisa na coleção do *Instituto Bardi*, foram localizados diferentes objetos feitos com materiais reaproveitados: brinquedos, instrumentos musicais, objetos religiosos e diferentes utensílios, como canecas e candeeiros, mas não encontramos informações sobre sua procedência, o que dificulta uma localização geográfica e temporal. Em novembro de 2021, realizei uma viagem a Salvador e a Recife para continuar a procura pelos acervos físicos, assim como para estudar e consultar documentos relativos a eles. Foi examinada a Coleção de Arte Popular Solar Ferrão,<sup>103</sup>

**103** Conforme indica o artigo “A coleção de Eros Martim Gonçalves e o Museu de Arte Popular da Bahia” de Luiz Alberto Freire (2016), a coleção foi iniciada pelo diretor de teatro pernambucano para cenografias. Constituída entre 1955 e 1961, foi apresentada na exposição “Bahia” em São Paulo durante 1959, pensada, planejada e realizada por Martim Gonçalves, com expografia de Lina Bo Bardi (2016:154). Mais tarde seria:

*[...] ampliada para compor o acervo do Museu de Arte Popular da Bahia idealizado por Lina Bo Bardi e inaugurado em 3 de novembro de 1963, no Solar do Unhão, com 200 obras de arte moderna e 1000 peças de arte popular, conforme notícias dos jornais da Bahia-02/11/1963 e A tarde-04/11/1963. (2016, p.155)*

da qual fazem parte objetos feitos com latas reaproveitadas, como candeeiros, canecas e artefatos feitos com pneus. A procedência exata de muitos deles não é conhecida e não foram achadas informações sobre quem os configurou, apenas confirmei que aquela é uma coleção composta por artefatos da região Nordeste do país.

O acervo do Museu do Homem do Nordeste (Munhe) também foi consultado. A pesquisa nesta instituição se iniciou de forma remota, na página da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), através do acesso ao acervo digitalizado. Este primeiro contato foi importante já que o museu resguarda mais de 15 mil peças provenientes de outros três acervos que foram unidos para conformar a coleção do Munhe: o Museu de Antropologia, o Museu de Arte Popular e o Museu do Açúcar. Foi nesta primeira pesquisa que localizei alguns artefatos pertencentes ao acervo de arte popular que poderiam ser objeto de estudo desta investigação e que eram parecidos aos das outras coleções: brinquedos, candeeiros, instrumentos musicais e diversos outros objetos utilitários.

Porém, o que distingue esta coleção é que o Munhe dispõe de um arquivo documental institucional rico e vasto sobre suas coleções, ao qual tive acesso durante a visita presencial ao museu. Foram consultados documentos sobre a procedência da Coleção de Arte Popular, que contém informações sobre a data e o lugar de obtenção de algumas peças e que estabelece os critérios sob os quais a aquisição de arte popular foi feita. Tive também acesso a uma parte do acervo físico, que é numeroso e heterogêneo em motivos, formas e técnicas. No decorrer da pesquisa, encontrei, além dessas coleções, publicações e fotografias, registros de diferentes utilitários que me interessam em distintos contextos.

Em Cuba, por outro lado, a busca de coleções e documentos foi realizada durante os meses de abril e maio de 2022; ao contrário de como ocorreu no Brasil, não consegui encontrar coleções físicas dos artefatos de interesse a esta pesquisa, embora se tenha conhecimento da existência de algumas coleções particulares, como a de Ernesto Oroza. Entretanto, durante esta viagem de pesquisa, em 2022, foi possível constatar que alguns dos exemplos aqui apresentados ainda circulam e fazem parte da vida cotidiana, como também acontece no nordeste brasileiro.

Na pesquisa de arquivo em Cuba, encontrei registros sobre a inventividade do povo para superar a escassez material em publicações como manuais, revistas e jornais, nas quais é evidente o incentivo dado pelo Estado (que não era capaz de cobrir as necessidades materiais dos cubanos)<sup>104</sup>, às práticas de criação e reparação de artefatos como atividades essenciais dentro do contexto de escassez e precariedade que o país atravessava durante o Período Especial. Também encontrei, dentro do acervo da Fototeca Nacional, registros fotográficos que retratam ambientes nos quais os artefatos que temos interesse aparecem, como os ventiladores Órbita, sobre os quais Oroza escreve em diferentes ocasiões.

<sup>104</sup> Lembremos que na Cuba pós-revolucionária e socialista, o Estado tem a tarefa de prover o povo com o necessário para sua subsistência.

Se pode especular sobre a razão da ausência de coleções físicas em Cuba, pensando que talvez ainda seja muito cedo para que elas façam parte das coleções – apenas 30 anos se passaram desde que o Período Especial foi declarado, quiçá devido à qualidade temporária com a qual surgem, eles estejam dissociados da ideia do que devia ser arquivado; talvez também pelo fato de que muitos desses objetos utilitários ainda fazem parte da vida cotidiana cubana ou, possivelmente, mais do que motivo de orgulho, há em torno desses objetos um sentimento de vergonha e um possível reflexo de um projeto de modernidade que parece ter falido: segundo Sklodowska, os artefatos autoproduzidos do Período Especial são “os vestígios de uma época que não se encaixa na ‘narrativa-mestra’ do projeto revolucionário” (Sklodowska, 2016, Cap. VI *Inventar la Rueda: El archivo Material del Período Especial*).

Chama a atenção que, ao contrário, no Brasil dos anos 1950, 1960 e 1970, as práticas de autoprodução para a sobrevivência são lidas pelos intelectuais do país como gestos culturais que fazem parte de uma identidade regional e nacional, e que, como consequência da industrialização do país, seriam perdidas e, portanto, deveriam ser registradas e preservadas. Ou seja, enquanto no Brasil se leva a cabo uma salvaguarda, restauração, registro e interpretação de artefatos (tanto por iniciativa pública em museus e centros, como particular, no caso de Lina Bo ou Martim Gonçalves), que são pensados como documentos materiais de uma cultura que está prestes a desaparecer; em Cuba, acontece o oposto, pois sua natureza essencial e temporária não consegue transcender os espaços onde os artefatos estão localizados e são instrumentalizados. Isso pode ter acontecido também devido ao fato de que os intelectuais cubanos estavam imersos na procura de soluções a suas próprias necessidades, fazendo de si mesmos produtores e inventores de seu mundo material. Mais adiante, voltarei à incorporação desses artefatos em coleções, sua exposição em galerias e sua interpretação como parte de uma cultura nacional. A seguir, vemos alguns desses artefatos ilustrados em figuras.



Figura 12 - Embarcação Improvisada  
Fotografia de José Julián Martín. Acervo Fototeca Cubana



Figura 13 - Família Comendo fazendo uso de canecas feitas com latão.  
Fonte: Acervo Coleção Lula Cardoso Ayres, Fundaj



Figura 14- Embarcação improvisada.  
Fotografia de Ismael Rodríguez. Acervo Fototeca Cubana



Figura 15 - Embarcação improvisada  
Fotografia de José Alberto Figueroa. Acervo Fototeca Cubana



Figura 16 - Embarcação improvisada  
Fotografia de José Julian Martin. Acervo Fototeca Cubana

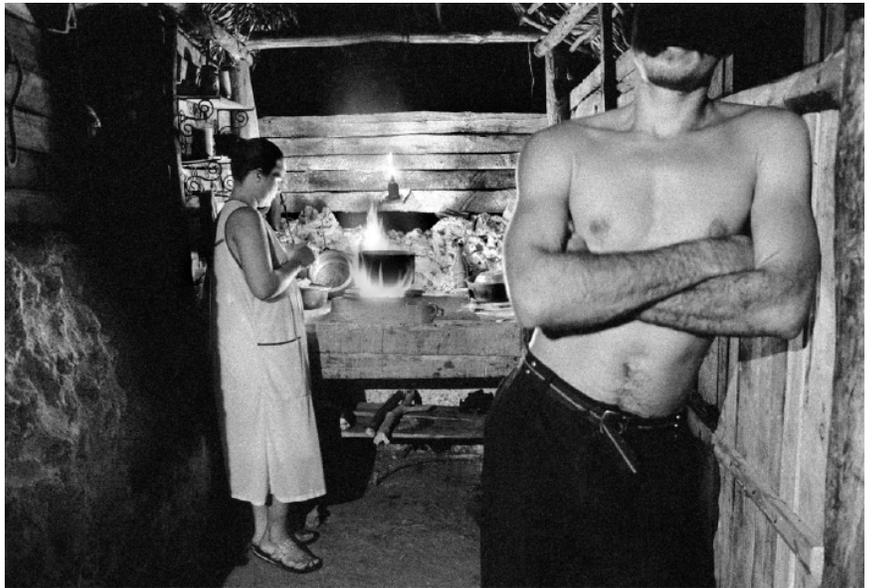


Figura 17 - cozinhando à luz do candeeiro  
Fotografia de Raul Cañibano. Acervo Fototeca Cubana



Figura 18- cozinhando à luz do candeeiro  
Fonte: Acervo Muhne



Figura 19- duas mulheres com seus candeeiros  
Fotografia de Raul Cañibano. Acervo Fototeca Cubana



Figura 20- trabalho de reciclagem de pneumáticos  
Fonte: Valladares, 1979, p.136

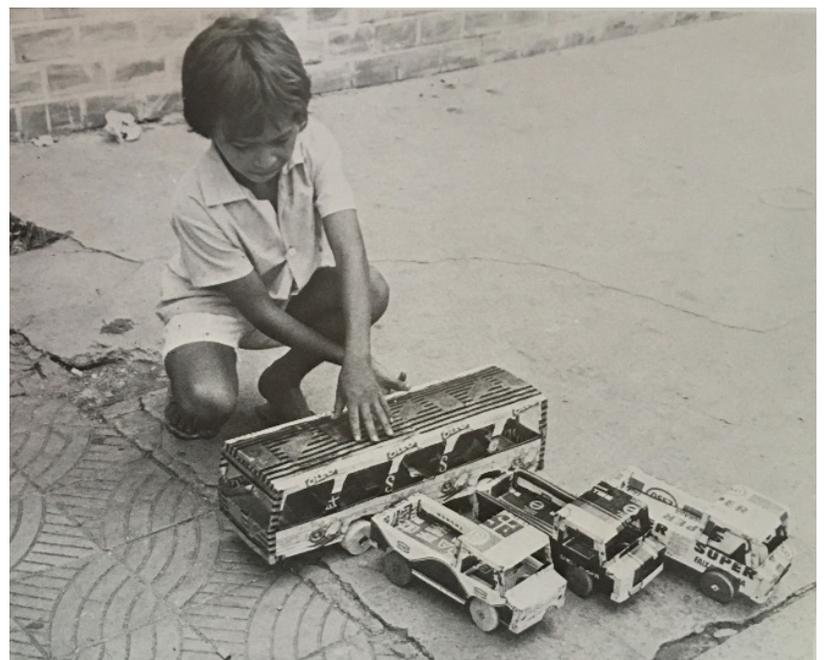
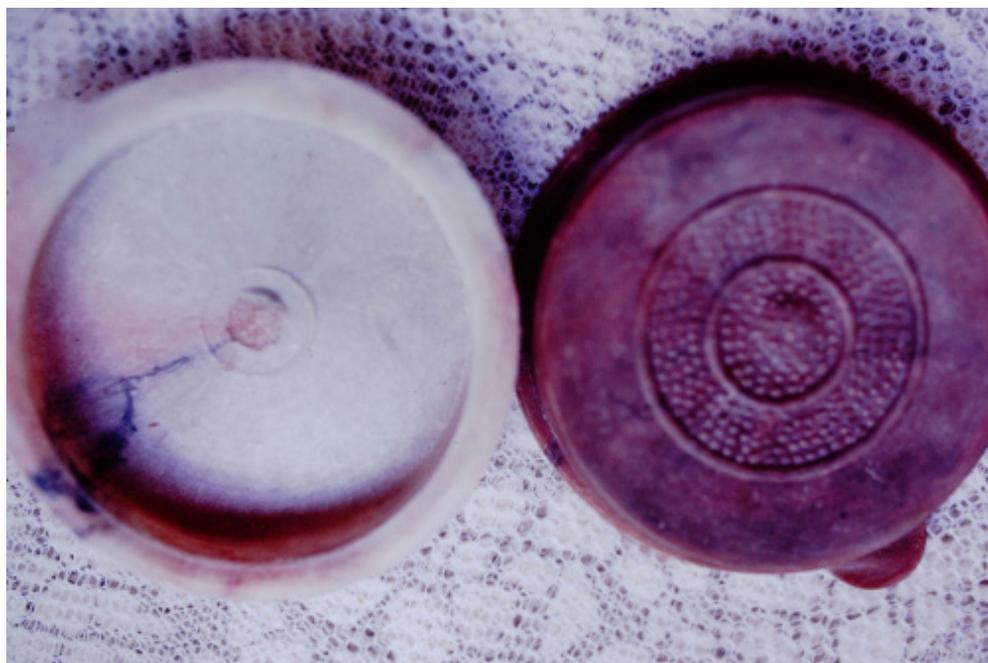


Figura -21 criança brincando com brinquedo feito de latas  
Fonte: Valladares, 1979, p.127



Figuras 22 a 23 - Canecas Cubanas feitas com plástico reciclado  
Fonte: <https://www.ernestooroza.com>



Figuras 24 a 25 - objetos de plástico reciclado  
Fonte: <https://www.ernestooroza.com>



Figuras 26 a 29 – candeeiros configurados com latas  
Fonte: Fotos da autora sobre o Acervo do Muhne.



Figuras 30 e 31 - Objetos Reinventados  
Fotografias de Debozzi e Oroza. Fonte: <https://www.techologicaldisobedence.com>



Figura 33 - Balde de Lixo em Barril, manufatura em Borracha.  
Fonte: Fotografia da autora sobre a Coleção de Arte Popular Solar Ferrão



Figura 32- Candeeiro  
Fonte: Lyra, 1986, p.231

**FOGÓN  
ECONOMIZADOR  
DE CARBÓN.**

**Materiales:**

Un pedazo de tubo de 8 pulgadas de diámetro X 50 cm de largo. (Puede ser de diferente diámetro).

Una boquilla de tubo de aluminio de 8 pulgadas.

Una reja con malla de 3/8 a 1/2 pulgada.

3 tornillos de 1/4 X 3 pulgadas.

Colocar el tubo de 8 pulgadas, de forma vertical. Situar la reja a 3 pulgadas del borde superior. Hacer una ventanilla de 3 X 4 pulgadas en la parte inferior, para la alimentación de aire y extracción de la ceniza. Esta ventanilla debe ser regulable, para un mayor aprovechamiento del carbón, el cual no se gasta si cerramos la ventanilla, cuando no se está usando.

La boquilla de aluminio, que va insertada en la parte superior del tubo, se fija con los 3 tornillos, situados a iguales distancia. Estos sirven para apoyar la cazuela pequeña.

Este fogón fue fabricado con material recuperado.  
Guane, Pinar del Río.

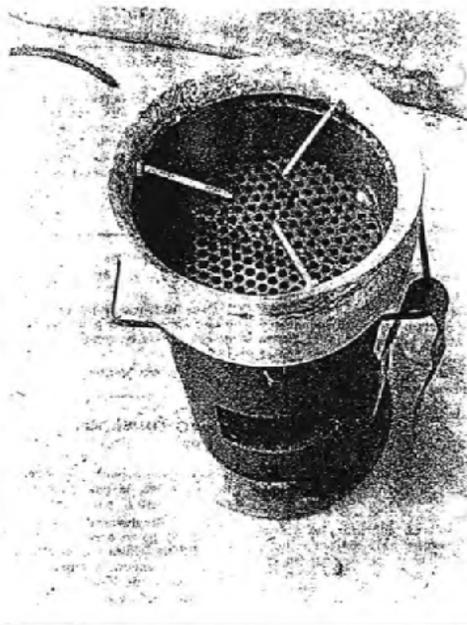


Figura 34 - Fogão feito de materiais reaproveitados  
Fonte: Catálogo Com Nuestros Propios Esfuerzos.



Figura 35 - Ventilador Órbita, em Plástico  
Fonte: Colección Cuba Material

Observados como grupo, notamos que os artefatos de ambos os contextos, cubano e nordestino, formam um agrupamento heterogêneo de utilitários que cumprem diferentes funções dentro da vida cotidiana: armazenar, iluminar, navegar, transportar, recriar, conter, vestir, decorar; mas possuem algumas características comuns em sua estética e na natureza dos materiais dos quais são feitos. O que os identifica como grupo é que em sua produção se reaproveitam qualidades, como a forma, o material ou a função – no todo ou em parte –, de algum outro artefato que, mediante diversos processos, foi colocado em uso novamente com a mesma ou com uma nova finalidade.

Caio Doutra Souza (Souza, 2022) explica que o reaproveitamento é o ato de subverter o que é considerado como o fim da vida útil de um artefato<sup>105</sup> “ao deprender novas oportunidades de utilização pós consumo, percebendo-as como recurso, não como resíduo, recondicionando-as de maneiras geralmente imprevistas e não providas em projeto” (p.62).

Segundo Souza, a tipologia da intervenção de usuários sobre os artefatos desenvolvida por Madeleine Akrich (1998) pode ajudar a entender como se manifesta este reaproveitamento; a tipologia é composta por quatro perfis em que os usuários intervêm nos artefatos ignorando as funções originais que eles têm (Souza, , 2022, p.63); estes são: a) o deslocamento, que consiste em modificar a gama de usos pretendidos de um dispositivo, sem destruir a finalidade para a qual foi projetado e sem introduzir grandes modificações no dispositivo (Akrich, 1998, p.3); b) a adaptação, que significa introduzir algumas modificações no aparelho a fim de ajustá-lo às características do usuário ou de seu ambiente sem afetar sua função principal (Akrich, 1998, p.5); c) a extensão, que se manifesta quando um dispositivo é conservado mais ou menos em sua forma e uso originais, mas um ou mais itens são adicionados a ele para enriquecer a lista de suas funções (p.7) e d); e o desvio que:

refere-se a um conceito bastante disseminado, especialmente no campo da arte: um artefato é desviado quando um usuário o utiliza para um propósito que nada tem a ver com o cenário inicialmente previsto pelo designer e até anula qualquer possibilidade de voltar ao uso anterior (p.8).<sup>106</sup>

Entendemos que, no desvio, não apenas a forma do artefato pode mudar, mas também seu significado e sua própria essência como utilitário, já que foi criado para cumprir uma função.

A prática do reaproveitamento de artefatos e materiais também pode ser analisada a partir de outra tipologia proposta por Ernesto Oroza (revisada no capítulo anterior) em seu estudo sobre o contexto cubano, pela qual se subverte o fim da vida útil de um artefato através do reparo, a refuncionalização e a reinvenção. Resulta relevante notar que o ambiente social e as características econômicas em Cuba são centrais para o estudo

<sup>105</sup> No campo do Design, o pós-  
-uso foi incorporado como um dos paradigmas em seu sistema de projeto desde os anos 1990 como uma finalidade que teria três destinos: servir de material para reciclagem, ou seja, que artefato pudesse ser processado para virar de novo matéria prima; possibilitar que o artefato possa ser desmontado e suas partes serem reaproveitadas para outras funções; prever que o material usado seja de fácil descarte na natureza. Há alguns designers que preveem nos projetos uma quarta finalidade de pós uso que seria o artefato se transformar em outro artefato adquirindo outro uso, mas é o designer profissional que decide que outro uso é esse (Malaguti, 2005).

<sup>106</sup> *La notion de détournement renvoie à un concept assez répandu, en particulier dans le domaine de l'art : un dispositif est détourné lorsqu'un utilisateur s'en sert pour un propos qui n'a rien à voir avec le scénario prévu au départ par le concepteur et même annihile du coup toute possibilité de retour à l'usage précédent* (Tradução da autora).

de Oroza sobre “como os cubanos inventam e fabricam seus objetos para lidar com as restrições econômicas”. Sobre a reparação, ele aponta que esta pode ser definida como o processo pelo qual se restaura parcial ou totalmente as características de um objeto, sejam técnicas, estruturais, de funcionamento ou aparência (Oroza, 2012). Para Oroza, reparar também envolve reconhecer, restaurar e legitimar as qualidades dos objetos; é, portanto, a forma mais discreta de *desobediência tecnológica*. Seu potencial está na possível concepção aberta do produto contemporâneo, democratizando sua tecnologia, favorecendo sua longevidade e versatilidade. Muitas vezes, um processo de reparo resulta em duas coisas: o objeto reparado e a ferramenta que o reparou. O reparo propicia para processos como a refuncionalização e a reinvenção.

Outra classificação de ações que resulta importante apresentar aqui, porque também nos permite aprofundar nos diferentes tipos de intervenções que são realizadas na produção de artefatos caracterizados pelas ações de reaproveitamento de materiais industriais, é a de Bouffleur (2006), quando ele se refere à produção de artefatos improvisados conhecidos como gambiarra no Brasil. A classificação abrange seis tipos de ações: a) o “Uso incomum sem mudança de função ou forma” (p.40). Estes são os casos em que o artefato não é alterado em sua constituição física, mas em seu significado. Disse Bouffleur que nestes casos se: “costuma agregar um valor especial a um artefato aparentemente banal” (p.40); b) outra ação seria a da “Simples mudança de função sem alterar forma” (p.40), este, segundo Bouffleur, é muito semelhante ao anterior, mas o que muda é o fato de que neste caso, o artefato é utilizado de uma forma que “não condiz com o objetivo para qual foi fabricado.” (p.40); c) a “Inclusão/exclusão de peças ou componentes, mantendo a mesma função” (p.40) seria o terceiro tipo de intervenção e se caracteriza por serem “intervenções que muitas vezes proporcionam sobrevida a um artefato” (p.40); d) a “Mudança da forma para mudar a função” (p.40), segundo o designer, neste caso, através de algumas operações, como deformar ou recortar, muda-se a função de um artefato para fazer com que atenda a novas necessidades; e) “Inclusão/exclusão de partes, peças ou componentes para mudar a função” (p.40), neste caso, que é também a sua diferença perante o anterior, tratam-se de peças que não pertencem ao artefato inicial e que são incluídas a ele para lhe proporcionar uma outra função e f) “Composição de um novo artefato a partir do aproveitamento de outros”, neste caso, o artefato final muitas vezes resulta totalmente diferente daqueles que foram aproveitados para sua produção.

As três tipologias (Oroza, Akrich e Bouffleur), cada uma com suas peculiaridades, podem ajudar na tarefa de dar sentido e explicar os processos de aproveitamento observados nos artefatos aqui estudados. Da proposta de Akrich, é também relevante notar que, como nota Maria Beatriz Ardinghi, “o usuário é participante ativo da definição do objeto em si, na medida em que define novos usos para o produto durante o uso”

(Ardinghi, 2022, p.102). Por outro lado, a proposta de Oroza é importante não só pelos modos de intervenção que ele identifica, mas também pelo que eles representam e significam dentro do contexto cubano. As três operações, de acordo com Oroza, seriam subversivas, no entanto reconsideram o objeto industrial a partir de um ângulo artesanal, porque negam os ciclos de vida originalmente pensados para os objetos e porque representam formas produtivas alternativas ao adiar o consumo satisfazendo demandas (Oroza 2012).

A classificação de Bouffleur é específica em termos de processos e em questões de forma e função, e ajuda a identificar de forma mais precisa as diferentes transformações que o artefato sofre na aquisição de novos usos, operações que podem ser encaixadas nas tipologias da Oroza ou Akrich. Ao observar os registros dos artefatos que compõem o acervo documental analisado, se distingue uma mistura destes procedimentos; por exemplo, em artefatos que seriam produto da reinvenção, podem ser encontradas ações de intervenção dos tipos deslocamento, adaptação, extensão e desvio. Em alguns casos, inclusive, o processo de reaproveitamento do artefato tem continuidade por um processo de reciclagem, como é o caso dos copos plásticos de confecção manual feitos em Cuba, no qual o aproveitamento se dá desde a cópia do utilitário que já existe, que é usado como modelo; nesta produção, se aproveita do fato de que a forma já está resolvida em um artefato industrializado e se baseia nela para sua própria produção artesanal. Os moldes são feitos de utilitários que, ao se converterem em matriz, já estão sendo reaproveitados e a matéria que serve para confeccionar o copo novo vem de plástico reciclado. Este processo implica também em uma reinvenção das técnicas de fabricação e a construção das ferramentas para produzir os copos.

Apesar da tipologia de Bouffleur ser mais clara a respeito dos processos de transformação do artefato que a de Oroza, vejo a tipologia de Oroza como mais complexa para entender de forma profunda o que significa reaproveitar em um contexto de precariedade, na medida em que os conceitos que ele utiliza para distinguir diferentes operações não se referem apenas aos processos que são realizados na transformação do artefato. Ao falar de reparo, refuncionalização e reinvenção, Oroza aponta para as necessidades que os processos devem atender, e também alude a uma materialidade que já existe, e que irá sofrer esses processos. Se algo está sendo reutilizado, é porque está ocupando o lugar que outro artefato deveria ter. A reutilização faz referência à necessidade de utilitários, o que leva ao aproveitamento das qualidades de um objeto descartado para diversas outras possibilidades de uso e à necessidade de fazer uso do que pode ser aproveitado em vista da falta de recursos em uma sociedade em que não há excedente. Se se chega a fazer uso da “Inclusão/exclusão de peças ou componentes, mantendo uma mesma função” (Oroza, 2019), é porque algo precisa ser reparado e, entendendo o contexto cubano dos anos 1990, compreende-se a importância deste

processo de reparo. Quando se repara um artefato que deixa de funcionar por alguma razão, tenta-se devolver a ele suas características para que continue a ter a função que tinha antes, é uma forma de salvaguardar e devolver ao artefato o seu status anterior, de preservá-lo em sua função e em sua forma. E finalmente, na ação de reinvenção, se atinge o auge do contexto da necessidade, mas também da criatividade para a sobrevivência; reinventar porque não há um artefato disponível que cumpra a função do que se precisa, então há de se pensar em diferentes maneiras de se chegar na função que se necessita, mesmo que isso signifique que o artefato surja com formas e com materiais incomuns. O que quero dizer é que a tipologia que Oroza propõe nunca é gratuita, na medida que é explicativa e descritiva das ações e intenções que em um contexto específico são aplicadas para atender às necessidades materiais. As categorias de Oroza dão aos artefatos criados em Cuba uma carga subversiva que se alia ao contexto sócio-histórico do país caribenho; neste sentido, estas categorias não podem ser aplicadas com a mesma conotação no Nordeste brasileiro. Entretanto, é possível identificar artefatos nordestinos que se enquadram em sua tipologia se forem analisados sob a perspectiva do processo empregado, tendo em mente que uma característica da criação de utilitários em ambos os contextos é, como já mencionado, que eles são o fruto da reutilização de artefatos, produto de um processo produtivo ou criativo anterior. Ou seja, atuam sobre um produto industrial que em determinado momento foi um objeto utilitário, possivelmente um objeto com valor de troca e que, quando é descartado, torna-se matéria-prima. Nessas ações não é a natureza do artefato que é modificada, mas o material já processado pela indústria.

Em ambos os contextos de precariedade, em que não há produção de excedentes, a cultura se apropria do que em outras sociedades é considerado dispensável, dando nova vida aos artefatos ou a partes deles que não funcionam mais, incorporando-os às tarefas cotidianas.

A partir das ações envolvidas no reaproveitamento, se consegue um grupo de utilitários que, devido às condições econômicas adversas, de outra forma seriam difíceis, senão impossíveis, de obter.

Se esses artefatos são confrontados com aqueles produzidos por máquinas industriais e materiais de boa qualidade, eles podem ser considerados de pouco valor,<sup>107</sup> no sentido de serem menosprezados, sem prestígio e agregação de status socioeconômico, de um baixo valor comercial; mas seu valor não reside nessas qualidades, senão em sua importância cultural e no esforço e inventividade necessários para sua produção, assim como no uso de ferramentas, técnicas, materiais, processos e nas soluções que apresentam.

Em Cuba, em um momento em que a vida passa de austera a precária, em meio à escassez e à incerteza dos recursos, o produtor ou artífice parte do mundo que permanece com ele no arquipélago, da realidade material que lhe restou, daquilo que, embora nunca em grandes quantidades,

<sup>107</sup> No Brasil isso aconteceu entre a classe média, que passou a ser consumidora de artefatos industrializados a partir dos anos 1960. A despeito disso, havia outro movimento para atribuir valor cultural de identidade aos artefatos reinventados, por parte de intelectuais e até de instituições governamentais e institucionais, como os museus.

esteve em algum momento em circulação, e o transforma, lhe dá outras formas, novos usos, o desfaz e refaz. No Nordeste do Brasil, por outro lado, não se parte de uma falta de oferta ou desabastecimento, ou de um revés financeiro, de produção e de qualidade de vida no entorno amplo ou na região como um todo; pelo contrário, na etapa estudada, as formas e produtos industriais estão sendo gradualmente incorporados à paisagem e começam a fazer parte da vida cotidiana, convivendo junto com formas artesanais de longa tradição.

## 4.1 O imaginário Semiárido

As interpretações que se fazem daqui em adiante são resultado do meu encontro com o conjunto de artefatos achados nas coleções físicas e fotográficas de ambos os contextos, com as imagens que os registram, com a leitura dos textos que os interpretam dentro de diversos tempos e contextos, mas também com romances, poesias, e músicas em que aparecem como elementos constitutivos de um entorno, de uma cultura, e do confronto com gravuras e obras artísticas em que são representados e usados para fazer referência a um contexto e levantar questões diversas sobre este. Tudo isso irá acompanhar a leitura dos artefatos ao longo do presente texto.

O exercício interpretativo que se leva a cabo, tem dois momentos: primeiro, olhando para exemplos concretos dentro de cada contexto, cubano e nordestino, e, depois, para o conjunto de artefatos encontrados em ambos os contextos.

Para analisá-los e interpretá-los, as leituras se desprendem da observação dos corpos físicos que ocupam um espaço no mundo e têm uma materialidade. No entanto, na análise, surgem questões que não estão necessariamente ligadas à sua materialidade, e sim às impressões e interpretações que despertam.

Início com a reflexão de que nos artefatos, quando observados dentro do campo do design, o simbólico tradicionalmente tem sido entendido a partir da semiótica<sup>108</sup>, ou seja, das ciências; a estética, a partir da Teoria da Gestalt<sup>109</sup> ou dos atributos funcionais de uso,<sup>110</sup> ou seja, baseada em certos princípios e leis, nos quais a poética raramente aparece.

Me pergunto o que aconteceria se pensarmos que o simbólico e o estético emergem da relação poético-existencial entre os artefatos, os contextos em que eles emergem e as pessoas que os criaram e usaram.<sup>111</sup>

Não é estranho que muitos dos artefatos configurados em ambos contextos estejam localizados dentro da condição de bens domésticos, a casa é nosso primeiro universo, diz Bachelard (1992, p.34), e se o exterior for adverso, teremos que fazer do interior um refúgio.

<sup>108</sup> Uma das limitações que encontramos nessa abordagem é que ela pode se concentrar demasiadamente na interpretação dos sinais e símbolos visuais, negligenciando outros aspectos do significado, como os relacionados à interação, funcionalidade, contexto socio-cultural ou os aspectos sensoriais e experiências individuais dos usuários.

<sup>109</sup> Segundo João Gomes: “De acordo com a Gestalt, a arte inicia-se no princípio da pregnância da forma, ou seja, na formação de imagens, os fatores de equilíbrio, clareza e harmonia visual constituem para o ser humano uma necessidade e, por isso, são considerados indispensáveis- seja em obra de arte, produto indústria, peça gráfica, edifício, escultura ou em qualquer outro tipo de manifestação visual [...]” (2008, p.). Porém, mesmo que uma forma possa começar como uma imagem, quando adquire uma forma material, quando pode ser percebida de maneira multisensorial, ela deixa de ser apenas uma imagem. A experiência que temos com os artefatos não é apenas através da imagem, da unidade visual (ou Gestalt) (Pallasmaa, 2014, p.75), mas sim do nosso encontro entre a mente e o corpo com a materialidade do artefato, sua utilidade e sua forma.

<sup>110</sup> Só nos anos 1990, o design intensificou as tentativas de entender a estética a partir de outros campos de conhecimento.

<sup>111</sup> Apesar do campo do design vir desde os anos 1990, no Brasil, olhando o simbólico a partir de fatores culturais de quem os usa (incluindo o derivado de aspectos afetivos), não o faz a partir de uma visão poética nem existencial.

Como artefatos domésticos, participam de uma noção de ambiente íntimo e privativo que expressa o ser que ali habita. Fazem parte de uma noção de domesticidade ou de uma personalização do ambiente doméstico, como coloca Rybczynski (1996). A criação de um ambiente personalizado no espaço doméstico é descrita por Rybczynski (p.29-33) como um elemento essencial na construção do conforto e da sensação de intimidade, transformando-o em um verdadeiro lar. Essa personalização envolve a incorporação de marcas pessoais no ambiente, como lembranças pessoais ou relíquias da família, bem como a disposição dos objetos de uso diário, resultado das ações cotidianas. Além disso, Rybczynski menciona o conceito de *Stimmung* de Mário Praz (apud Rybczynski), que também contribui para a criação de um ambiente personalizado e envolvente:

...o senso de intimidade que é provocado por um aposento e por sua decoração. *Stimmung* é uma caracterização de interiores menos relacionada à funcionalidade do que à maneira como o aposento comunica a personalidade do seu dono – o modo como reflete a sua alma, como Praz poeticamente o colocou (p.55).

Rybczynski destaca que a sensação de intimidade no ambiente doméstico é fruto da inventividade humana, assim como qualquer avanço tecnológico. Ambos desempenham um papel essencial na evolução do conceito de 'lar'. O autor ressalta que a palavra '*home*' expressa essa ideia, pois engloba os significados de casa e família, de moradia e abrigo, de propriedade e afeto.

Na região semiárida do Brasil, dentro do universo material em que o artefato é criado a partir de objetos reutilizados, encontramos colchas feitas de retalhos de tecido, potes para armazenar coisas feitos de pneus de carros (bacias, baldes de lixo e barris), encontramos instrumentos de cozinha, copos e brinquedos de lata e também encontramos um mundo de lâmpadas feitas de lata e de vidro. Estes últimos, também conhecidos como *fifó*, *lâmparina*, *lanterna*, *coviteiro*, *carocha*, *poronga* ou *castiçal*, dependendo da região, são luminárias populares que têm como função principal a de clarear um entorno espacial.

Nas próximas páginas, farei o exercício de uma livre interpretação de um grupo de candeeiros achados no acervo do Munhe, – me inspiro principalmente no imaginário pessoal exercitado por Bachelard (1992) no livro *A Poética do Espaço* (1992), mas também faço uso da incorporação da ficção desde Prown (1993) compreendendo - a como um trabalho imaginativo.

Inspirada pelos textos e pesquisas destes autores, assim como naqueles de Flávio Motta, Gabriela de Gusmão Pereira e Arnoldo Kraus, peço licença poética para a análise que segue, escrita na primeira pessoa para enfatizar o caráter interpretativo que vem de quem escreve esta tese.

Os artefatos (os candeeiros) são tratados como fontes primárias por

informar sobre eles mesmos, sobre sua matéria, sua constituição física, sua forma e sua utilidade. Tomo em consideração o contexto revisado no Capítulo 2 para entender sua emergência, e para melhor compreender como foram produzidos, os contextos de uso e as necessidades que os fez surgir. Se elabora assim uma poética que se desprende de uma análise funcional e da inserção na cultura via olhar do contexto.

Diversas manifestações são usadas como fontes que me auxiliaram para interpretar os artefatos, considerando que os candeeiros fazem parte do imaginário cultural da região semiárida do Brasil – localizada nos estados de Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba Pernambuco, Piauí, Alagoas, Sergipe, Bahia e Minas Gerais –, e têm sido motivo de diversas representações e manifestações culturais, como pinturas, fotografias, gravuras e músicas. Aparecem também em romances e filmes como elementos que ajudam na construção de um ambiente específico.

Assim, parto também da hipótese de que olhar para diferentes manifestações que de alguma maneira retomam o candeeiro, tomando emprestadas ferramentas e métodos advindos de diversas disciplinas como as artes, a história e a literatura, permite uma ampliação das possíveis interpretações mediante uma aproximação com outras sensibilidades.

Na incorporação e uso de outras fontes, a minha subjetividade e sensibilidade pessoal são assumidas e utilizadas de maneira consciente, com o intuito de abrir um campo de possibilidades que expanda meu olhar sobre os artefatos. O uso da imaginação e a fabulação permitem a construção de ficções em torno deles, assim como a formulação de novos significados, considerando aspectos estéticos e poéticos, assim como suas qualidades de uso e sua relação com o entorno no qual foram configurados e utilizados.

Considerando isso, no caso dos candeeiros, a análise se iniciou com a observação direta do artefato, estudei suas características e função e depois passei a observar os materiais e as inscrições que há neles. Essas informações foram ponto de partida para realizar inferências sobre suas peculiaridades de forma e uso, assim como de seus possíveis significados; inferências que surgem a partir de julgamentos, devaneios, sensações e fatos envolvendo uma descrição tanto subjetiva quanto objetiva.

A fotografia é utilizada como elemento ao qual recorro como registro, elaborada por mim ou tomada dos registros dos acervos, para lembrar do que vi ao vivo, para realizar interpretações posteriores às visitas aos acervos. É fonte visual para dar continuidade à análise.

## 4.2 Os Candeeiros

Os candeeiros que a seguir analiso fazem parte da “Coleção Luminárias Populares”, do Munhe. A escolha por estudar estes artefatos e esta coleção em específico se deve à diversidade, ao volume e à informação que oferece o acervo documental da Coleção de Cultura Popular, assim como à certeza de que os artefatos que o compõem foram produzidos na região composta pelos estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe, delimitada como Nordeste. Limita-se, assim, a análise a artefatos que provêm de uma área que se constitui sob uma mesma ideia imagético-discursiva (Albuquerque, 2001) e que compartilha uma trajetória de desenvolvimento desigual à do Sudeste. A identificação da origem e ano de produção foi possível pelo confronto da coleção física e digital do museu com o catálogo da exposição *Luminárias Populares* (León, 1976), realizada de 23 de julho a 5 de agosto de 1976, no Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro. A exposição foi o resultado de uma parceria entre a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, instituição a que pertence a coleção, e foi composta de peças adquiridas entre 1962 e 1975.

Os candeeiros foram e ainda são utilizados naqueles lugares onde as pessoas não possuem acesso à energia elétrica, especialmente nas zonas rurais, como um recurso que permite manter os ambientes iluminados. Estes artefatos são elementos ilustrativos do contexto da incorporação tardia aos serviços de iluminação pública e nas moradias em diversas localidades do Brasil. Durante as décadas de 1950, 1960 e ainda 1970, em muitas localidades da região semiárida e em algumas regiões no litoral da região Nordeste, era comum o seu uso e fabricação, para a qual eram utilizados materiais como latas de aço, lâmpadas queimadas ou potes de vidro. A topologia desses artefatos é vasta e heterogênea: altos, baixos, voluminosos, pequenos, portáteis, para parede ou mesa, fixos, híbridos, pintados, decorados, os mais simples e os mais elaborados.

Apesar de muitas vezes terem sido elaborados pelas mesmas pessoas que faziam uso deles, muitas outras eram criados pelos funileiros, também chamados de latoeiros, folheiros, flandeiro ou bate folha (Lima, 2010, p. 63), para serem vendidos nas suas oficinas, nas feiras ou comprados por outros lojistas e revendidos nos mercados municipais.

A produção destes artefatos tem sido classificada dentro do trabalho chamado de latoaria, trabalho sobre o qual, em 1978, Clarival do Prado Valladares escreveu o seguinte:

A latoaria atual, que mobiliza bom número de artesãos, distingue-se pelo uso quase generalizado de sucatas. É um trabalho de reciclagem de material obtido em condições mais vantajosas que a aquisição, no mercado, de folhas-de-flandres e latas de querosene. Dependendo do objeto, por vezes a reciclagem é mínima: uma lata se transforma facilmente em caneco, regador, copo, bule, bacia, ralador, funil, peneira, candeeiro, marmitta, caçarola, ralo e até brinquedos, produção que se processa mediante o exercício de operações de rebatimento e dobragem, às vezes exigindo pontos de solda (Valladares *et al*; 1978, p. 121).

Na década de 1950, quando a produção industrial de itens de plástico ainda não havia dominado o mercado nacional, existia muita demanda pelos candeeiros, e foi depois da instalação dessas indústrias que a produção deste tipo de objetos começou a ser menos demandada (Valladares *et al*; 1978).

Para sua produção, técnicas e ferramentas foram desenvolvidas e transmitidas de geração em geração. Surgiram artesãos especializados em sua fabricação, que, como em cada ofício, tinham seus próprios métodos de trabalho e conhecimentos de materiais e formas.

O trabalho de funilaria, remonta no Brasil, ao período colonial (Gomes Lima, 2010 p.63). Durante essa época, canecas, lamparinas, funis, raladores, baldes, cuscuzeiros, todos estes utilitários, eram feitos com flandres ou cobre.

Nos candeeiros feitos com ferro e depois com cobre existe a repetição de formas e soluções similares, neste sentido, pode se dizer que há neles um estilo, como na concepção de Prown.

Ao longo dos anos, os candeeiros que continuaram a ser produzidos mudaram e, embora seja possível observar certa continuidade em algumas das formas, encontro nos dos anos 1950, 1960 e 1970, um estilo diferente. O reaproveitamento de latas, potes de vidro e lâmpadas industrializadas para sua elaboração significou novas possibilidades de formas e uso não só dos materiais, mas também das cores que já tinham, adquirindo outra personalidade e uma visualidade diferente daquelas feitas com cobre, ferro ou flandres.

Nestes candeeiros, elaborados durante a segunda década do século XX, as formas dos recipientes reutilizados dão origem a várias soluções práticas. Às vezes, latas de diferentes formatos são empilhadas para criar uma nova composição, às vezes novos elementos do mesmo material são adicionados. Em alguns casos, a criatividade e a distinção estão na forma, criando candeeiros que parecem criaturas fantásticas. Em outros, a diferença está na maneira como são decorados, sendo pintados de cores diferentes ou aproveitando peças parcialmente coloridas das latas para deixar um traço característico, que distingue um candeeiro dos outros.



Figura 36- Venda de Candeeiros e outros Produtos Artesanais. Pernambuco, 1940-195 Coleção Alexandre Berzin, Acervo Fundaj

Com o tempo, sua produção tem adquirido novos significados e eles têm ocupado outros espaços que não só a casa. Se, no início eram confeccionados para o consumo do próprio indivíduo ou do grupo produtor, passaram a ser consumidos também no mercado regional e comercializados em mercados locais e feiras. Mais tarde, foram vendidos em lojas especializadas em produtos de arte popular para turistas ou colecionadores e passaram a formar parte de acervos e a ser contemplados em vitrines de museus e exposições<sup>112</sup> (Gomes Lima, p.15).

Para Fernando Dantas Ponce de León, estes artefatos são artesanato, no sentido de que se tratam de uma “ocupação que produz, ao mesmo tempo, obra manual e mercadoria vendível” (León, 1976). Para ele, a especificidade deste trabalho reside no fato de que “incorpora resíduos industriais, tais como vidros e latas rotuladas pelo sistema offset sobre metal, na fatura<sup>113</sup> de objetos domésticos” (León, 1976).

Porém, ao mesmo tempo em que é considerado um artesanato, é também uma atividade de produção e de subsistência: um artesanato utilitário de subsistência. Ponce de León observa a este respeito:

Essa atividade de subsistência faz com que o produto entre imediatamente no mercado através dos próprios funileiros, ou ainda por feirantes que comprem diretamente à fonte para revender no lugar de origem. Entretanto, a venda pode ser feita em cidades próximas ou Estados limítrofes, o que talvez explica o fato de certos candeeiros, adquiridos em lugares diferentes, guardem, entre si, as mesmas características (León, 1976).

Esta é uma das possíveis explicações para muitos dos candeeiros terem o mesmo formato; outra pode ser a repetição de técnicas utilizadas por diferentes funileiros em distintos lugares devido a uma herança compartilhada e a um material comum ao qual tinham acesso pessoas dos diferentes estados, sobre os quais se estende o semiárido brasileiro.

Os candeeiros compartilham características em termos de função, materiais e as necessidades que atendem: “É material com diversas procedências e soluções formais, que parte de uma matéria-prima e de uma técnica quase toda semelhante” (León, 1976). Aparecem em diversos estados do país, como Minas Gerais, Pernambuco ou Bahia. No entanto, é notável que estes artefatos estão fortemente ligados ao imaginário regional Nordeste, e são uma entre outras representações populares que fazem alusão ao povo desta região, sua vida diária e seu modo de viver, sentir e pensar, especialmente na região do semiárido.

<sup>112</sup> O preço de um candeeiro hoje nas feiras em Pernambuco, Sergipe, Bahia e Paraíba varia entre 15 e 30 reais.

<sup>113</sup> Fatura, significa aqui, produção e resultado ao mesmo tempo.



Figura 37 - Candeeiro Carocha Violeta  
Fonte: Vila digital Fundaj/ Muhne



Figura 38 - Candeeiro Carocha Estoril  
Fonte: Fotografia da autora

A seguir, vemos dois candeeiros que levam por nome Carocha.

Os dois candeeiros apresentados acima foram elaborados para serem utilizados na pesca artesanal noturna, atividade que geralmente é para consumo próprio, ainda que também seja uma atividade de lazer, de convivência social e de festividade. Costuma ser uma atividade grupal na qual cada membro tem um papel: há aqueles que lançam a rede, aqueles que a recolhem e na pesca noturna e aqueles que iluminam.

Na pesca artesanal, são necessários tanto conhecimentos e experiências como as ferramentas e materiais e, na pesca noturna, além das ferramentas habitualmente usadas, uma fonte de iluminação é essencial. A luz se torna um instrumento que, ao mesmo tempo que ilumina o ambiente para o pescador realizar a tarefa de lançar e recolher a rede ou de utilizar outros instrumentos de captura, também tem a função de atrair os peixes, pois muitas vezes é realizada uma pesca de atração luminosa pela qual são capturadas espécies como a sardinha, a agulhinha branca e preta (Travassos, 2022). Segundo o professor Travassos,<sup>114</sup> esta pesca é feita em grupos de entre cinco ou sete pessoas que se encarregam da fonte luminosa, da lança, do arrasto da rede e do cuidado do cesto de fibra vegetal, onde se guardam os peixes até que a pescaria termine. A busca pode ser feita na beira do mar ou do rio; os pescadores entram na água

<sup>114</sup> Em fevereiro de 2022, entrevistei o professor Paulo Travassos da Universidade Federal Rural de Pernambuco, especialista em pesca industrial de atum. A conversa com Travassos foi sobre as lembranças da sua infância ao lado do pai, quando iam junto com outras crianças e adultos para pescar pela noite na praia de Candeias, perto da cidade de Recife, em Pernambuco.

de um metro ou metro e meio de profundidade ou até a cintura, às vezes ainda mais, até o peito. Antes era muito comum que os habitantes das vilas de pescadores se reunissem para sair a pescar como uma atividade de sociabilidade e os peixes eram comumente consumidos pelos mesmos pescadores (Travassos, 2022).

Encontrar mais informações sobre o uso destes candeeiros na pesca noturna foi difícil. Não foram achados registros fotográficos nem filmográficos, provavelmente devido ao fato de que o evento ocorria pela noite, horário pouco adequado para este tipo de registro. Também não encontrei depoimentos escritos e nem pesquisas sobre o uso dos candeeiros nesta atividade.

Estes dois candeeiros têm uma solução extremamente similar, apresentando apenas diferenças mínimas, e ambos foram adquiridos no Mercado São Joaquim, em Salvador, em 1972. Por causa disso, por fazerem parte do mesmo acervo e terem sido catalogados na mesma época, supõe-se que foram feitos pelo mesmo artífice. Porém, não se pode descartar a possibilidade de terem sido criados por diferentes pessoas que chegaram à mesma solução por causa do que Prown chama de estilo compartilhado, no qual grupos de objetos de um mesmo tempo e lugar, compartilham características formais (Prown, 1993, p. 4) devido a um inconsciente cultural que expressa crenças tácitas.

As características destes candeeiros são particulares: um recipiente de óleo, das marcas Violeta e Estoril, torna-se o lugar de abrigo para o combustível e, ao mesmo tempo, o corpo ou tronco de um artefato que terá outras partes acopladas e que lhe dão uma fisionomia peculiar. O bico está inclinado a cerca de 40 graus, muito provavelmente para direcionar a luz para um ponto mais específico à frente ou para afastar a chama de alguma superfície onde o candeeiro poderia ser colocado.

Eles tem um para-vento, elemento que, ao mesmo tempo que protege a chama de ser apagada pelo vento, também resguarda a mão de quem o segura, pois se localiza entre o pavio em que a chama será acesa e a alça. O para-vento, que tem um acabamento ondulado, provavelmente também serviu para evitar que o usuário fosse ofuscado pela luz, funcionando como um elemento que ajuda a direcionar a luminosidade para um ponto específico sem atrapalhar a visão de quem o usava. A alça está localizada entre o para-vento e a entrada de combustível, que neste caso não está no mesmo lugar que o bico, como acontece com outros candeeiros da coleção do Munhe; ela parece proporcionar espaço interno suficiente para um bom manuseio e está posicionada em um ponto médio do candeeiro o que possibilita uma boa distribuição de peso do artefato ao ser carregado.

Tem também quatro pés circulares, o que chama a atenção, pois outros candeeiros encontrados na coleção do Munhe que também apresentam pés não apresentam este elemento de forma arredondada. Os apoios são algo particular deste tipo de candeeiro. Talvez foram elementos agrega-

dos para conferir-lhes certa estética, ou quiçá para evitar contato com superfícies úmidas na beira do rio ou do mar, ou ainda, para que ganhassem estabilidade quando apoiados no chão.

Todas as partes que o compõem foram unidas por meio de solda. Não são altos, pelo contrário, são baixos, compactos e portáteis.

Na breve descrição encontrada no catálogo da exposição *Luminárias Populares* de 1976, se explica que estes dois candeeiros foram adquiridos no Mercado de São Joaquim em Salvador, Bahia, no ano de 1972, e comunica que foram candeeiros utilizados para a pesca. Essa informação confirma a suposição de que o para-vento e o bico têm a posição que têm (à frente) para iluminar um ponto específico, um caráter importante já que na pesca noturna usualmente o pescador vai em busca dos peixes que são atraídos pela luz.

Artefatos criativos em sua forma, é possível identificar neles vestígios do domínio de técnicas adequadas para sua produção, assim como uma solução apropriada para o contexto de uso, já que elementos que estão presentes em outros candeeiros da coleção do Munhe são incorporados e aperfeiçoados, como o para-vento.

No catálogo, são chamados de *Carocha*, uma palavra que tem vários significados: é um tipo de inseto, pode ser também um pequeno fogão em que os funileiros aquecem os ferros, significa também mentira, bruxa e narrativa fantasiosa. Os significados aqui colocados fazem sentido pela forma e pela utilidade do artefato, ao mesmo tempo que são catalisadores de interpretações fantasiosas. Sua forma faz lembrar algum bicho. Na sua fisionomia inusitada e original, o raciocínio lógico da utilidade do artefato está vinculado à imaginação e criatividade do artífice que criou uma forma excêntrica e ornamental, entrelaçando o sentido funcional e a estética do objeto, ambas as características situadas no mesmo plano. Os candeeiros *Carocha* parecem um objeto divertido e curioso, exemplo de uma manifestação de fantasia, de criatividade e de invenção (Munari, 1987). Evocam um animal, um bichinho de estimação que acompanha o pescador na beira do mar ou do rio e no qual as cores das latas jogam um papel importante na visualidade do artefato<sup>115</sup>. Esta fisionomia, poderíamos especular, talvez responda a uma superstição na qual figuras zoomórficas são usadas no rio ou no mar como símbolo de proteção contra seres que saem das profundezas da água durante a noite. Um exemplo próximo é encontrado nas carrancas utilizadas nos barcos do rio São Francisco.

Os candeeiros *Carocha* foram comprados em um mercado em Salvador, o que fala de sua comercialização como produtos e não apenas de artefatos criados para uso próprio. Por outro lado, o fato de serem artefatos vendidos em mercados denota que havia uma demanda relativamente significativa por este tipo de candeeiro. Ao mesmo tempo, estes são um item muito específico, feitos para uma atividade particular.

Este outro candeeiro (fig. 39) está composto por um recipiente cilín-

<sup>115</sup> Para os designers é inevitável lembrar que nos anos 1980, o movimento italiano Memphis usou essa concepção de uma luminária para aludir a um animal como uma maneira de lhe agregar um caráter lúdico (por exemplo, a *super lamp* de Martine Bedin). É curioso notar que esta luminária na época foi um dos grandes ícones da proposta de renovação das formas no design dito pós-moderno, que encontramos, por suposição, em uma confecção regional feita alguns anos antes por populares brasileiros que imprimem, sim, um caráter lúdico no artefato sem o discurso de revolucionar a concepção das formas dos demais artefatos ou proclamar discursos conceituais.



Figura 39 - Candeeiro Coroa Sol Levante  
Fonte: Lyra, 1986.

drico de bocal com pires, também tem um para-vento acoplado ao recipiente (no qual se pode ver a inscrição da marca de óleo Sol Levante) e uma alça que une o recipiente cilíndrico com o para-vento, com uma curva bastante acentuada que permite a entrada de mais de um dedo para segurá-la. A especificidade deste candeeiro é que está montado sobre uma coroa afeita de tiras curvas que ditam a existência de 4 pontos de junção com a tira que circunda a testa. Em conjunto, formam um elemento eficaz na sustentação do candeeiro, embora o contato com a cabeça e a testa não pareça ser confortável.

Dois elementos, a alça e a coroa, indicam que é um candeeiro portátil, mas também indicam sua possível utilização de duas maneiras diferentes: pode ser transportado na mão ou na cabeça e talvez possa ser apoiado no chão.

A lata é a matéria-prima para a confecção do artefato, ela deixa de ser um recipiente e se torna alça, coroa e para-vento. Somente o cilindro que contém o combustível continua tendo a forma original de recipiente.

É um dispositivo engenhoso, no qual o ajuste em forma de coroa libera as mãos para realizar alguma atividade sob a iluminação do pavio aceso. Este candeeiro é um artefato mais elaborado, não em seu funcionamento, mas sim na ideia desenvolvida, na função que cumpre e na sua composição, que não é simples e que ganha forma por várias peças.

De acordo com o catálogo da exposição de 1976 (León, 1976), este artefato também foi projetado para a pesca noturna. Não há informações sobre se foi adquirido das mãos da pessoa que o usou ou se foi comprado, como outros, em um mercado.

O para-vento apresenta uma curvatura pronunciada que direciona a luz para a frente ao rebater em seu fundo e auxilia a tornar a chama mais estável e com menos probabilidade de se apagar, característica importante para um artefato que é usado a céu aberto, no mar ou no rio. Ao mesmo tempo, este elemento funcional proporciona uma estética particular ao artefato, ele resguarda a chama, o fogo, a luz. Por outro lado, o gesto de colocar o candeeiro sobre a cabeça é uma exaltação da luz. O fogo é carregado, é usado, não vai para frente nem para trás, mas caminha com quem o carrega, a pessoa que o usa torna-se o guardião da luz e do fogo, importante figura para o grupo de pescadores. Este artefato faz parte de uma atividade não só de subsistência, mas também de socialização e de lazer principalmente de participação masculina (Travassos, 2022).

É curioso que a lata usada para confeccionar o para-vento seja da marca de óleo *Sol Levante*. Se pode fazer uma associação entre a inscrição que se lê e a utilidade e forma do candeeiro que é uma luz que se levanta, que se eleva na água para iluminar os corpos molhados.

O candeeiro faz parte de diversas atividades importantes na vida social das pessoas que os usaram e uma dessas atividades é a pesca artesanal



Figura 40 - Candeeiro Cilíndrico  
Recife (PE), 1971  
Fonte: Vila digital Fundaj/ Muhne

noturna, outras seriam os bailes e a música.

Em pinturas, músicas, gravuras ou filmes se pode perceber sua importância na cultura. Na gravura de J. Borges, Dança de Zumaba, o artista retrata um grupo de pessoas tocando música para um grupo de casais dançando iluminados à luz de candeeiros. A cena de uma dança, que continua mesmo quando o querosene do candeeiro acaba ou quando a chama se apaga por outro motivo, é cantada por Luiz Gonzaga na música *Forró no escuro*, de 1958:

O candeeiro se apagou  
O sanfoneiro cochilou  
A sanfona não parou  
E o forró continuou

Quiçá pelos poucos elementos que o constituem, sendo um candeeiro fácil de se caracterizar, este tipo de candeeiro cilíndrico (Figura 40) é comumente representado em diversas manifestações populares, como pinturas ou xilogravuras, como esta (fig. 41), de autoria de J. Borges. Ou estas outras duas xilogravuras abaixo colocadas, nas quais o candeeiro faz parte de atividades de lazer e convivência, iluminando festas e bailes.

As representações revelam outras formas de posicionar as luminárias. Nestas imagens, os candeeiros estão suspensos por uma corda acima das pessoas que dançam ou na parede, perto dos músicos. A luz incide sobre cabeças e rostos dos casais que dançam, luz que contribui para um clima de encontro, romance e flerte.

Estas imagens são testemunha do seu uso cultural e de sua importância no festejo, de um povo que vive sem eletricidade, de um momento em que o candeeiro participa de uma socialização coletiva, fora das casas, e da sua inserção em tradição e costumes.

O candeeiro usualmente representado em pinturas e xilogravuras está composto apenas por um recipiente cilíndrico, uma alça e um bocal com

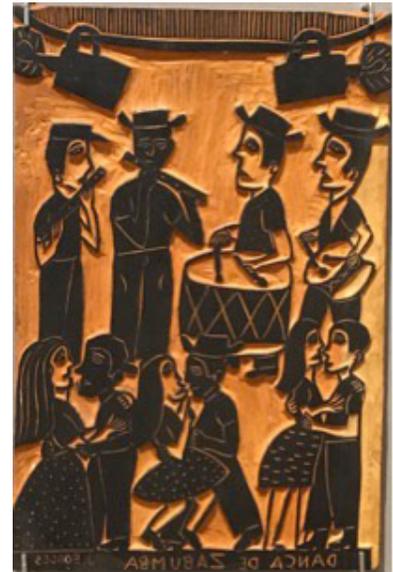


Figura 41 - Dança de Zabumba  
Fonte: gravura de J. Borges, década de 1970, matriz em madeira. Acervo/Coleção Sobrado 7 (PE)

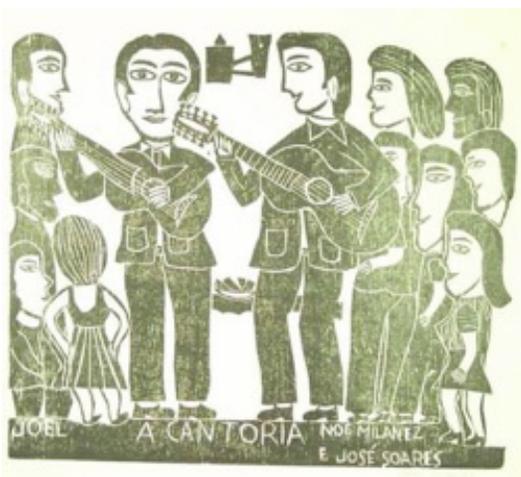


Figura 42 - A cantoria. Joel Borges. Bezerros (PE), s/d. fonte: <http://www.cnfcp.gov.br/>



Figura 43 - Uma Festa no Sertão. José da Costa Leite, Sapé (PB), s/d. fonte: <http://www.cnfcp.gov.br/>

pires ondulados. Feito com latas reaproveitadas, todos os elementos estão unidos pela técnica de soldagem.

É um objeto portátil e dois dedos podem ser facilmente inseridos na alça. É leve, pequeno e, quando bem segurado, estável. Este é um candeeiro mais simples em sua forma, confecção e uso que outros observados na coleção. É feito de uma lata reaproveitada, ainda usada como reservatório, embora o que contenha é agora um líquido inflamável. A chama pode ser muito forte e com 100ml de óleo ela queima por cerca de uma hora. Para apaga-la, basta soprar o fogo.

O candeeiro tem sido tema de algumas outras músicas em que se relata o seu uso e sua importância no cotidiano da vida. No texto *Casas do Sertão, uma coleção poética de objetos* (Ziani, Lucena, Mielnik e Galender 2020) se faz menção a algumas canções, como *Acende o candeeiro* (1972), de Adoniran Barbosa; *Candeeiro*, de Teresa Cristina & Grupo Semente; *Candeeiro Velho* (2014), de Roque Ferreira e Paulo César Pinheiro, interpretada por Maria Bethânia; ou *Luz de candeeiro* (2001), de Dominginhos. Estas são só algumas das muitas músicas que têm como tema o candeeiro ou que se referem a ele, à luz que emana e ao seu uso, importância e significado dentro da cultura do sertão, assim como dentro da construção de uma sensibilidade regional nordestina.

*Acende o candeeiro*, por exemplo, é uma música para um amor, na qual o ser amado se assemelha a um candeeiro, ilumina como ele, clareia a solidão. O candeeiro, nesta música, é comparado a características da pessoa amada. Há uma apreciação estética e sensível das qualidades de sua luz, da forma como ela ilumina, de seu valor diante da escuridão, e das lembranças que evoca:

<sup>116</sup> Luz de candeeiro (2001), composição de (Dominginhos - Clímério)

Teu olhar me encara, como candeeiro  
Ilumina e escancara, toda a escuridão  
Teu olhar me alumia, como candeeiro  
Me clareia a solidão, como candeeiro  
Teu sorriso é coisa clara, como candeeiro  
Tem a luz de coisa rara, como candeeiro  
Teu sorriso é luz do sol sob o candeeiro  
Teu sorriso é meu farol  
Meu amor vamos dançar, sob a luz do candeeiro  
Meu amor vamos beijar, sob a luz do candeeiro  
Meu amor vamos amar, sob a luz do candeeiro  
A poeira vai subir, sob a luz do candeeiro  
Eu me lembro de você, sob a luz do candeeiro<sup>116</sup>

É um exemplo que mostra a importância do artefato no cotidiano e nas relações sociais, íntimas e emocionais entre duas pessoas.

A música *Candeeiro* de Teresa Cristina & Grupo Semente também faz alusão a sentimentos de paixão, a uma luz que ilumina o peito, e ao mesmo tempo, aponta para questões sobre a falta de luz e a necessi-

dade de acendê-lo para não ficar no escuro; mostra a importância do artefato para a vida noturna, mesmo em casa, e viabiliza as atividades domésticas à noite:

Candeeiro  
Eu careço de luz o ano inteiro  
Minha gente inda dança fevereiro  
E eu correndo na rua a lhe chamar, candeeiro  
Candeeiro  
A estrada já vai escurecendo  
Minha gente se olha e não tá vendo  
Querosene acabou, vou lhe chamar, candeeiro  
Querosene acabou, vou lhe chamar  
Candeeiro  
Cor dourada que ilumina o meu peito  
Essa dor, candeeiro, não tem jeito  
No vazio não tem como queimar, candeeiro  
Candeeiro  
Vó me disse, inda era pequenina  
Vento bate com força na cortina  
Candeeiro no chão pode queimar, candeeiro

A necessidade e utilidades do candeeiro nas atividades sociais coletivas é também referenciada na música *Acende o Candeeiro* de Adoniran Barbosa de 1972:

Acende o candieiro,  
Ó nêga  
Alumeia o terreiro,  
Ó nêga  
Vai avisar o pessoal  
Que hoje vai ter  
Ensaio geral  
Vai depressa Maria  
Antes que fique tarde  
Daqui a pouco escurece  
Não dá pra avisar ninguém  
Na volta não esquece  
De falar com dona Irene  
E passar pelo armazém  
Trazer um pacote  
De vela  
E um litro de querosene  
Desta vez  
Não pode acontecer  
O que aconteceu  
Da outra vez  
Foi uma coisa incrível  
O ensaio parou  
Porque faltou combustível

Já a música *Candeeiro Encantado* escrita por Lenine e Paulo César Pinheiro, “aborda o sertão numa poética do cangaço” (Santos, 2011). Suas últimas estrofes fazem alusão a carências que atravessou a região assim como a várias figuras importantes da cultura do Nordeste. O candeeiro é colocado para abordar a questão da injustiça, da falta de alimento na região, da desigualdade entre o Nordeste e o Sul. A ideia de que a nação tem que acender seu candeeiro pode ser lida como um chamado para salientar a desigualdade e a injustiça desta situação:

falta o cristão aprender com São Francisco,  
falta tratar  
o Nordeste como o Sul,  
falta outra vez  
Lampião, Trovão, Corisco,  
falta feijão  
invés de mandacaru, falei?  
falta a nação  
acender seu candeeiro

Durval Muñiz (2001) escreve que

O que se busca, no Nordeste, além das raízes primitivas de nossa nacionalidade e do nosso povo, é, mais do que isto, o nosso inconsciente de revolta com a dominação, com a opressão e com a colonização. Busca-se resgatar as forças messiânicas e rebeldes que ficaram adormecidas (p.312).

Em músicas como esta, se percebe de maneira clara essa força e a tradição histórica dela. Através destas músicas que se referem a experiências e um imaginário compartilhado, pode-se acessar outras leituras sobre a importância e o lugar destes artefatos na cultura e na vida das pessoas que os usaram, bem como uma visão do seu valor e lugar na vida cotidiana. Além disso, a relação entre a luz, o fogo, a noite e os amantes é abordada desde um ponto de vista poético e sensível, em que o candeeiro e a pessoa amada têm qualidades que compartilham.

Em algumas casas, o candeeiro era o único tipo de iluminação que as famílias tinham, em volta do qual se reuniam para ouvir histórias, ao redor de sua luz avermelhada e de sua fumaça, resultado da queima do querosene, que emitia e deixava um rastro negro nas paredes. Também se dançava à luz do candeeiro e se caminhava com ele na mão, segurando a luz ofuscante na frente, criando sombras e cenas enfeitadas. Com aparência de velho e desgastado, um pouco triste, marcado pelo uso e pelo abandono, ver este candeeiro me leva de volta a outro tempo, a um tempo distante. De acordo com o catálogo de 1976, o artefato da foto (Fig. 40) data de 1971. Naquela década várias cidades do país, fazia tempo, possuíam luz elétrica. Em São Paulo, por exemplo, a partir de 1930 começa a crescer cada vez mais o número de pessoas que possuíam

iluminação elétrica nas residências (Soares, 2021) e, em 1974, seria inaugurado o metrô da cidade.

Velas e candeeiros pareciam coisa do passado e as luminárias usadas nas casas projetadas por arquitetos, que eram ocupadas por artefatos industrializados que refletiam a modernização das camadas médias urbanas, não tinham nada a ver com esses utilitários, nem em seus materiais nem em suas formas.<sup>117</sup> Pelo uso simultâneo de meios de iluminação tão diferentes, as disparidades de uma nação e as necessidades pelas quais passa uma parte de sua população se tornam evidentes.

Enquanto o candeeiro cilíndrico anterior (Fig 40) é mais simples, composto apenas por um recipiente, o candeeiro Primor (Fig 44,45) é composto por quatro latas de óleo Primor unidas para formar um único artefato.

Os candeeiros podem ter variações de porte de iluminação. Fernando Dantas Ponce de León em 1976 os distinguiu pelas categorias: portáteis, suspensão, pé, articulados para mesa ou parede e fixos. Tanto este último como os anteriores entram dentro da classificação de candeeiros portáteis.

No candeeiro Primor, cada lata tem um bico com seu respectivo pavio. Uma alça soldada entre duas das latas indica que é um candeeiro transportável, mas sua forma estável indica que também pode ser apoiado em alguma superfície plana. A alça está na lateral, e não há qualquer tratamento na sua superfície ou na sua borda para evitar desconforto ao contato com a mão ou o risco de provocar cortes. Provavelmente deveria demandar um esforço maior para levantar o conjunto de latas cheias de combustível com uma única alça, a qual é grande e possibilita que entrem três ou quatro dedos, permitindo exercer maior força para a pega.

Não houve grande transformação física da matéria prima da qual foi feito. Junto com recursos mínimos, o uso da embalagem foi transmutado e as 4 latas foram reaproveitadas para dar uma nova finalidade ao artefato. Porém, o que permanece é o uso como reservatório de líquido, como acontece nos candeeiros anteriores, só o que muda é o manejo do líquido, e é aí que reside a nova utilidade ou finalidade do material reaproveitado.

Apenas a alça e os quatro bicos foram adicionados, estes últimos são quase do mesmo tamanho, mantendo uma semelhança na forma, o que lhe confere mais unidade visual. À primeira vista, não se percebe como um artefato que tenha sido difícil de confeccionar, embora sua composição parece visualmente complexa. Porém ele não é tão simples e seu acabamento é relativamente tosco em comparação com outros candeeiros; um bloco com aparência bruta.

O que chama a atenção neste candeeiro é o número de latas e pavios que o compõem, conformando um objeto robusto, de um tamanho que ocupa um volume de espaço grande, no qual os traços da origem do material durante sua fabricação não foram ocultados: sabemos que o artefato é

<sup>117</sup> Este cenário de modernização dos estilos de vida e de artefatos na cidade nos anos 1950 e 1960 é bem descrito no capítulo: MELLO, J. M. C. & NOVAIS, F. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In.: SCHWARCZ, Lilia M. História da Vida Privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, p 560- 574, 2002,



Figuras 44 e 45 - Quatro Vezes Primor.  
João Pessoa (PB), 1975  
Fonte: Fotografia da Autora

feito a partir das latas de uma marca específica com características particulares, as quais deixam de ser a identidade visual da marca (Primor) e passam a ser decorativas do objeto para o ambiente. As cores da embalagem, amarelo e verde, são associadas imediatamente a uma identidade nacional. Estas características foram as que chamaram minha atenção dentro da coleção dos candeeiros, mesmo que este não seja tão elaborado como outros, é impossível não o perceber.

Quanto ao uso, um candeeiro composto de quatro pavios fornece uma forte iluminação, o que sugere que foi utilizado em situações em que era necessário ter um ambiente bem iluminado e neste sentido cumpre a função que teria um candelabro com vários lumens. Aceso talvez parecesse uma pequena fogueira, que gera um lugar de aconchego e proteção. Quiçá era usado dentro da casa, quiçá a família se reunia ao redor dele para jantar, ou quem sabe era levado ao exterior da casa para assustar algum animal que estivesse comendo as galinhas. Poderia ter sido usado para receber vistas em ambientes ao ar livre, sentados em torno da luz (necessidade social em situações de residências rurais pequenas) ou ainda talvez gerasse uma iluminação para o trabalho doméstico noturno.

Existem vários outros candeeiros na coleção do Munhe que têm mais de um pavio, mas estes usualmente não ultrapassam o número de três. O candeeiro Primor foi o único achado com a característica específica de ser composto por quatro recipientes que fazem um grande candeeiro, sendo cada um deles um recipiente de combustível que é enchido pelo mesmo lugar onde se encontra o pavio. De fabricação anônima, o candeeiro data, segundo dados, do ano 1975 e é oriundo de João Pessoa, no estado da Paraíba. A embalagem que é reutilizada na confecção é do óleo Primor, marca que surgiu em 1958 no Rio Grande do Sul. A embalagem e seu produto para cozinhar suscitam questões diversas, como o significado do uso deste óleo industrializado pelas pessoas que faziam os candeeiros. Pode-se presumir por um lado que não foram colhidas por terceiros, mas usadas pelas mesmas pessoas. Se este for o caso, já é um consumo de produto industrializado que substitui as banhas de porco caseiras que eram usadas no interior do Brasil nos anos 1950 e 1960. Isto pode revelar acesso a um produto industrializado pelo proprietário do candeeiro, o que significaria que poucos recursos estavam sendo usados para priorizar certos produtos industrializados de primeira necessidade. Mas talvez não eram seus produtores que adquiriam o óleo, apenas reaproveitavam a embalagem descartada por outros. No fim, representa a mudança de processamento alimentar, saindo das banhas e indo para óleos industrializados. Uma mudança cultural que, embora seja restrita a um componente, ainda é uma aculturação advinda do avanço da industrialização e das mudanças nas características do consumo no país.

No candeeiro se enxerga a palavra Primor de diferentes ângulos. Podemos pensar que foi mera casualidade o uso desta lata específica, que foi a eventualidade o que fez com que a própria pessoa que o criou

usasse estas latas. No fim das contas a produção deste tipo de objetos com materiais reaproveitados era uma atividade de subsistência na qual resultava ser muito mais barato usar as latas reaproveitadas do que comprar folha de flandres para cobrir uma necessidade urgente. Entretanto, se pode conjecturar também que se a produção destes artefatos envolve o uso de materiais reaproveitados, o uso destas latas de óleo Primor não foi casualidade, porque aquele que fez o candeeiro procurou especificamente reunir essas embalagens da mesma marca e padronagem visual, coletadas e guardadas até que se tivesse a quantidade desejada. De qualquer modo, é interessante pensar o porquê a pessoa fez uso específico desta marca. Terá sido pelas cores? Talvez a falta de tinta adequada para pintar o metal, e assim decorar o artefato, fez com que quisesse utilizar um material que já tivesse uma cor que lhe agradasse. Ao mesmo tempo, a palavra Primor, que se observa no artefato de diferentes ângulos, tem um significado peculiar ao ser colocado nas circunstâncias no qual o candeeiro foi criado. Esta palavra denota *Excelência*: característica do que é superior; significa também *Delicadeza*: excesso de apuro ou perfeição na realização de alguma coisa. O termo evoca esmero, cuidado, beleza, graça, delicadeza, mimo, amabilidade. Lida em relação ao candeeiro, a palavra agora não é mais uma marca e sim um vocábulo com o qual o artífice faz um manifesto de um trabalho realizado com primor. Aprimoramento expresso no tempo que o artífice dedicou na coleta e reunião das latas, na repetição de um elemento para dar unidade à forma e conseguir uma geometria simétrica, no desejo de criar um artefato de alguma maneira equilibrado visualmente e na criação de uma luz que iluminasse intensamente a noite escura.

O tamanho do candeeiro e as finalidades possíveis listadas acima fazem algumas alusões que podem traçar parentescos com o candelabro como lustre, aquele possui mais de um ponto de luz e que geralmente tem usos sociais mais específicos para os quais se precisa de uma quantidade maior de luz.

Neste artefato, como nos outros analisados, podemos ver que ao usar materiais descartados de origem industrial, se realiza a ação de apropriação deste elemento externo e se incorpora a outro universo material, ocupando um novo lugar na cultura.

Este pequeno candeeiro cônico de 10cm de altura (fig. 46) é composto por 6 peças: o corpo cônico, a tampa de baixo, a alça, a peça cônica e circular na qual se encaixa o bocal com pires e o bico. Assim como o candeeiro cilíndrico, este é mais simples, embora seu formato envolva a modelagem das 6 peças para dar-lhe a forma cônica que a caracteriza, onde a folha ou lata tem que ser cortada para obter a forma. A alça é pequena, o que faz com que o polegar seja mais usado para pegar a lamparina, o bico é comprido, o que afasta a chama de perto da mão e o pires tem diâmetro maior do que a peça cônica para reter líquido ou resíduo que escorra pelo bico do chumaço em chama.



Figura 46 - Candeeiro Cônico.  
Natal (RN), 1964  
Fonte: Fotografia da autora

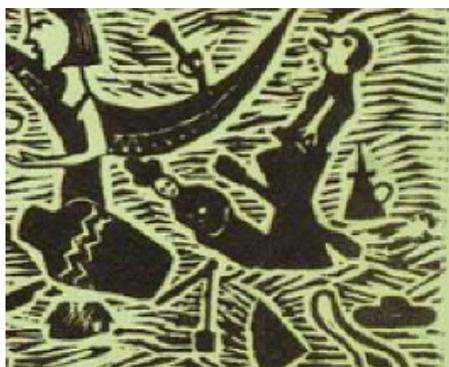


Figura 47 - Detalhe de Xilogravura Feira de Abraão Bezerra Batista. Juazeiro do Norte (CE)  
Fonte: <http://www.cnfcp.gov.br/>

Dentro das coleções que revisei, este tipo de candeeiro é um dos mais comumente encontrados. Eles são decorados, pintados, sem pintura, em miniatura, com uma ou duas alças. Embora este tipo de candeeiro seja também um dos mais frequentemente reproduzidos em pinturas e xilogravuras (provavelmente devido a sua simplicidade de forma), não se pode dizer que seja o mais representativo, pois a tipologia dos candeeiros é bastante ampla e heterogênea. Assim como os candeeiros anteriores, este também entra dentro da classificação de candeeiros portáteis.

Seu formato lembra uma cuscuzeira, um bule de café e, principalmente, um funil. É pequeno, mas contém toda a força e potência necessárias para iluminar o caminho e enfrentar a escuridão. É uma luz móvel, que caminha na frente da pessoa que a transporta, iluminando os passos de seu portador, acompanhando-o na meia-luz. Porém, a luz das lamparinas, para continuar acesa, precisa ter seu combustível sistematicamente repostos. No artigo 'À meia-luz: iluminação artificial doméstica e o acervo MCB', Nascimento disse que o uso destes artefatos de iluminação:

...terminavam por colocar diversas questões ao cotidiano doméstico. Era necessário atenção ao cair da tarde para que os ambientes fossem iluminados e a casa não ficasse no completo breu. As lamparinas, velas, lâmpadas a gás, o que quer que fosse, deveriam ser acesas assim que começasse a escurecer e, tal como no caso da iluminação pública, a tarefa era executada manualmente. (...) Esta relação com a iluminação dava ritmo à casa, às tarefas, que eventualmente tinham que ser interrompidas para que uma lamparina fosse alimentada, ao corpo que caminha à meia-luz. (...) Além disso, a iluminação influía no que era objetivamente observado nas situações e diálogos domésticos (Nascimento, 2019)

O candeeiro era aceso num momento no final do dia, antes da noite cair, no crepúsculo, momento sobre o qual Jorge Amado insiste repetidamente (Vidal, 2013, p.9) e que no livro 'Seara vermelha' descreve da seguinte forma: "as sombras começavam a cair criando um clima de mistério, quando as velas se acendiam, os ruídos se modificavam, e a cor do mundo era outra [...]" (Amado, 1990). Para Bachelard (1992, p.65), a candeia é o olho da casa, o olho que vigia, que vela e que espera.

A luz do candeeiro é uma luz que anima os espaços que ilumina, que cria sombras que alongam e encolhem conforme a fonte de luz se aproxima ou se afasta. Para Pallasmaa, "As sombras profundas e a escuridão são fundamentais, pois atenuam a nitidez da visão, fazem que a profundidade e a distância sejam ambíguas e convidam à visão periférica inconsciente e à fantasia táctil" (2014, p.57). A lâmpada nunca recriará a atmosfera de um candeeiro que transforma os ambientes em acolhedores e cálidos. O candeeiro não é apenas uma fonte de luz, mas um

elemento de reunião, as pessoas se unem em torno deste elemento que desperta a imaginação e a “ensonhação”, estimuladas pelas sobras da sua vermelha luz.

### O ornamento nos candeeiros

Observo que em muitos artefatos deste tipo não há a apreensão em esconder ou maquiar a aparência do objeto que é feito pelo reaproveitamento de produtos industrializados, porém observo também certo anseio por uma visualidade colorida. Podemos conferir, em alguns deles, o desejo de uma forma bela no uso de recursos para ornamentar o candeeiro, bem como em uma composição que busca a harmonia, criando uma forma que não seja meramente utilitária. Talvez estas formas, suas cores e ornamentos procurem dar dignidade e alegria à existência precária dos artefatos e ao entorno das pessoas.

Segundo Paim (2000):

Para Eugène Grasset a criação ornamental correspondia a uma vontade bem humana de fantasia e abstração, positivamente associada à alegria de viver. Para ele, “o ornamento nasce do desejo de exercer nossa fantasia além da imitação pura e simples dos objetos naturais”, sendo simultaneamente uma forma de demonstrar nosso prazer de viver e parte de “uma disposição feliz do espírito”, como na preparação de uma festa (p.20).

Os candeeiros em forma de pássaro (Fig 48, 49) chamam atenção pelas figuras zoomorfas que reproduzem. Eles não são apenas complexos na forma de usar: suas articulações desmontáveis permitem que sejam montados de duas formas diferentes, além de que a base cônica permite tanto pendurar o candeeiro na parede como colocá-lo numa superfície plana. A mesma forma de pássaro significa uma complexidade na produção e no aproveitamento dos materiais para construí-lo. Para verter o querosene dentro, a cabeça, que tem uma crista, tem que ser retirada, e o pavio que acende, sai pelo bico. No candeeiro localizado do lado direito da imagem, as asas, o rabo e a crista revelam que foram feitos com latas reaproveitadas; já o do lado esquerdo foi pintado de cor amarelo, vermelho e preto, isto gera como resultado um artefato chamativo e agradável à vista.

Este outro candeeiro (Fig 50) é, segundo a classificação de Ponce de Leon, um candeeiro de suspensão híbrido. Isto significa que pode tanto ser suspenso como ficar em pé apoiado em alguma superfície plana ou mesmo ser do tipo portátil. Neste caso, o recipiente onde será vertido o querosene é uma lâmpada elétrica queimada e reaproveitada. Observo que a alça cumpre uma função prática de transporte e para suspensão,



Figura 48- Candeeiro a Querosene em Forma de Pássaro, Piauí, 1975. Fonte: Lyra, 1986.



Figura 49- Vista Aérea de candeeiro em Forma de Pássaro. Fonte: Fotografia da autora



Figura 50 - Candeeiro a Querosene Triunfo (PE), 1972-1973. Fonte: Fotografia da autora

mas que adquire outra função estética quando está em repouso sobre uma superfície e assim as curvas ornamentais são então vistas. Espelho que a alça é comprida para seu o transporte, o que também deixa a chama afastada da mão. Os prolongamentos laterais talvez cumpram a função de proteger o recipiente de vidro, para que não quebre facilmente. Ele é simétrico, o que mostra um senso de equilíbrio visual, e a caixinha onde está a lâmpada parece um pequeno altar para o objeto industrializado e reaproveitado.

A simetria é uma característica estética que cria uma sensação de harmonia e ordem. A ideia de “altar” implica uma reverência ou valorização especial atribuída ao objeto, elevando-o além de sua função utilitária. Nesse sentido, a caixinha pode ser vista como um espaço dedicado para honrar o objeto, o que pode revelar uma apreciação estética de objetos comuns por parte do artífice.

Como um todo, a forma é curiosa, e as curvaturas e ângulos que o artífice deu ao material estilizam a forma do candeeiro, onde convergem diferentes traços e linhas.

A ornamentação destes objetos também pode ser entendida como um reflexo da tensão entre a fragilidade e a busca do belo. Quando os observo, percebo neles uma certa fugacidade e fragilidade. Ao mesmo tempo, noto que são adornados com detalhes meticulosos e cuidadosos. O uso de materiais como latas e lâmpadas destaca a ideia de que a beleza pode ser encontrada mesmo nas coisas mais fugazes, frágeis e descartáveis, que através do ornamento se transformam. O que poderia ser considerado simples e exclusivamente utilitário ou funcional se torna algo rico e imaginativo.

Observando os candeeiros sob a concepção de que a prática de projeto não é restrita ao campo do designer profissional, que projeto pode ser compreendido como algo afeito a qualquer pessoa, conforme entendia Papanek e congruente com a definição de dicionários (desejo, intenção de fazer ou realizar (algo) no futuro; plano) e pensando também sobre a ideia de pré-design de Magalhães, se percebe nos candeeiros um alto grau de elaboração e um alto índice de invenção no trabalho do artífice. Reconheço neles processos como os de adaptação, pela introdução de algumas modificações com o objetivo de ajustá-los às características do novo uso; extensão, desvio, reutilização e reinvenção, assim como mudança de função e formas, acompanhada da inclusão e exclusão de peças.

Observo que o uso similar de matéria prima nos diferentes estados da região nordestina é sintomático de uma condição econômica e material compartilhada; observo também que as soluções que aparecem e se repetem, falam de uma sensibilidade comum. A utilização de técnicas similares para a produção do utilitário revela uma condição coletiva de necessidades e soluções disseminadas. Tudo isso se manifesta em um estilo compartilhado.

Acredito que o significado e o potencial poético e existencial destes artefatos recai nas possíveis leituras tanto de uma percepção formal, como dos atos que estes possibilitam. Neste sentido, entendo que se há leituras do mundo vertidas, pelos artífices, nas formas utilitárias, também as há nas ações que possibilitam os artefatos. Por exemplo, o candeeiro, para os amantes, pode representar um convite para um encontro à luz tênue e cálida. Reunir-se em torno de um candeeiro vai além da simples possibilidade de ter luz na escuridão; representa um momento precioso para o enamoramento. Reunidos em torno de um candeeiro, envolvidos por sua luz suave e acolhedora, cria-se uma atmosfera íntima, o que propicia a conexão humana. O candeeiro ao ser interpretado como artefato em torno do qual as pessoas se encontram, algo que as une, e que cria um espaço de compartilhamento e proximidade, transcende sua função prática de fornecer luz e se torna um elemento que potencializa as relações humanas.

## 5 Artefatos e precariedade: Reinventar, reexistir em Cuba

A partir de agora, entro em matéria cubana. Aqui também procuro realizar um exercício de análise de artefatos, fazendo leituras, inferências e interpretações sobre os utilitários. Porém, o contexto cubano apresenta um panorama muito diferente do brasileiro por suas especificidades sócio-históricas, panorama que requer uma aproximação distinta da adotada no caso do Brasil.

Se no contexto dos artefatos configurados no Nordeste do Brasil entendo que as leituras sobre seus significados podem ser formuladas tanto por meio de uma percepção formal quanto pelas ações que eles possibilitam, acredito que em Cuba a reflexão há de se concentrar nas relações e ações que os artefatos possibilitam, e não tanto na interpretação de suas formas.

Explico através de um exemplo: uma janela, além de ser um artefato com uma configuração e forma específica, possibilita o olhar para o interior e exterior de um ambiente (Pallasmaa, 2014, p.75) e é nessas possibilidades de distintas experiências que reside a interpretação significativa para além da forma da janela.

Os artefatos cubanos autoproduzidos no Período Especial têm características particulares que lhes conferem um carácter singular e instigante, estas residem tanto nas formas que têm, como nos materiais dos quais foram feitos, nas técnicas usadas na sua produção, quanto nas possibilidades configurativas que são permitidas pelo contexto no qual foram criados.



Figura 51 - Ventilador Órbita reparado com peças reaproveitadas  
Fonte: <https://walkerart.org/magazine/ernesto-oroza-technological-disobedience-cuba>

Para começar esta interpretação, parto da observação de que estas características são resultado do encontro de imaginários, de mundos, de sensibilidades e de necessidades que desembocam em relações complexas. Explico: a produção cubana do período Especial não só abrange formas de produção artesanal e industrial, mas também técnicas que buscam mediar ambas as formas, além de envolver materialidades e imaginários diversos que não correspondem apenas a diferentes culturas (cubana, russa, chinesa, vietnamita, estadunidense), mas também a diferentes maneiras de entender o mundo (soviética, capitalista, socialista, pré-revolucionária e pós-revolucionária).

No final da década de 1990, os artefatos autoproduzidos em Cuba (descritos por Hernandez como estranhos e excêntricos, e que, ele observa, ocupam um lugar de destaque na sociedade cubana ao caracterizar visualmente grande parte do ambiente cotidiano) convivem e contrastam com aqueles importados de outros países, não mais como produtos de troca com um mercado socialista internacional, mas sim de um sistema contraditório, pois são adquiridos por meio de transações mediadas por dólares.

Segundo Hernández, a autoprodução em Cuba surge como uma produção alternativa, que cria uma “cultura de resistência” de caráter temporário e que, caso a situação do país melhorasse, teria que desaparecer; no entanto, com o passar do tempo e com o prolongamento de uma crise aparentemente interminável, tornam-se artefatos tão definitivos quanto qualquer outro (Hernández, 1999).

Se partimos da premissa de que o estilo dos artefatos está diretamente relacionado com a biografia das pessoas que os produzem, e se entendemos que o produtor do artefato é resultado de seu encontro com o mundo; então, os artefatos que ele pensa e constrói são uma evocação desse mundo com o qual se confronta.

Como revisei antes ao explicar o contexto cubano, devido aos acordos com o COMECON, em um determinado momento, os cubanos se confrontam com um mundo de origem soviética, que não é passivo. Sklodowska aponta que Damaris Puñales-Alpizar, ao escrever sobre o trabalho que diferentes artistas plásticos cubanos desenvolvem sobre o tema russo ressalta que:

o soviético não é necessariamente transformado em um objeto de culto, mas é “digerido”, reapropriado e neutralizado por meio de um mecanismo análogo à “antropofagia” de Oswald de Andrade<sup>118</sup> (Skłodowska, 2016).

A absorção e reinterpretação do soviético leva, segundo Puñales-Alpizar, a uma dessovietização ao propor um novo produto cultural que não é mais soviético (Puñales-Alpizar, 2014). Porém, essa reapropriação não ocorre exclusivamente com produtos de origem soviética, nem apenas no âmbito artístico.



Figura 52 - Ventilador de Plástico  
Órbita Original  
Fonte: Etsy.com



Figura 53 - Ventiladoreitor  
Fonte: technologicaldisobedience.com

<sup>118</sup> Oswald de Andrade propôs a ideia de transformar influências estrangeiras no Brasil por meio de um ato de devoração simbólica, engolir o que vem de fora para torná-lo local e construir uma identidade brasileira caracterizada por uma abordagem moderna.

<sup>119</sup> Prato típico da culinária cubana, um caldo grosso com uma grande variedade de legumes

<sup>120</sup> República Democrática Alemã

<sup>121</sup> O termo usado em Cuba para se referir aos guerrilheiros independentistas que enfrentaram o Império espanhol no final do século XIX (Nota de Pé de Página original)

<sup>122</sup> *En 1999, acompañado por la diseñadora francesa Penélope De Bozzi, encontramos, en el escaparate de una joyería convertida en taller de reparación de zapatos, un extraño ventilador. Pese a la sorpresa el artefacto resultaba familiar. El motor o cabezal y el cuello provenían de un ventilador soviético Órbita; cientos de miles de ellos llegaron a Cuba en la década de 1980. El Órbita, como su marca anunciaba, era un útil subalterno. Fue concebido para ayudar en la Unión Soviética a la descongelación de los refrigeradores Minsk; pero en Cuba, el clima isleño influyó en su venta por separado. La base de aquel Órbita hallado en Centro Habana era un teléfono rojo y negro fabricado en la RDA. La forma del teléfono recordaba al pie original del ventilador: un prisma piramidal de base rectangular. Por su lado derecho salía el buje regulador del encendido y la velocidad. Al frente conservaba el disco de marcado del teléfono, ahora sin función aparente. El cable eléctrico entraba por donde antes llegaba el telefónico. La materia prima de las aspas tan oscura como familiar: un disco elepé de 33 1/3 revoluciones por minuto (r. p. m.), termoformado y calado en forma de hélice, y con un núcleo de goma centrado que lo conectaba al eje del motor. [...] Cuando pregunté a la persona en el interior de la tienda que parecía beneficiarse del aire del ventilador, me miró extrañado y preguntó: ¿Hablas del Mambí? Asentí sin dudar. Algo de rebeldía mambisa insurrecta y*

Ernesto Oroza, como revisado, chama de desobediência tecnológica a atitude de desrespeito diante de qualquer objeto que precise ser consertado, reapropriado ou reinventado, o ato de perder o respeito por um objeto, independentemente do sistema que o produziu, sua marca ou origem.

Romper com o ciclo de vida do objeto designado pela indústria, adiando seu descarte e incorporando-o a “uma nova linha do tempo” (Oroza, 2016), é, para este autor, o primeiro ato de desacato realizado neste fenômeno produtivo.

Parece que esse desacato, essa desobediência, digestão e reapropriação, é uma característica que se repete no contexto cubano, pois, como aponta Luis Ramirez (2019), em uma entrevista sobre a identidade cubana, o cubano tem tido a capacidade de “assimilar e transfigurar influências, necessidades e tradições diversas, gerando assim uma identidade própria e autêntica” e lembra que Fernando Ortiz se referiu à cultura cubana como um grande ajiaco<sup>119</sup> “que mistura contribuições de diversas origens e as transmuta em práticas originais. A ilha como uma grande panela, onde o mundo é cozido e reinventado” (2019).

O exemplo do ventilador Órbita, ao qual Ernesto Oroza volta em várias ocasiões para falar sobre questões como acumulação e reparo no país caribenho, ajuda a ilustrar a reapropriação presente nos artefatos cubanos, assim como para observar características sobre uma multitemporalidade relacionada à vida/biografia do artefato (Appadurai, 1986; Kopytoff, 1986; Tilley, 2006) e aos conhecimentos técnicos e diversos modos de produção que se apresentam simultaneamente em um artefato. Oroza relata que:

Em 1999, acompanhado pela designer francesa Penélope De Bozzi, encontramos um estranho ventilador na vitrine de uma joalheria convertida em uma loja de conserto de calçados. Apesar da surpresa, o dispositivo parecia familiar.

O motor, ou cabeça, e pescoço provinham de um ventilador Órbita soviético; centenas de milhares deles chegaram a Cuba nos anos 1980. O Órbita, como sua marca anunciava, era um subalterno útil.

Foi projetado para ajudar a União Soviética a descongelar os refrigeradores de Minsk, mas em Cuba, o clima da ilha fez com que fosse vendido separadamente. A base para aquele Órbita encontrado no Centro Habana era um telefone vermelho e preto feito na RDA.<sup>120</sup> A forma do telefone lembrava o pé original do ventilador: um prisma piramidal com uma base retangular.

Do seu lado direito, saía o bujão regulador da ignição e da velocidade. Na frente, conservava o disco de marcação do telefone, agora sem função aparente. O cabo elétrico entrava por onde antes chegava o

telefônico. A matéria-prima das pás tão escura quanto familiar: um disco de vinil de 33 1/3 rotações por minuto (rpm), termoformado e cortado em forma de hélice, e com um núcleo de borracha centralizado que o conectava ao eixo do motor.[...] Quando perguntei à pessoa dentro da loja que parecia estar se beneficiando do ar do ventilador, ele olhou para mim com estranheza e perguntou: Você está falando do Mambí?<sup>121</sup> Eu assenti sem hesitar. Havia algo de rebeldia mambisa insurgente e anticolonial naquele artefato. Com o mesmo ímpeto, sua pá cortava o ar quente e destruía nossa ideia do que deveria ser um ventilador ou um objeto industrial. Lembro-me de que rimos e procuramos um sentido naquele encontro desobediente de partes provenientes de sistemas de objetos diversos<sup>122</sup> (2020, p.45-46).

Em Cuba, nos anos 1990 e 2000, era possível ver estes ventiladores com a aparência parcial de um de fabricação soviética, mas com a base feita de telefone ou de plástico produzido artesanalmente, com elipses que podiam ser as originais, mas também podiam estar compostas de pedaços de LPs (discos de vinil), ou mesmo plástico<sup>123</sup> de produção artesanal, amarrado com um cordão. (fig. 51)

Também houve aqueles ventiladores aos quais foram incorporados os motores das máquinas de lavar Aurika – também de origem soviética – e que ganharam o nome de “*ventiladoreiros*”<sup>124</sup> (Oroza, 2020). (fig. 53) Estes últimos são lembrados como sendo *engendros*<sup>125</sup> mortais. Durante minha visita a Havana, me contaram que seu movimento era tão forte que o aparelho se movia sozinho pela casa e que as pessoas iam dormir à noite com medo de serem atingidos enquanto dormiam.

Ao longo dos anos, a escassez marcou a materialidade cubana, e, como aponta María Cabrera Arús, as gerações que nasceram depois da década de setenta, do século XX cresceram em ambientes materiais domésticos que:

antes de se tornar ruínas, havia se enchido de tralhas. Objetos sem uso, quebrados, inúteis, desgastados, mutilados, eram guardados à espera de uma “segunda chance” em que pudessem ser usados para substituir, completar, consertar ou simplesmente “inventar” uma nova materialidade, uma solução temporária para a sempre predominante escassez (Cabrera, 2017)<sup>126</sup>

Sobre esse precedente de guardar coisas em casa, Oroza observa que ao acumularmos objetos com a expectativa de usá-los em momentos de crise futura, também criamos um mapa mental do que foi guardado. Quando nos encontramos em situações de urgência econômica, nossa visão é moldada por uma perspectiva moral que faz uma distinção entre o que é e não é supérfluo, dando atenção ao que é realmente útil (Oroza, 2020, p.46).

*anticolonial había en aquel artefacto. Con el mismo ímpetu, su aspa cortaba el aire caliente y destruía nuestra idea de lo que debe ser un ventilador o un objeto industrial. Recuerdo que reímos y buscamos un sentido en aquel encuentro desobediente de partes provenientes de sistemas de objetos diversos* (Tradução da autora).

<sup>123</sup> Plástico derretido e moldado para fazer essa base.

<sup>124</sup> Faz referência ao filme Terminator, de 1984

<sup>125</sup> Ser ou criatura monstruosa: Nesse sentido, um “engendro” refere-se a uma criatura de aparência anormal, estranha ou monstruosa. Pode ser usado de forma literal ou figurativa para descrever algo que é grotesco, deformado ou desagradável. Produto de má qualidade: “Engendro” também pode ser usado para se referir a algo considerado de baixa qualidade, malfeito ou defeituoso. É usado para expressar desprezo ou desgosto em relação a algo percebido como inferior ou insatisfatório.

<sup>126</sup> *antes de volverse ruinas, se había llenado de tarcos. Objetos en desuso, rotos, inservibles, gastados, mutilados, se guardaban en espera de una ‘segunda vuelta’ en que pudieran servir para reemplazar, completar, reparar o simplemente ‘inventar’ una nueva materialidad, solución temporal a la siempre predominante escasez* (Tradução da autora).

A acumulação em Cuba resulta central, pois sem ela não é possível realizar o que Oroza descreve como “um esquema que relaciona a necessidade do indivíduo ou da família com seus recursos materiais, intelectuais e tecnológicos” (2020, p.47).

Durante os anos do Período Especial, não houve propriamente uma atividade de design de produto; não existiam as condições para que houvesse. O que aconteceu, foi o desenvolvimento de práticas que buscam possibilidades de soluções e uma grande inventividade para criar as condições tecnológicas de uma produção caracterizada por ser caseira, em pequena escala, artesanal e com o reaproveitamento ou reciclagem de utilitários e materiais. É sobre ela que Oroza escreve, aquela que o Grupo Ordo Amoris coleta e exhibe, a que está na casa de muitos cubanos, nas lojas, nas ruas.

Para Oroza, não só a reutilização e a reparação são as estratégias adotadas pelos cubanos durante esta crise, ele as vê apenas como a antessala do ato da reinvenção. O que caracteriza esta produção, seguindo seu pensamento, seria por um lado “a reconsideração do objeto industrial a partir de um ângulo artesanal”, por outro, que “negam os ciclos de vida dos objetos ocidentais, prolongando no tempo sua utilidade, seja dentro da função original ou em novas funções” e também que “adiam a ação de consumo, mas satisfazendo as demandas, estas práticas tornam-se formas produtivas alternativas” (Oroza, 2012).

## 5.1. O artefato cubanizado

Reinventar significa, segundo o dicionário,<sup>127</sup> voltar a criar, recriar uma solução para um problema antigo, mas que exige uma nova abordagem; reelaborar; idealizar ou produzir algo que já existia para transformá-lo completamente; submeter-se a uma mudança profunda.

Em Cuba, a reinvenção foi necessária para a sobrevivência e levou a uma reexistência. Reinventar e reexistir andam de mãos dadas, caminham juntas. Elucidado ambos os aspectos na transformação que Oroza observa naqueles que reinventam artefatos em Cuba, pessoas que, ao abrir objetos, repará-los e fragmentá-los, acabaram ignorando os indicadores que estabelecem os objetos ocidentais como entidades autônomas ou características definidoras, por fim, na atitude desobediente apontada pelo designer.

Se os cubanos realizam esses procedimentos com qualquer artefato, independentemente de sua origem, talvez mais do que falar de uma dessovietização ou de um “des”, com qualquer outro sufixo, seria preciso falar em termos de uma cubanização; atividade na qual as transformações materiais realizadas não apenas evidenciam o reaproveitamento de materiais e artefatos, mas também a provisoriedade e necessidade imediata de sua existência e, ao mesmo tempo, a permanência de uma realidade

<sup>127</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/reinventar/>. Acessado em: 18 abr 2023.

iniludível.

Em minha visita a Havana, em abril e maio de 2022, pude testemunhar essa atitude desobediente que Oroza assinala, esse desrespeito pelo produto e essa postura implacável para resolver problemas. Ao chegar na casa onde me hospedaria durante o próximo mês no Vedado,<sup>128</sup> me preparei para conectar o cabo de meu computador na tomada. Como meu cabo é do Brasil, a entrada não correspondia à que se usa em Cuba. Por sorte, havia levado um adaptador – na embalagem estava escrito ‘universal’ –, que tinha entrada e saída para todo tipo de tomadas, mas o cabo não entrava de forma alguma neste adaptador. Sentei-me na cama tristíssima, embora o sentimento que mais me tomou fosse o de preocupação, já que precisava daquele instrumento para as diversas atividades que me propunha realizar em Cuba. Naquele momento de desolação, a filha da dona da casa passou e me viu pensativa, perguntou-me o que tinha acontecido e contei-lhe o problema. *Ah*, me disse, *espera um momento*, e saiu do meu quarto para retornar minutos depois com uma faca, uma tesoura e um alicate, *agora resolvemos isso, removemos o pino do meio e pronto!* Eu fiquei horrorizada só de pensar que o cabo, original e que havia me custado sei lá quantos reais, estava prestes a ser ultrajado e me surpreendi ao perceber que ela não hesitou nem por um momento em realizar a ação.

## 5.2. Do provisório ao perene: a construção de uma linguagem própria

Na reutilização, reparação e reinvenção que Oroza explica, diversos materiais e artefatos são empregados para dar vida a outros. A falta de energia elétrica e sua racionalização, durante os anos do Período Especial, levaram as pessoas a ter que inventar formas de iluminar os ambientes durante os apagões, como os lampiões caseiros compostos por um recipiente de lata e um pedaço de tecido como pavio que se introduz na lata e que se queima com querosene, assim como no Brasil.

Este tipo de lamparina, como aquela composta por um recipiente de vidro de boca larga, um tubo de pasta de dente e um pavio que se introduz pelo tubo, e que também funciona com querosene (fig. 54), são lembradas em diferentes memórias, bem como nas conversas que tive com alguns cubanos, durante minha visita a Havana, em 2022, com uma mistura de sentimentos que variavam entre nostalgia, tristeza, humor e surpresa.

Em Cuba, com a perda de parceiros comerciais e, conseqüentemente, o embargo tanto de produtos quanto de matérias-primas, máquinas e peças de reposição, a autoprodução de artefatos, máquinas e ferramentas tornou-se uma prática essencial.

Apareceram diversas publicações pelas quais se convidava a população cubana ao exercício da inventividade para a reparação e construção do que o Estado não era capaz de fornecer. Publicações e manuais como



Figura 54 - Candeeiro Caseiro em Cuba  
Fonte: pagina Comida Cubana no Facebook



Figura 55 - Resolva Você Mesmo - Tomo I, 1991  
Fonte: Centro de Información para la defensa<sup>129</sup>

<sup>128</sup> Bairro em Havana



Figura 56 - Biciclos e Triciclos Cubanos (s.d.)  
 Fonte: publicação *Algo más sobre la bicicleta*<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Série de publicações pelo Centro de Informação para a Defesa, em que se oferecia à população artigos úteis e dicas publicados na revista *Popular Mechanics*, entre 1947 e 1988, com o objetivo de resolver problemas do dia a dia em casa e no trabalho. Os volumes eram dedicados à mecânica, construção, encanamento, eletrônica, eletricidade e carpintaria.

<sup>130</sup> *Algo más sobre la bicicleta, do Centro de Información para la defensa* é uma compilação de artigos, notas, patentes e relatórios fotográficos sobre bicicletas, oferecendo uma visão ampla das possibilidades que podem ser colocadas em prática para melhorar ou adaptar a bicicleta às necessidades específicas. Esta página dedica espaço ao tema “Bicicletas e Triciclos Cubanos, uma resposta imediata a uma necessidade de hoje, amanhã e sempre”.

*El libro de la familia* (1991), *Con nuestros propios esfuerzos* (1992), *Algo más sobre la bicicleta* (s/f) e os vários volumes de *Resuélvalo usted mismo* (1991) tinham como objetivo instruir e dar exemplos à população sobre como resolver problemas cotidianos relacionados à mecânica, construção, encanamento, eletrônica, eletricidade, carpintaria e culinária.

Através destas publicações, se mostrava e se ensinava à população como reparar e criar artefatos e comidas. No prólogo do *Libro de la familia* (1991), que já no título anuncia que é no núcleo familiar, em casa, onde se resolveram as dificuldades materiais e de alimento, lê-se o seguinte:

Na concepção da Guerra de Todo o Povo, o fundamental sempre foi, é e será o próprio povo, cuja capacidade de resistência se multiplicará na medida em que fizer sua preparação e conhecimento. Este livro serve, portanto, tanto para a guerra quanto para situações de período especial em tempo de paz<sup>131</sup> (p.15).

Com esta publicação, o governo pretendia preparar o povo e sua capacidade de resistência. O Capítulo VI, que tem como título “Faça você mesmo”, visa fornecer “ideias, orientações de caráter geral e conselhos úteis que compilamos tendo em conta as necessidades da família cubana no âmbito do lar” e coloca que:

Só é necessário um pouco de imaginação e uma vasta consciência de economia, aproveitar tudo, recuperar os resíduos que as indústrias não utilizam e outros que costumamos jogar fora apenas porque não sabemos como aproveitá-los, artigos e objetos que deixaram de cumprir uma função e, no entanto, podemos usá-los de outra maneira ou como matéria-prima para criar algo mais útil<sup>132</sup> (p.204).

É notório como Oroza adverte que ao ser declarado o Período Especial em Tempos de Paz, a economia colapsada acaba recaindo sobre o lar cubano, pois “ante à imobilidade do governo, a família assumiu a responsabilidade pela sua subsistência”<sup>133</sup> (Oroza, 2020, p.52). Assim também aponta Sklodowska (2016), para quem “os artefatos ‘autoproduzidos’ durante o Período Especial tendem a permanecer no ambiente doméstico” (Cap. VI - *Reinventar la rueda: el archivo material del Período Especial*).

Nas suas páginas, é ensinado à população os princípios de funcionamento de vários aparatos, como o ventilador, ferro de passar, máquina de lavar; explicando sua mecânica e encorajando a população a desmon-

tá-los, localizar e entender o defeito em seu sistema para consertá-los e fazê-los funcionar novamente. Também se apela pelo ao não descarte daquilo que ainda é útil.

O catálogo 'Com Nossos Próprios Esforços', supostamente, recolhe experiências desenvolvidas no país para enfrentar o Período Especial em Tempos de Paz, expondo "o que o povo realmente faz". Na seção sete, desta publicação, intitulada "Serviço à população" e que apresenta soluções "para melhorar os trâmites da população, o serviço nos comércios, reparação de equipamentos domésticos e comunais" (Verde Olivo, p. 169), chama atenção um artefato: uma máquina de injeção de plástico.(fig. 57)

Nesta máquina, segundo a publicação, poderiam ser produzidos brincos, brinquedos, tampas de garrafas, válvulas, xícaras de café, pratos, chaves, copos, entre outros artefatos. Na publicação, também aparecem algumas das soluções que as pessoas desenvolveram para a fabricação de torneiras ou as pás para os tão apreciados ventiladores Órbita, usando este material.

Nas próximas páginas, discorro sobre alguns artefatos feitos com plástico reciclado. Se, no caso brasileiro, analisei um conjunto de artefatos com a mesma função (iluminar) e que, além dessa característica, compartilhavam o fato de serem feitos do mesmo material (latas reutilizadas); no caso cubano, vou me ater apenas a uma dessas duas características de um grupo de artefatos. Os itens utilitários nos quais me concentro não foram escolhidos por sua finalidade de uso, mas pelo material (plástico) e processo pelos quais foram produzidos, que resulta do acoplamento de uma técnica originária do sistema industrial para uma produção artesanal e caseira.

O processo de elaboração dos objetos de plástico de autoprodução caseira começa com a obtenção do material que será derretido e injetado nos moldes: o plástico. Em conversas com alguns cubanos, me contaram que o plástico era obtido de várias formas; às vezes, vinha de objetos plásticos que haviam sido guardados em casa e não eram mais usados, outras vezes eram coletados do lixo. Também me disseram que, em algumas ocasiões, eram derretidos os recipientes plásticos, lixeiras, que ficavam nas ruas para coleta de lixo. O material, então, era triturado, derretido e depois injetado nos moldes.

O uso de matérias-primas de má qualidade e de uma tecnologia improvisada confere uma aparência tosca e rústica, comum aos artefatos produzidos neste contexto, o que acaba por constituir uma atitude repetida e uma estética compartilhada. O resultado do uso e mistura de diferentes plásticos derretidos são utilitários únicos, não replicáveis em suas combinações, pois o padrão de cores nunca é idêntico. Destaca-se neles o colorido, que pode às vezes resultar em uma combinação alegre e outras vezes em uma aparência manchada.

Ao observá-los, vejo que existe em todos eles um traço que os atravesa. Qual seria esse traço? Ao analisá-los, não podemos perder de vista o contexto em que surgem. Lembremos, como coloca Hernández,

**131** *En la concepción de la Guerra de Todo el Pueblo lo fundamental siempre ha sido, es y será el propio pueblo, cuya capacidad de resistencia se multiplicará en la medida que lo haga su preparación y conocimientos. Este libro sirve pues para emplearlo tanto en la guerra como en situación de período especial en tiempo de paz* (Tradução da autora).

**132** *Sólo es necesario un poco de imaginación y una vasta conciencia de ahorro, aprovecharlo todo, recuperar los desechos que las industrias no utilizan y otros que acostumbramos a votar sólo porque no sabemos cómo aprovecharlos, artículo y objetos que han dejado de cumplir una función y sin embargo podemos emplearlos de otra manera o como materia prima para crear algo más útil* (Tradução da autora).

**133** *Ante la inmovilidad del gobierno, la familia asumió la responsabilidad de su subsistencia* (Tradução da autora).



Figura 57 - Máquina de Injeção de Plástico  
Fonte: Con Nuestros Propios Esfuerzos.  
Ed. Verde Olivo, 1992.



Figura 58 - Chinelos de Plástico Fabricados pelo Método de Injeção de Produção Caseira  
Fonte: Fotografia de Ernesto Oroza.



Figura 59 - Brinquedos de Plástico fabricados pelo Método de Injeção. Feito com Plásticos de Várias Procedências.  
Fonte: Fotografia de Ernesto Oroza.



Figura 60 - Componentes Elétricos Fabricados pelo Método de Injeção de Produção Caseira, com Plásticos de Várias Procedências  
Fonte: Fotografia de Ernesto Oroza.



Figura 61 - Charlie Chair Ocean  
Fonte: ecoBirdy.com

que embora possua uma aparência rudimentar e antiestética, além de um design não profissional (1999), é a necessidade que leva as pessoas a inventar, produzir e consumir esses produtos.

O uso de plástico reciclado para a confecção de novos artefatos não é um procedimento fácil e são necessárias ferramentas um tanto sofisticadas para realizar o processo com sucesso.

A empresa belga *ecoBirdy* vende objetos que são produto de um projeto de designers profissionais e de uma confecção industrial complexa em que o acabamento resulta em um artefato limpo, liso e sólido. Segundo a empresa, o material fonte é intencionalmente visível, uma visualidade que pretende lembrar ao usuário a importância de recursos preciosos e limitados, como um aviso de um futuro em que a escassez de recursos será uma realidade iminente.

Em Cuba, por outro lado, a reciclagem de materiais lembra a opção limitada que havia em um contexto em que não existiam outras formas de adquirir produtos. O uso desse material e a aquisição dos artefatos resultantes deles não eram uma escolha, mas a única opção possível. Novamente, é a necessidade e a urgência que levam ao uso da reciclagem de matérias-primas para a criação e continuidade do mundo material, e não os benefícios ecológicos que isso possa significar.

Por outro lado, o processo de reciclagem de plástico pode ser nocivo e tóxico se não for feito corretamente. Em uma entrevista, Oroza diz o seguinte sobre esses processos e artefatos:

[A produção cubana] foi guiada pela necessidade e pela urgência – não havia interesse em reciclagem, e os benefícios ecológicos do uso de materiais e objetos descartados não eram considerados. Na verdade, muitos dos processos produtivos que ocorriam nas casas, como a injeção de plástico e a fundição de alumínio, eram poluentes e prejudiciais à saúde, e as oficinas improvisadas não tinham meios adequados para eliminar os vapores tóxicos ou tratar os resíduos da produção<sup>134</sup> (Oroza, 2017).

Porém, esta produção atende às necessidades de um país que não tem condições de adquirir novos produtos no mercado internacional. Ao observar os registros fotográficos, encontramos variedade nos utilitários plásticos que têm um papel importante na sociedade: brinquedos, peças de reposição, utensílios de cozinha entre outros.

Aqueles com a função de conter líquidos são muitos e múltiplos, e são encontrados de diferentes tipos, copos, xícaras, canecas; há pequenos, médios, com alça, sem alça, com textura e sem textura.

De acordo com imagens encontradas no *blog* de Ernesto Oroza,<sup>135</sup> alguns dos copos de fabricação caseira são cópias dos copos soviéticos *granyonka* produzidos pela fábrica *Neman Glassworks*.

Esses copos de vidro grosso são caracterizados por suas paredes profusamente facetadas. De uso comum e amplo na União Soviética, provavelmente chegaram a Cuba por meio dos acordos com o COMECON. Duráveis, seu design permite uma melhor aderência, pois não escorregam facilmente da mão.

As versões cubanas dos copos soviéticos são um exemplo da reprodução, da cópia dos artefatos “originais” que permite aos cubanos dar continuidade ao mundo material conhecido. Pouco a pouco, os originais se perdem, e dão lugar ao mundo da cópia, que acaba configurando o mundo “original”, ou talvez o real, porque é isso o que existe. A cópia, a reprodução, torna-se aos poucos o original.

Oroza diz em um texto que se os engenheiros que deixaram Cuba voltassem, não poderiam mais consertar as máquinas que deixaram para trás, porque não são mais as mesmas, o mesmo aconteceria com os designers e os utilitários. E se alguém quiser procurar onde se encontra a inovação nesta produção, teria que se aprofundar nas formas de reutilização e nas adaptações técnicas e de fabricação, não na forma funcional.

Ao dar novas funções aos objetos destruídos e derretidos e ao criar outras formas mediante uma produção caseira, também são criadas outras relações dentro do processo de produção. A existência das máquinas de injeção e de produção caseira e dos artefatos que nelas se fazem, fala de um desenvolvimento tecnológico cubano, e popular, com sua própria história e especificidades.

A produção desses artefatos implica tanto a compreensão do processo de produção como a construção das ferramentas para produzi-los, assim como a reinvenção das formas de fazer adaptadas às circunstâncias cubanas. A reciclagem vem acompanhada da reinvenção da produção, das formas de fazer, de um mundo material e dos meios para obtê-lo.

134 *[Cuban] production was informed by necessity and by urgency – there was no interest in recycling, and the ecological benefits of using discarded materials and objects were not considered. In fact, many of the productive processes which took place in homes, like plastic injection and smelting aluminium, were polluting and unhealthy, and the improvised workshops didn't have adequate means to eliminate the toxic vapours or treat the waste from the production (Tradução da autora).*



Figura 62 - Máquina Caseira de Produção de Copos Plásticos  
Fonte: Catálogo Ernesto Oroza. Desobediência Tecnológica. Caixa Cultural. Recife (PE), Outono de 2015.



Figura 63 - Versões Cubanas dos Copos Soviéticos Granyonka  
Fonte: technologicaldisobedience.com



Figura 64 - Mais Versões Cubanas dos Copos Soviéticos Granyonka  
Fonte: technologicaldisobedience.com



Figura 65 - Copos Feitos de Plásticos de Diversas Fontes  
Fonte: technologicaldisobedience.com



Figura 66 - Copos Feitos com Plástico Reciclado  
Fonte: Precious Plastic

Ao observar os quatro utilitários da figura 65, vemos neles aquela reconsideração do objeto industrial a partir do ponto de vista artesanal do qual Oroza fala. O plástico é a matéria-prima que se transforma e dá forma a vários produtos: copo, taça, caneca.

Metade deles é amarela, embora não de cor pura, mistura-se com preto ou verde e branco que dão tons e nuances à superfície. Os outros dois são predominantemente cinzentos, ou talvez azuis, mas a mistura de cores não permite afirmar com certeza se são de uma cor ou de outra. Provavelmente, estas formas estéticas, assim como os copos das imagens anteriores, são cópias de utilitários de origem industrial.

Visualmente, contrastam-se entre uma visualidade atraente e precária de seu acabamento e material. A cor torna-os chamativos, os acabamentos também, pois nem sempre são superfícies completamente lisas, alguns têm texturas que lhes conferem uma visualidade peculiar, como se o objeto estivesse prestes a derreter. A textura também pode facilitar a estabilidade estrutural do artefato e permitir que seja mais fácil de segurá-lo. As formas são conhecidas e de certa forma estilizadas, o caso mais notório é a pequena xícara, provavelmente feita para beber café, que tem uma alça bastante pronunciada e diferente, um pequeno orifício circular que permite a introdução de um dedo para segurá-la.

Observemos agora estes copos. O que os faz diferentes dos da imagem anterior?

Parecem mais sólidos e suas superfícies mais lisas; fora isso, não aparentam ter nenhuma outra diferença substancial. A mistura de diferentes plásticos é evidente na coloração da superfície. Agora, reparemos nas fotografias. Apesar de antes eu ter dito que a imagem fotográfica ia ser usada aqui apenas como registro dos artefatos; neste caso, observar as imagens e sua linguagem permite realizar uma leitura sobre o olhar que se tem sobre eles. Ambas têm uma linguagem parecida, uma linguagem usada na fotografia de produto comercializado, na qual a atenção concentra-se nos utilitários, com fundo branco e infinito.

135 Disponível em: <https://www.technologicaldisobedience.com>

Ao tirar os artefatos cubanos do contexto de uso e criação e colocá-los num espaço branco, limpo, e registrá-los com esta linguagem, eles podem facilmente passar por utilitários que são produto de outro contexto, no qual a reciclagem vem como uma solução à superabundância de lixo industrial. Este é o caso dos copos da segunda imagem (Figura), que foi tomada da página *web* do projeto *precious plastic*. Os produtos que se ofertam neste *site* são outro exemplo do uso de reciclagem de plásticos para produzir diversos utilitários. O projeto surgiu na *Design Academy in Eindhoven*, com o intuito de reduzir o desperdício plástico. Segundo tal página a “*Precious Plastic* é uma combinação de pessoas, máquinas, plataformas e conhecimento para criar um sistema global alternativo de reciclagem<sup>136</sup>” (*Mission - Precious Plastic. Precious Plastic*).<sup>137</sup>

O projeto é *open source* e compartilha de maneira gratuita e *online* toda a informação sobre as máquinas necessárias para criar artefatos da reciclagem de plásticos, assim como do processo. Na página *web* do projeto, estão à venda vários artefatos feitos com plástico reciclado; estes copos são alguns desses itens.

Os exemplos colocados mostram que fora de Cuba há uma classe de consumidores que compram objetos com essa aparência de cor não uniforme de plástico reciclado pelo simbolismo de uma visão de mundo ‘ecologicamente correta’, e que representaria o futuro para o uso deste material. Em contrapartida, em Cuba esta produção simboliza um contexto que se quer superar, deixar atrás, um símbolo de dificuldades impostas pela crise material e energética. Os copos de ambos os registros são semelhantes em sua aparência e materiais, mas a razão de sua existência é totalmente diferente.

Em Cuba, a reciclagem de plástico para uma produção semiartesanal fornece à população tanto artefatos, de outra forma seria quase impossível conseguir, quanto uma fonte de renda para aqueles que os vendem. De fabricação caseira, alguns dos inventos eram para autoconsumo, criados pelos próprios usuários, enquanto outros eram vendidos pelos chamados “merolicos”,<sup>138</sup> comerciantes de pequena escala do mercado alternativo que chegaram a fornecer à população uma variedade de itens: brinquedos, cafeteiras, copos, presilhas para cabelo, sapatos, enfim, o que fosse necessário em casa.

Em uma entrada da página *Havana Times*, encontrei uma nota sobre os *merolicos* que ajuda a esclarecer o papel que eles têm na sociedade cubana:

Desde que surgiram na década de 1980, os “merolicos” têm fornecido aos cubanos as coisas mais essenciais para viver. Desde uma panela de pressão, uma junta de cafeteira ou um copo de liquidificador, eles têm suprido nossas necessidades mais imediatas. Seus objetos não escapam às urgências de cada lar. Queridos por alguns, criticados por outros e, às vezes,

<sup>136</sup> *Precious Plastic is a combination of people, machines, platforms and knowledge to create an alternative global recycling system* (Tradução da autora).

<sup>137</sup> Disponível em: [www.precious-plastic.com/about/mission.html](http://www.precious-plastic.com/about/mission.html).

<sup>138</sup> A palavra vem do México e é usada para se referir aos vendedores ambulantes, sendo adotada em Cuba após a transmissão de uma novela mexicana em que um personagem com esse apelido aparecia. Eles não deixam de ser um contraponto aos artesãos que produzem e vendem seus artefatos nas feiras do nordeste.



Figura 67 - Os Merolicos Vendem os seus Produtos na Praça da Catedral, 1987  
Fonte: Cuba Material

**139** *Desde que surgieron en la década de 1980 los merolicos nos proveen a los cubanos de las cosas más esenciales para vivir. Desde una olla de presión, una junta de cafetera o un vaso de batidora han cubierto nuestras necesidades más inmediatas. Sus objetos no escapan a las urgencias de cada hogar. Queridos por unos, criticados por otros y en ocasiones hasta perseguidos, los objetos que fabrican están en todos los hogares cubanos. Pero su ingenio va más allá de los objetos puramente utilitarios. Ellos se han encargado de que nuestros niños tengan con qué jugar. Así, con un simple molde de plástico usando material reciclado y recursos propios estos magos de las formas han logrado llenar de sueños los cajones de juguetes (Traducción da autora).*

**140** *Están profundamente arraigados en el discurso fundacional de la nación cubana. A lo largo del siglo XIX, la proverbial necesidad llegó a ser la madre de incontables inventos culinarios en los barracones de los esclavos, entre los cimarrones apalencados y en medio de las tropas mambisas (Traducción da autora).*

até perseguidos, os objetos que eles fabricam estão em todos os lares cubanos.

Mas sua engenhosidade vai além dos objetos puramente utilitários. Eles se encarregaram de que nossas crianças tenham com o que brincar. Assim, com um simples molde de plástico, usando material reciclado e recursos próprios, esses mágicos das formas conseguiram encher as gavetas de brinquedos de sonhos<sup>139</sup> (17 de março de 2022).

A produção dos objetos de plástico é uma técnica industrial complexa que foi adaptada pela confecção artesanal. O processo é fascinante, pois é uma produção industrial que se tornou um produto caseiro para o ambiente doméstico. Esses artefatos podem ser considerados como o ápice do exemplo da produção artesanal de necessidades utilitárias em Cuba e também como um rico exemplo da disseminação da improvisação do mundo material.

Os artefatos em Cuba cumprem sua função como utilitários e, às vezes, como mercadorias. Eles permeiam a vida dos cubanos; peças de reposição estão em toda parte, até mesmo o Estado as promove e, sem elas, muitas máquinas teriam parado de funcionar; são, nesse sentido, o que possibilitou a continuidade de atividades. Em Cuba, as coisas têm sua própria linguagem, que foi aperfeiçoada durante o Período Especial, baseada em uma relação forte com o provisório e, neste sentido, com o tempo.

O próprio discurso proclamado pelo Estado ao se referir ao período falava de um momento anômalo e passageiro, no qual as soluções surgem como temporárias enquanto se esperava que o momento de precariedade e escassez passasse. O provisório, porém, acabou permeando tanto o local de trabalho quanto o lar (Oroza, 2012), a inventividade foi aplicada em qualquer circunstância e, se antes do Período Especial, o engenho e a autoprodução foram estimulados como práticas desejadas no país caribenho como meios para obter uma independência produtiva, durante este período passou a representar, para alguns cidadãos, a única forma de sobrevivência.

Estes artefatos, e as práticas realizadas para sua produção, apontam leituras diferentes. No início do Período Especial, o provisório tornou-se meio essencial de resistência; a caracterização do cubano como um ser criativo que inventa e improvisa é retomada, e Sklodowska (2016) observa que estes, juntamente com a engenhosidade:

*Estão profundamente enraizados no discurso fundacional da nação cubana. Ao longo do século XIX, a proverbial necessidade se tornou a mãe de incontáveis invenções culinárias nos barracones dos escravos, entre os cimarrones apalencados e no meio das tropas mambisas<sup>140</sup> (Cap. IV - Sin guarniciones: (Re) invenciones gastronómicas y la (Re)creación artística).*

Com o passar dos anos e com o agravamento da crise, as práticas de produção e os artefatos assumiram outras conotações e significados, chegando a representar uma forma de persistir na precariedade que o país atravessava. As produções populares dessa época estão associadas a um sentimento de vergonha, de falta de proteção e impotência, de pobreza, desespero e retrocesso, assim como ao fracasso do processo de desenvolvimento tecnológico para suprir as necessidades materiais da população.

Para Ernesto Oroza, as invenções que surgiram durante o Período Especial representam um paradoxo no sentido de que nasceram nos anos 1960 como uma alternativa estimulada pela Revolução, e que nos anos 1990 se tornaram “o principal recurso dos indivíduos para sobreviver à ineficiência produtiva dela mesma” (Oroza, 2012 <sup>141</sup>). Assim, observo que, em Cuba, as diversas situações e contextos no tempo que demandaram a inventividade e improvisação por razões distintas, a cada tempo ganharam significados diferentes: do cultural espontâneo no passado mais distante, passando pelo político nos anos 1960 e pela urgência nos anos 1990, à ressignificação nos anos 2000.

A partir da memória afetiva, os artefatos estão relacionados à perda, desolação, dificuldades, apagões, calor, fome e o êxodo de milhares de pessoas em busca de melhores condições materiais e de vida. Há uma certa nostalgia ao seu redor, a de um tempo que passou e a de um tempo que nunca chegou, lembranças de um futuro prometido que ficou nas palavras.

<sup>141</sup> *el principal recurso de los individuos para sobrevivir la ineficiencia productiva de la misma* (Tradução da autora).



Figura 68 - Ganchos e Cabides de Injeção de Plástico Feitos em Casa, Misturando Plásticos de Várias Fontes  
Fonte: Fotografia de Ernesto Oroza; Catálogo Ernesto Oroza. Desobediência Tecnológica. Caixa Cultural. Recife (PE)

**142** O camelo foi o nome coloquial dado ao transporte público que começou a circular durante estes anos em Havana e que uniu dois caminhões para que mais pessoas pudessem caber neles. Sua forma lembrava as lombadas de um camelo, daí o nome.

**143** Durante este período, o dólar foi introduzido na ilha e circulou junto com a moeda nacional.

**144** Como consequência do desaparecimento da URSS e do COMECON, o uso de eletricidade teve que ser racionalizado. Os apagões foram comuns, durante os anos 1990.



Figura 69 - Charge Turista  
Fonte: de la Nuez, 1994 <sup>146</sup>



Figura 70 - Charge Cubo Multiuso  
Fonte: de la Nuez, 1994 <sup>147</sup>

No livro *Trilogía sucia de la Habana*, Pedro Juan Gutiérrez (2020) conta como seu personagem homônimo inventa novas maneiras de sobreviver a cada dia. A invenção não é apenas material, um objeto, um artefato ou um alimento, é também a estratégia para o conseguir, um plano que é elaborado todos os dias e que muda de acordo com o que aparece, o que está à mão; planejar sim, mas considerando que na execução do planejado, outros eventos podem mudar seu curso: um planejamento improvisado. Além do retrato duro dos anos 1990, Pedro Juan e os personagens que orbitam em torno de sua existência nos falam sobre o mercado ilegal, a fome, o dólar, a falta de eletricidade e energia e o desespero de viver na Cuba pós-soviética. Ao longo da leitura, as novas formas de relacionamento entre o sujeito e o material que surgem neste período se tornam aparentes:

Nessa época eu tinha um negocinho com latas de cerveja vazias. Juntava as latas nos contêineres de lixo em Miramar. Principalmente perto das embaixadas e dos escritórios de estrangeiros. Às vezes conseguia até duzentas latas em uma manhã. Tirava a tampa de cima raspando no chão do terraço e vendia a peso nas barraquinhas de sorvete. [...] compravam minhas latinhas porque as sorveterias não tinham nem copos de papel [...]” (Gutiérrez, 2020 p.67).

Nas charges de René de la Nuez, que datam de 1994 e que bem poderiam ilustrar o livro de Gutiérrez, o desemprego, a crise econômica, a escassez de material e alimentos e os contrastes entre a vida dos cidadãos cubanos e a dos turistas que visitam a ilha são retratados com o humor que caracteriza os cubanos; a Havana do camelo<sup>142</sup>, a que tem duas moedas<sup>143</sup>, a dos turistas que andam de carro e usam combustível que os cidadãos não podem acessar, a dos apagões<sup>144</sup>, e a Cuba em que se sobrevive com criatividade e fé (família no exterior).<sup>145</sup>

Segundo propõem García-Reyes e Ruiz (2017) sobre o escritor Pedro Juan Gutiérrez: “O devir vital do escritor é percebido na capacidade de adaptação de um ser humano para encontrar seu próprio caminho, independentemente do sucesso ou fracasso de seu empreendimento”<sup>148</sup> (p.213). A este respeito, observamos que o mundo material que é criado em Cuba, não difere das estratégias que as pessoas realizam diariamente. Assim como um artefato pode ter uma ou dez vidas, suas formas de uso, funções, também pode ser dividido em dois ou dez produtos, as pessoas também o configuraram em relação às suas atividades e à busca de estratégias para resolver as dificuldades do dia a dia; executaram tarefas distintas e tiveram trabalhos diferentes: um dia, vendiam coisas, outro, eram trabalhadores agrícolas e no dia seguinte, professores.

Os anos do Período Especial são descritos como os anos mais difíceis vividos pelos cubanos. Em romances e ensaios, foram deixados testemunhos das dificuldades, desespero e escassez, isso também ocorreu na poesia, como a de Camilo Noa, poeta cubano nascido em 1990:

Minha mãe recusa  
Duas batatas e três ovos  
Isso me machuca  
porque eu entendo  
que os alimentos são o sacrifício  
do trabalho de meu pai  
Na década de 90, se comia sacrifício  
engolíamos pratos de sacrifício  
descascado  
sem especiarias  
e minha mãe estava cansada  
Ela o gritava à noite  
Quando nos iluminávamos  
com muito sacrifício  
(Noa, 2019, p.38 <sup>149</sup>)

A acumulação que Oroza explica como ‘prever’ as possíveis necessidades pode ter gerado um processo de fetichização dos artefatos (Cardoso, 1998), tanto porque a escassez levou a um grande desejo por eles, quanto por causa de seu acúmulo como medida preventiva, quando materiais e objetos que não têm uso em um determinado momento são armazenados para caso sejam necessários. Caso algo se quebrasse, poderia ser reparado com isso ou aquilo: “O ‘por acaso’ ocupa uma boa parte da lógica de subsistência diária. E esses costumes vão pouco a pouco se transformando em manias<sup>150</sup>” (Suquet, 2010). A este respeito, Sklodowska sustenta que: “Em termos de inventividade, a escassez produziu resultados incomuns e adaptações insuspeitas, mas também levou a uma obsessão com o material”<sup>151</sup> (2016, Cap. VI - *Reinventar la rueda: El archivo material del Período Especial*), e Oroza (2012) aponta que a acumulação, que começou nos anos 1970 como um “comportamento preventivo que permaneceu na base organizacional do fenômeno criativo cubano”,<sup>152</sup> é uma das bases para a produção popular de artefatos durante os anos 1990.

A Havana das ruínas e a Havana parada e intocada pela passagem do tempo são as duas imagens que permeiam o imaginário no exterior quando se fala da cidade; uma imagem na qual não existe desenvolvimento tecnológico, que constantemente se renova. Mas na realidade, houve transformações. Se observarmos, atentamente, de perto a cidade, suas ruas, seus edifícios, os carros na estrada, o interior das casas, percebemos pequenas mudanças que a princípio são quase invisíveis ao olhar rápido. As janelas de uma casa são todas diferentes, a unidade que deveria ser homogênea é, na verdade, o oposto. Os carros clássicos que são tão frequentemente fotografados pelas lentes turísticas também não

<sup>145</sup> Esta expressão é um jogo linguístico, uma brincadeira que os cubanos fazem com o som que lembra a palavra ‘fé’, mas que aparece como a abreviação de família no exterior, de quem se recebem dólares para fazer compras.

<sup>146</sup> No desenho, aparecem duas figuras, um adulto e uma criança. O adulto pergunta à criança o que ela quer ser quando crescer e a criança responde que quer ser turista. Tomada do livro *Havanauto de fé*.

<sup>147</sup> Na imagem, duas figuras estão em destaque, uma diz à outra que o cubo plástico que lhe pertence é multiuso, utilizado tanto para banhar-se, limpar, como para colocar cerveja dentro. Tomada do livro *Havanauto de fé*.

<sup>148</sup> El devenir vital del escritor se percibe en la capacidad de adaptación de un ser humano por encontrar su propio camino sin importar el éxito o el fracaso de su empresa (Tradução da autora).

<sup>149</sup> *Mi madre rechaza  
Dos papas y tres huevos  
Me duele  
porque entiendo  
que los alimentos son el sacrificio  
de mi papá de turno  
En los 90 se comía sacrificio  
tragábamos platos de sacrificio  
pelado  
sin especias  
y mi madre estaba cansada  
lo decía a gritos en las noches  
Cuando nos alumbrábamos  
con mucho sacrificio*  
(Tradução da autora).

<sup>150</sup> *El por si acaso ocupa buena parte de la lógica de subsistencia diaria. Y esas costumbres se van convirtiendo en manías, poco a poco* (Tradução da autora).



Figura 71 - Taça Feita com uma Garrafa de Vidro de Refrigerante e Plástico.  
Fonte: Fotografia Ernesto Oroza

passam intocados; eles não são símbolo do tempo parado, mas da capacidade de reparo e engenhosidade dos cubanos e da mecânica popular que modificou astutamente suas peças e carrocerias até que estivessem em condições de funcionamento. Esses carros estão nas ruas por três razões: a crise, a necessidade e a inventividade; o mesmo aconteceu com outros mecanismos, tais como máquinas de lavar, ventiladores e rádios, e com o aparecimento de diferentes utilitários reparados, reutilizados ou reinventados.

Para Negrín, nos artefatos cubanos, a proximidade entre a urgência, o criador e a precariedade dos materiais utilizados torna o resultado imediato e tosco. A estética deles, diz, é conseguida pela adição de materiais, e “gera-se assim um barroco particular, que poderia muito bem ser definido como “bonito”, por todas as conotações pejorativas que esta palavra tem hoje”<sup>153</sup> (Negrín, 2001, p.39).

As leituras destes artefatos não se esgotam na necessidade que eles satisfazem em termos utilitários nem no olhar estético; sua existência sugere várias outras formas de interpretação nas quais podem surgir questões relacionadas, por exemplo, a desejos ou aspirações. Negrín escolhe um artefato adequado para ilustrar esta questão, um em que a parte superior de uma garrafa de refrigerante industrializada colocada de cabeça para baixo resulta em um objeto utilitário que se assemelha a uma taça (fig. 71). Segundo o crítico de arte este objeto,

...exemplifica como no imaginário utópico do cubano comum existem modelos que alguns procuram exorcizar. De uma forma muito mais precária do que a *quin-ceañera*,<sup>154</sup> o vidro foi concebido como um *cachet*<sup>155</sup> ligado à “nostalgia” de uma classe burguesa [...]<sup>156</sup> (Negrín, 2001, p.40).

Kraus (2016) escreveu um pequeno livro sobre coisas que “(elas) são tudo, menos fugazes”. Será, então, que esses artefatos, mesmo em seu caráter transitório e temporário, significaram um permanente lembrete de um cenário iniludível, de uma realidade sem escapatória? Ou será que em um mundo que muitas vezes pode parecer incerto e precário, os objetos servem como âncora e ajudam a manter uma sensação de estabilidade e continuidade?

<sup>151</sup> *En términos de la inventiva, la escasez produjo resultados insólitos y adaptaciones insospechadas, pero llevó también a una obsesión por lo material* (Tradução da autora).

<sup>152</sup> *comportamiento preventivo que ha permanecido en la base organizativa del fenómeno creativo cubano* (Tradução da autora).

<sup>153</sup> *Se genera así un barroco particular, al que bien cabe la definición de “bonito”, por todas las connotaciones peyorativas que este vocablo tiene hoy día* (Tradução da autora).

<sup>154</sup> Festa que se celebra em alguns países da América Latina quando as jovens completam 15 anos, o objetivo é apresentá-las à sociedade.

<sup>155</sup> Palavra de origem francesa; em Espanhol se usa para denominar algo que tem distinção e elegância.

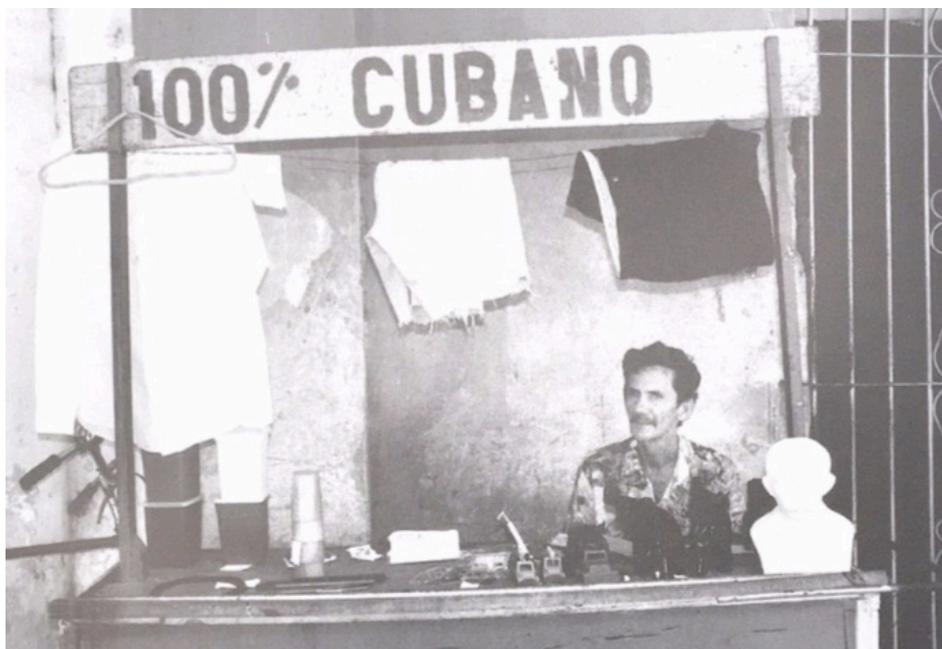


Figura 72 - 100% Cubano  
Fotografia de José Alberto Ubierna. Fonte: Ubierna, 1999.

Esta fotografia de José Alberto Ubierna captura a imagem de um homem sentado atrás do que parece ser uma barraca improvisada que exhibe uma série de produtos, entre eles, à direita, um busto de José Martí (símbolo pátrio); quatro copos plásticos, um em cima do outro, estão ao lado do que parecem ser recipientes também feitos de plástico; carrinhos de brinquedo foram colocados ao lado de um par de figuras de elefantes; uma camisa e um par de shorts estão penduradas em uma espécie de varal, que corresponde à parte mais alta do exibidor, onde também há um cabide. Uma placa de madeira pintada anuncia que os objetos que compõem o arsenal em exposição são cem por cento de origem cubana.

O que a pessoa que reuniu esse grupo deve ter considerado para chamá-los assim? Será talvez o fato de que sua fabricação, os materiais, as técnicas e os acabamentos foram feitos em território cubano, por cubanos e com matérias-primas cubanas? Poderíamos pensar que se trata de uma exposição extraordinária do artesanato cubano contemporâneo, mas parece mais acertado pensar que eles estão expostos como se estivessem à venda e que, possivelmente, os preços foram escritos nos pequenos pedaços de papel que estão dispostos sobre ou perto dos vários objetos. Será uma feira local ou itinerante na qual os cubanos se abastecem de roupas e brinquedos para os mais novos? Ou talvez o cartaz 100% cubano se dirija aos turistas, enfatizando a qualidade completamente originária ou representativa de Cuba, assegurando que aquele que fosse levar algo exibido ali, teria a certeza de que era um produto totalmente cubano em algum sentido: em alguns seria um produto sem influências estrangeiras,

156 ...ejemplifica cómo en el imaginario utópico del cubano común se asientan modelos que algunos pretenden exorcizar. De manera mucho más precaria que las fiestas de quince, la copa pretendía un cachet ligado a la "nostalgia" de una clase burguesa [...] (Tradução da autora).

em outros, símbolos nacionais, ou talvez totalmente produzido no país. Em qualquer caso, se enfatiza a autenticidade e a identidade de uma produção local cubana.

Tirada no final da década de 1990, a imagem retrata a produção cubana durante o Período Especial, mostra tanto a improvisação do dispositivo de exposição quanto o conjunto de objetos que compõem um inventário de produções consideradas 100% cubanas, sem ostentação, sem maquiagem, sem ornamentação, e que variam entre o repentino, o original, a réplica, o simulacro, o austero e entre uma oferta variada e uma materialidade escassa.

A disposição dos artefatos é caprichosa, o que pode ser lido como ato de orgulho por expor essa materialidade, uma satisfação, talvez, do mesmo artífice que mostra do que é capaz, ou do *merolico*, que conseguiu reunir diferentes artefatos para a venda.

### 5.3 Balanço de um mundo de artefatos

No início deste capítulo, levantei a questão de que as leituras dos significados da produção cubana possivelmente poderiam ser encontradas nas relações e ações que os artefatos possibilitam; neste sentido, se as formas chegam a ser interpretadas, esta interpretação se faz pela procura de seus significados dentro do contexto histórico e não apenas pela sua função prática.

Considerando que os artefatos são, por um lado, produto e respostas à crise (social, energética, política, material); e que também são produto e resposta do encontro de imaginários, de sensibilidades e necessidades, de distintas culturas e formas de ver o mundo, me pergunto o que estes artefatos possibilitam no contexto cubano?

A partir das leituras de Hernández, de Oroza, de Puñales-Alpízar, de Sklodowska, de Negrín, dos testemunhos coletados no livro *No hay por qué llorar* (Vega Chapú, 2019) e do romance de Pedro Juan Gutiérrez *Trilogia suja de Havana* (2017) sobre a produção e a vida cubana durante o Período Especial, assim como das conversas que tive com alguns cubanos e das minhas próprias leituras sobre os artefatos, enxergo que esta produção possibilita, antes de mais nada, a existência das pessoas. Existência circunscrita em uma relação dialéctica: os artefatos, ideias encarnadas, são fruto de práticas manuais através das quais são abertos, desarticulados, transformados e rearticulados, e possibilitam e sustentam a existência das pessoas. O cubano constrói o entorno que por sua vez lhe permite sua existência.

Desta forma, a proximidade entre os artefatos e as pessoas não apenas está na convivência; senão, no ato construtivo em que a ideia toma forma.

Como aponta Oroza, ao abrir os artefatos, os cubanos revelam seus segredos técnicos. Isto lhes permite conhecer o funcionamento das

máquinas, as peças que precisam para funcionar, seus mecanismos, ou seja, lhes permite ter domínio e em certo sentido, controle da linguagem do mundo material que os rodeia, domínio que lhes permite enunciar, se comunicar, construir; diferente da relação quase passiva que geralmente as pessoas que vivem em sociedades de consumo têm com o mundo que já vem como um produto fechado, pronto para ser consumido.

Conhecer as regras e as formas dos artefatos, abre a porta à criatividade, à formulação de novas diretrizes: isto, por sua vez, leva à confecção de uma linguagem nova nos artefatos que acabam por ter suas próprias características, especificidades, estética e personalidade.

Possibilitam também uma trajetória, um desenvolvimento tecnológico cubanizado, com sua própria história e especificidades. Representam o resgate da conexão entre o artífice e o artefato, dando ênfase à habilidade, à criatividade e, em alguns casos, à expressão pessoal. Esta conexão se dá de maneira particular: desde a construção de um mundo material que parte da reapropriação de formas e materiais de origem industrial e da reconsideração dos modos de usar e fazer. Neste sentido, permitem a existência de formas produtivas alternativas, ao adiar a ação de consumo satisfazendo demandas, como aponta Oroza (2012). Possibilitam a sobrevivência, e uma vida digna dentro das possibilidades do contexto (Oroza, 2020, p.54). Possibilitam também uma relação de choteo (brincadeira) que é afetiva, mediada pelo cômico e pelo drama, como o exemplo do ventiladoreitor, assim como uma sensação de estabilidade e continuidade, sendo, ao mesmo tempo, lembretes de um cenário ineludível. Os artefatos possibilitam, assim, a manifestação da existência, da memória, uma relação entre passado e futuro mediada pelo presente, uma memória ativa. Possibilitam, também, a reinvenção do mundo, dando continuidade a uma materialidade que não é mais a mesma.

# Considerações finais

As pessoas que nesses contextos de precariedade produzem artefatos de forma artesanal e com poucos recursos tecnológicos, auxiliados por instrumentos simples como prolongamentos das próprias mãos realizam “sua obra dentro da própria compreensão do seu universo cultural e da sua experiência” (Vallardes, 1976, p.134), deixando rastros de si nos artefatos que configuram. Esses traços podem ser percebidos não apenas nas marcas deixadas pelo contato do trabalho com a mão, mas também nos materiais usados, nas formas que os objetos assumem, na escolha das configurações formais e na própria utilidade que eles têm.

A análise desses elementos aparentemente apenas formais, em relação aos contextos nos quais os artefatos surgem, revela leituras que levam a interpretações que os entendem como mediações culturais, nas quais desejos, necessidades e aspirações podem ser elucidados. Os artefatos, neste sentido, são manifestações mediante as quais se dá conta das tramas culturais de que fazem parte.

Ao longo desta pesquisa, submergi em acervos fotográficos, em hemerotecas e bibliotecas, assim como em acervos e coleções físicas e virtuais. Dentro dos acervos físicos e documentais que revisei no Brasil, os artefatos aqui estudados se tornaram objetos com um grau artístico ao serem denominados de arte popular, o que fomenta seu reconhecimento estético e sua contribuição para a construção de um imaginário nacional. Como explica Albuquerque (2001):

A valorização dos objetos de cultura material como expressões “artísticas” ou “estéticas” está atrelada a concepção nacionalista de criação de uma “alma nacional” a partir de elementos da cultura popular, e através da legitimidade artística ou a “estetização” dos objetos de cultura material esses objetos foram legitimados como expressões genuinamente brasileiras (p. 238).

Os candeeiros, por exemplo, já não são apenas meios pelos quais as pessoas utilizaram em algum momento para iluminar, agora são luminárias populares. Este artesanato popular passa a ser arte autêntica do povo brasileiro, e se passa de uma relação de necessidade a uma relação de identificação. Continuam circulando hoje entre as pessoas com outros significados: decorativos, símbolos de identidade cultural, memória material, e ainda em alguns casos, trazem luz aos locais bastante isolados no meio rural.

Sobre Cuba, por outro lado, existe a ideia de que ficou parada no tempo. No entanto, a produção material neste país, tem uma trajetória singular que pode ser lida como uma democratização do saber técnico, do fazer, aquele que Aloisio Magalhães, ao ver a realidade brasileira, colocava como parte da cultura imaterial.

Apesar de, em ambos casos, cubano e brasileiro, terem ocorrido adaptações inventivas e o desenvolvimento de uma tecnologia ajustada às circunstâncias vividas, o arquivo material da tecnologia compartilhada cubana não está nos museus, mas nas ruas e nas casas das pessoas, e continua a se desdobrar.

A materialidade que emerge no Período Especial não foi tratada pelo governo como componente dos discursos identitários do país (este lugar é ocupado pela atitude inventiva e do *pa'lante*<sup>157</sup> e não pelos produtos que surgiriam dela), e sim como uma produção urgente e necessária que permite à sociedade cubana manter uma continuidade material e uma vida digna. No entanto, em momentos determinados, os artefatos que aparecem neste contexto de precariedade chegam a ser objeto de estudo e de elaboração de discursos sobre a cultura material cubana, assim como objeto de coleções privadas e de registros exibidos *online*. Alguns exemplos são o blog/arquivo virtual de Oroza *Technological Disobedience*<sup>158</sup> e o arquivo *Cuba Material*<sup>159</sup> de María Cabrera Arús, que, apesar de dedicar sua pesquisa à cultura material em Cuba, durante a Guerra Fria (1959-1989), também mostra alguns artefatos feitos durante o Período Especial. Há, porém, o importante precedente na reunião de um grupo desses artefatos, sua exposição e seu significado para os cubanos. Como vimos, em 1996, quando foram realizadas as exposições *Agua con azúcar* e *La muestra provisional*, no Centro de Desenvolvimento das Artes Visuais, onde o grupo Gabinete Ordo Amoris expôs pela primeira vez uma coleção das soluções que os cubanos deram às carências materiais vividas em Cuba, durante o Período Especial materializadas em artefatos. Naqueles anos, enquanto a imprensa “deixava registro do que não era sequer legitimado em termos de artesanato utilitário, mas que cumpria uma função prática na grande maioria das casas”<sup>160</sup> (Negrin, 2001, p.38), o Grupo levou estes artefatos para um espaço dedicado à arte. Colocá-los em uma galeria lhes dava a possibilidade de provocar leituras que não apelavam apenas à sua utilidade, mas que também pudessem ser observadas em seu caráter de documentos e fenômenos culturais,

<sup>157</sup> Expressão popular que se refere a continuar para frente, não desistir.

<sup>158</sup> Disponível em: <http://www.technologicaldisobedience.com>

<sup>159</sup> Disponível em: <https://cubamaterial.com>

<sup>160</sup> “dejaba constância de un quehacer no legitimado ni siquiera en los términos de artesanía utilitaria, pero que cumplía una función práctica en la gran mayoría de los hogares” (Tradução da autora).

como objetos lançados ao mundo pelos próprios cubanos. No fim, o gesto de levar esta produção para uma galeria de arte, revela que este mundo material ultrapassou as fronteiras do estritamente útil e que houve leituras e interpretações sobre essa produção.

A exposição reunia o acervo de um museu que nunca irá existir. E eis que a cultura material que emerge neste contexto é excluída “...mais temporariamente ou mais definitivamente, das representações simbólicas da nação, representações construídas quase sempre de acordo com as decisões de poder, do poder”<sup>161</sup> (Eligio, 1999, p.24). Este desejo de esquecimento, escreve Eligio, “[...] é sem dúvida um sintoma de medo do auto-reconhecimento pleno [...]”<sup>162</sup> (p. 24).

Esta cultura, representa uma amostra de um período difícil, difícil de viver, de lembrar, de atravessar, período que virou um trauma, o qual o povo gostaria de excluir das memórias da nação e de sua constituição como parte da cultura material identitária. Exclusão que vem tanto do Estado, quanto de uma “vontade de amnésia” (Eligio, 1999) que, por diversas razões, se espalha pela população. Acontece que, ainda hoje, esses artefatos continuam presentes tanto na memória cubana quanto na vida cotidiana; são uma produção que se diversificou, e que criou uma variedade de tipologias, alcançando produtos materiais e formas de elaboração complexas. Durante minha estadia em Cuba, nos meses de abril e maio de 2022, testemunhei a proliferação da invenção cubana. A reutilização, reparação e reinvenção são tão comuns que chegam a passar despercebidos, mas quanto identificados, nunca deixam de ser motivo de fascínio para quem olha de fora.

Durante as viagens de pesquisa que realizei ao Nordeste do Brasil, também observei que muitos dos artefatos colocados nos registros fotográficos ainda são produzidos e comercializados, incluídos os candeeiros. Estes últimos são vendidos como itens utilitários que continuam a ser úteis mas têm muito mais o caráter de *souvenirs* ofertados a turistas. Em Cuba, por outro lado, o que observei é que os artefatos mantêm seu caráter utilitário e necessário, e não adquiriram o status de artesanato ou *souvenir*.

<sup>161</sup> *más temporal o más definitivamente, de las representaciones simbólicas de la nación, representaciones construidas casi siempre de acuerdo a decisiones de poder, desde el poder* (Tradução da autora).

<sup>162</sup> *es sin dudas un síntoma del miedo al autorreconocimiento pleno* (Tradução da autora).



Figura 73 - Candeeiros à Venda no Mercado de Aracaju  
Fonte: Fotografia da autora, dezembro 2021



Figura 74- Diversos Artefatos de Plástico Reaproveitado à Venda em Havana  
Fonte: Fotografia da Autora, maio 2022

Refletindo sobre os acervos, vejo sua necessidade e importância como lugares tanto de memória como de resguardo. Mas vejo também seu potencial como lugares de referência no sentido de Magalhães, e penso nas implicações que, como tal, pode ter o levantamento dos artefatos como testemunhas e também como fontes dos saberes técnicos desenvolvidos, das soluções achadas e da tecnologia apropriada para os contextos. Vejo, enfim, seu caráter tanto retrospectivo quanto prospectivo.

Acredito que, ao observar os artefatos estudados aqui e entender de onde eles vêm, bem como o porquê e o como de sua existência, eles nos convidam a refletir sobre nosso relacionamento com o mundo artificial ao nosso redor. Diante de um futuro de precariedade para muitos e de abundância para poucos, acredito que tanto os designers (que hoje são em grande parte treinados em habilidades digitais e muitas vezes têm pouca experiência direta com as realidades humanas e materiais da produção e muito menos ainda com o reparo de objetos) quanto qualquer pessoa capaz de projetar poderiam aprender algo com os artefatos configurados por cubanos e brasileiros nos contextos estudados. Há alguns designers que estudam o reaproveitamento e a reciclagem. Mas como lidam pouco com o fazer o artefato, não pensam tanto no reparo, que é rico na situação cubana.

Um aspecto notável nesses artefatos é a adoção generalizada de um inventário comum de materiais e de uma linguagem técnica semelhante. Em ambos contextos, essa base compartilhada facilita a disseminação de técnicas de reparo, conhecimento e abordagem coletiva na busca de soluções para desafios comuns.

Os artefatos também convidam a reconsiderar nossa relação com os bens materiais e o potencial de reimaginar nossos padrões de consumo. Em ambos casos, os artífices utilizaram artefatos que já existiam como matéria prima. Neste sentido, estimulam a pensar o que podemos fazer com o que já existe, como transformá-lo. Nos mostram também que a reparação é possível, inclusive nas situações mais adversas, fazendo uso de uma flexibilidade na busca de materiais e do pensar nas formas dos artefatos.

Essas são algumas questões observadas na produção do mundo material nos casos específicos de Cuba e do Brasil, que podem ter ressonância em outras circunstâncias em que a sobrevivência humana depende da capacidade hábil das pessoas de cuidar e reparar, individual e coletivamente.

Segundo escreve Oroza sobre as práticas de produção de artefatos na Cuba do Período Especial, diante da impossibilidade de substituir objetos, as pessoas que se tornam reparadores, ao pensa em artefatos que podem ser reutilizados para o reparo, levam em consideração exclusivamente as suas qualidades físicas (Oroza, 2010). Por outro lado, ele acrescenta,

As associações simbólicas que podem aparecer após o reparo são invisíveis para ele. O pragmatismo ergue o corpo reconstruído do objeto em antecipação a qualquer tentativa de construção simbólica<sup>163</sup>.

Considerando essas observações, ao aprofundar a compreensão dos contextos em que foram configurados, entender as causas e os motivos de seu surgimento, fica claro porque artefatos quebrados, velhos e obsoletos são reutilizados na configuração de outros: é a necessidade que lhes dá origem. Ao eliminar qualquer interpretação dos artefatos que os signifiquem de alguma forma, o que sobra é a necessidade.

Porém, não há formas, cores ou materiais desprovidos de significado, todo produto humano tem significado, o que o humano toca é preenchido com intencionalidade, “O mundo do homem é o mundo do sentido<sup>164</sup>”, escreveu Octavio Paz (1986, p.19), ornamentado ou não, colorido ou não, há neles um sistema expressivo que se faz manifesto.

Com a aparição dos artefatos aqui analisados, surge, em ambos contextos, outro sistema de criação do mundo material que é sustentado pelo impulso de sujeitos que procuram cobrir suas necessidades e que se valem de uma concepção do mundo material criado a partir do reaproveitamento de produtos industrializados, descartados e recuperados.

Os contextos nos quais surgem os utilitários, são de uma precariedade iniludível, tão iniludível que tiveram que ser enfrentados; e ao mesmo tempo que se dá resposta a eles, se propõe um mundo material diferente do conhecido pelos consumidores de objetos industrializados prontos e substituíveis por outros de mesma origem. A reutilização das qualidades dos artefatos para criar um novo, resulta em uma operação de transmutação, tanto física como de sentido, onde o artefato que tinha uma vida anterior, deixa de ser o que era e se transforma em outra coisa, passando a ter uma nova vida.

As pessoas, nestes contextos estudados, cientes de suas necessidades fazem uma leitura do mundo que têm à mão e que, em potência, pode ser transformado mediante o uso de suas capacidades projetivas, tomando a continuidade de seu mundo material em suas próprias mãos e transformando o que têm perto. Neste sentido, os artefatos são uma tradução da consciência de um estar-no-mundo. É aqui que se abre uma brecha para uma leitura poética e também existencial, pois, a interpretação do mundo significa uma subjetividade que se manifesta. O simbólico, o que representa e significa, emerge assim da relação poético-existencial entre os artefatos, os contextos em que eles aparecem, quem os criou e os utilizou.

Entendo o poético como uma imagem do mundo que se experimenta na subjetividade, como uma potência que se revela no aparecer do mundo, e retomo a Bousoño, para quem a poesia é a comunicação de um conteúdo psíquico, sensorial-afetivo-conceitual (Bousoño, 1952, p.18). O artífice se comunica mediante os artefatos que cria, neles apresenta sua interpretação do mundo, um mundo específico e contextualizado.

<sup>163</sup> *Las asociaciones simbólicas que podrían aparecer tras la reparación son invisibles para él. El pragmatismo erige el cuerpo reconstruido del objeto adelantándose a cualquier intento de construcción simbólica* (Tradução da autora).

<sup>164</sup> *El mundo del hombre es el mundo del sentido* (Tradução da autora).

**165** *En la medida en que nosotros pensamos las nociones, construimos los signos. En la medida que nosotros construimos los signos, descubrimos y distinguimos las cosas y las ordenamos. Es esta una de las leyes mas secretas del habla; una de las mas secretas del fenómeno poético* (Tradução da Autora).

**166** Do ponto de vista existencialista, os seres humanos temos a capacidade de ter consciência de nós mesmos, “o que nos permite refletir sobre nossos próprios desejos e nos avaliar em termos de uma visão mais ampla do que nossas vidas estão contribuindo. Nesse sentido, transcendemos nosso próprio ser como meras coisas. O que é característico do nosso ser como humanos é que nos preocupamos com o tipo de seres que somos e, portanto, nos posicionamos a favor de nossos desejos básicos. De acordo com os existencialistas, os seres humanos são únicos entre as entidades no sentido de que desenvolvem desejos de segunda ordem sobre seus desejos de primeira ordem e, portanto, têm aspirações que vão além da imediatez de suas vidas sensoriais” (Guignon, s/d).

**167** Além das necessidades básicas de sobrevivência física, essas necessidades podem estar relacionadas a aspectos emocionais, psicológicos e espirituais, como sentido e propósito, construção de relacionamentos significativos e a necessidade de estabelecer conexões baseadas em confiança e empatia, o senso de transcendência, segurança emocional e expressão emocional. Outras poderiam ser a interação, a identidade e a memória (Pallasmaa, 2014).

**168** ‘Yo soy mi cuerpo’, reivindica Gabriel Marcel, pero ‘Yo soy el espacio donde estoy’, establece el poeta Noël Arnaud.

O ato lírico se encontraria na transmissão da complexa realidade psíquica e anímica que este artífice vive.

O artefato propicia o ato de comunicação em que há duas sensibilidades a considerar: a criadora e a receptora. Neste sentido, encontro interseções entre a leitura destes artefatos com a do fenômeno poético, na qual:

À medida em que nós pensamos as noções, construimos os signos. À medida que nós construimos os signos, descobrimos e distinguimos as coisas e as ordenamos. É esta uma das leis mais secretas da fala; uma das mais secretas do fenômeno poético<sup>165</sup> (p.24).

Proponho que esses artefatos comunicam uma realidade vivida. E, que, em esta comunicação elementos anímicos (experiências afetivas e emocionais) podem ser interpretados observando os artefatos pelo que são e o que evocam (embora, às vezes, não haja correspondência física entre o que é evocado e o que é obtido, devido às limitações de materiais e ferramentas).

Em suma, entendo que a poética no artefato está na maneira como a realidade vivenciada e interpretada se manifesta nele, na forma como a realidade interpretada se torna material. O poético está configurado na forma em relação ao contexto, mas, ao não ser óbvia, há, então, a necessidade de revelá-lo.

O existencial, por outro lado, estaria no sentido de ser, de estar em um lugar, em um tempo e em uma condição, e de se saber vivo nessas condições específicas, de estar consciente da própria existência e assumir a responsabilidade de permanência no mundo, de escolher a existência.

Se vejo poética nestes artefatos, é porque observo uma revelação da condição humana, uma existência humana,<sup>166</sup> e porque vejo que suas funções, utilidades e formas, não apenas expõem as necessidades materiais, mas também as existenciais.<sup>167</sup>

Os artefatos são o produto do encontro entre o contexto e o criador e, por sua vez, o criador é o encontro entre ele e o mundo: “‘Eu sou meu corpo’, reivindica Gabriel Marcel, mas ‘Eu sou o espaço no qual estou’, estabelece o poeta Noël Arnaud<sup>168</sup>” (Pallasmaa, 2014, p.76); “Eu sou eu e minhas circunstâncias<sup>169</sup>” coloca o existencialista Ortega y Gasset. É nessas relações que os artefatos emergem, no encontro com o mundo que implica a interação sensorial.

Com os artefatos nos envolvemos em relações, conversas, afetos. Os artefatos manifestam e fazem parte de eventos históricos, assim como de experiências pessoais e sociais que são organizadas no ato de sua produção e na relação que existe entre os materiais pelos quais são configurados e as formas que adquirem, características que indicam sua relação fundamental com o contexto em que surgem. Os artefatos, aqui analisados, são respostas às necessidades das pessoas

que os fizeram e os utilizaram, respostas criadas por eles mesmos para as necessidades de iluminar, de acalmar o calor, de recreação, de abrigo, de instrumentos para se alimentar e se vestir.

Porém, além de úteis, entendo que eles tornam possível a existência das pessoas que os utilizam, e nesse sentido, são objetos culturais com uma condição vital de existência que articula a relação entre o sujeito, o mundo e a maneira na qual o sujeito está no mundo. Não são apenas artefatos, mas meios pelos quais as pessoas dão sentido ao seu mundo, e sua produção cria novas possibilidades materiais e de vida. A pulsão pela vida, pela sobrevivência, leva ao impulso criativo. A relação poético-existencial aparece ali, imbricada nessas pulsões.

Agora, se me refiro à existência de uma linguagem poética nos artefatos, fundamentada na ideia de que há uma leitura do mundo que se manifesta neles, também entendo que há processos ou recursos usados para sua configuração. Fazendo novamente um paralelo com os estudos de poesia, considero que, assim como a linguagem poética faz uso de certos recursos, como o ritmo ou a harmonia, a construção desses artefatos também faz uso de certos recursos que têm suas próprias regras e procedimentos, que se combinam para criar um artefato. Estas seriam as ações como o reparo, a reinvenção, o deslocamento, a adaptação, a extensão, o desvio, ou a inclusão/exclusão de peças ou componentes, que resultam em objetos que sustentam a existência das pessoas.

Estes processos são importantes também porque, mediante eles, os artefatos se entrelaçam com a vida daqueles que os usam, se configuram de uma maneira diferente daqueles outros artefatos que normalmente nos rodeiam no mundo e que nos chegam prontos, pensados e fabricados por terceiros. Mais do que qualquer artefato projetado por algum designer, produzido de maneira industrial e seriada, comprado em uma loja, participam de maneira próxima e permitem a existência daquele que os usa.

As pessoas ao intervir em seu contexto, intervêm em sua própria vida e em sua própria trajetória. A produção do próprio mundo fortalece as experiências existenciais e o ser-no-mundo (Pallasmaa, 2014, p.52).

Nestes artefatos, se articula uma relação diferente com a ideia do permanente e do mutável no mundo. Se emergem como soluções provisórias, acabam formando parte da paisagem permanente. O provisório é relativizado no tempo, se modifica e estica mediante as ações e processos produtivos do reparo, a refuncionalização, a reinvenção, a adaptação e a extensão, ações que acabam aumentando o tempo de vida dos materiais.

Por outro lado, observo que os problemas aos quais as pessoas se confrontaram em ambos contextos, foram demasiado complexos para serem resolvidos apenas por uma perspectiva racional; necessariamente, teria que estar envolvido um senso de fantasia e uma sensibilidade que permitiria incorporar à resolução da necessidade e à produção do mundo material, os materiais que se tinha à mão. Sennett escreveu que o pensamento e o sentimento estão integrados no processo de produção (2017, p.18),

**170** *“la utilización de herramientas imperfectas o incompletas estimula la imaginación a desarrollar habilidades aptas para la reparación y la improvisación”* (Tradução da autora).

**171** No pensamento decolonial 7 (Quijano, 2014), o termo reexistência vem substituir a expressão resistência. A reexistência assume o sentido de continuidade de existência; em continuar a existir; uma nova existência, em contraponto à resistência entendida como ação que resiste/bloqueia quaisquer movimentos.

que o entendimento técnico é desenvolvido por meio do poder da imaginação (p.22) e que “o uso de ferramentas imperfeitas ou incompletas estimula a imaginação a desenvolver habilidades adequadas para reparos e improvisação”<sup>170</sup> (p.22). O trabalho manual tem a característica de ser uma atividade na qual se faz enquanto se resolve; se sente enquanto se pensa e se pensa enquanto se sente. Os utilitários aqui estudados não são puramente instrumentais; eles têm raízes numa experiência.

Estes artefatos são uma experiência vivida e incorporada que se faz material. São tanto um existo quanto um reexisto. A cultura da resistência à qual Hernandez se refere e que aparece em Cuba, transforma-se em uma cultura da reexistência<sup>171</sup> na medida em que as práticas de criação de artefatos possibilitam que a vida das pessoas que os utilizam, estejam em uma transformação constante de seu ambiente e de si mesmas.

Para Prown (1980), é no estilo que as expressões inconscientes de uma sociedade podem ser detectadas. Através do estilo, diferentes artefatos mantêm relação uns com outros; este é sempre expressivo de uma cultura e seu estudo nos oferece um modo mais subjetivo de entender os artefatos de maneira afetiva, catalisada pela percepção sensorial.

Em cada contexto se faz manifesto um estilo, mediante o qual os artefatos comunicam experiências vividas e um estar-no-mundo. As diferenças estilísticas de cada contexto residem nas maneiras particulares de cada cultura de interpretar o mundo e produzir artefatos, que se desprende da experiência coletiva que se atravessou em cada lugar, um estilo coletivo, de acordo com a cultura de cada lugar, das especificidades das necessidades, dos materiais e das ferramentas disponíveis e das precariedades atravessadas.

Na elaboração do mundo material, no caso brasileiro, o ponto de partida é a realidade imediata de condições econômicas e materiais precárias. Nos artefatos, em suas formas, suas cores, seus detalhes, aparece um mundo material no qual a matéria da qual são feitos, é trabalhada a ponto de dar-lhe dignidade através de uma labor de esmero. Neles, se distingue o desejo de um ambiente agradável ao olho, a vontade de ornamento, de cor alegre e de forma viva; desse desejo que se manifesta no artefato, a primeira coisa que se destaca não é a precariedade do material do qual é feito mas sim o capricho das formas.

No caso de Cuba, devido à sua significativa dependência das relações econômicas com a União Soviética e à falta de independência tecnológica, nos deparamos com desafios para o desenvolvimento pleno de sua capacidade produtiva. O contexto político e econômico marcam uma realidade social que às vezes escapa à congruência. A realidade que está sendo interpretada já é um tanto absurda e as regras do bom senso foram transgredidas; por exemplo, o plano para o Período Especial de Paz é uma adaptação do plano original, que propunha estratégias para um período de guerra, além de ser um período que não tem início ou fim definido, e uma crise que nunca foi assimilada como tal. No cenário em que se vive,

não é possível repetir as soluções que seriam comuns em uma situação diferente de pleno abastecimento; isto é evidente nos artefatos criados nos quais parece não haver regras para sua fabricação.

Em Cuba, a prática de criação de artefatos é semelhante à da cozinha, onde na ausência ou falta de ingredientes, são propostas soluções provisórias sobre as que Elzbieta Sklodowska observa o seguinte:

É bem sabido que os critérios que determinam a seleção de ingredientes e receitas em condições de abundância - o gosto, o sabor, o cheiro, a frescura, a textura, a aparência estética-visual, o valor nutricional-calórico, o «prestígio», o caráter tradicional e, até certo ponto, a conveniência e rapidez de preparação - em situações de escassez dão lugar aos critérios básicos de comestibilidade e disponibilidade<sup>172</sup> (Skłodowska, 2016, Cap. III *Temas y anatemas: La evolución y la administración del hambre*).

<sup>172</sup> *Es bien sabido que los criterios que determinan la selección de ingredientes y recetas bajo condiciones de abundancia- el gusto, el sabor, el olor, la frescura, la textura, el aspecto estético-visual, el valor nutritivo-calórico, el "prestigio" el carácter tradicional y, hasta cierto punto, la comodidad y rapidez de preparación-, en la situación de escasez ceden paso a los criterios básicos de la comestibilidad y disponibilidad (Tradução da autora).*

Em algumas ocasiões, assim como na comida, os artefatos se simplificam a sua mínima expressão, e na produção se flexibilizam os contornos entre o que é apto para esta ou aquela função. Em alguns, o absurdo se torna a regra e dá lugar ao peculiar.

Embora perceba um estilo nos artefatos de cada um dos contextos estudados, também vejo que, observados como um grande grupo, os artefatos de ambos contextos parecem compartilhar um estilo. Ao observar o conjunto de registros fotográficos, a primeira coisa que noto é que todos eles lembram algo, seja em sua forma ou nos materiais dos quais foram feitos, que parecem ser e assemelhar-se a algo já conhecido. Porém, eles têm uma linguagem própria que resulta de uma aglutinação, um amálgama de diferentes temporalidades, técnicas e materiais. Se observa que a configuração de todos eles envolveu o uso de um artefato que está sendo reutilizado para a elaboração de um outro. As formas produzidas industrialmente são modificadas com faturas e métodos manuais, com técnicas que variam entre as ancestrais, vivas no tempo simultâneo à sociedade industrial, e aquelas mais recentes, que requerem novos instrumentos e ferramentas de trabalho. Nessas transformações, os artefatos e os materiais dos quais são feitos adquirem significados diferentes. Vejo uma multitemporalidade manifestada no confronto dos materiais, das formas e das funções que eles têm. Observo nos artefatos, de ambos contextos, questões relacionadas ao tempo; por um lado, na forma como as respostas materiais exibem uma espécie de trânsito não consecutivo entre diferentes modos de produção e consumo que se apresentam simultâneos: um inserido no consumo moderno, abastado, e outro na margem deste, precário; e por outro lado, nos diferentes significados que vão adquirindo nas transformações que sofrem. Observo no grupo de artefatos uma ideia de réplica que tem distintas leituras, por um lado, vejo que tendem a aspirar e parecer uma cópia de outros objetos (princi-

palmente, em Cuba), que são produto de uma indústria mecanizada, mas o fazem sem sucesso porque nem as técnicas nem os materiais utilizados na produção, correspondem ao modelo aspirado; quer dizer, apesar de parecer existir uma cópia ou semelhança na estrutura geral do artefato, não são uma produção fiel, lembram outro artefato, mas não são iguais. Réplica também no sentido de que as soluções, na forma e utilidade, se repetem e reverberam, se disseminam, ocorrendo recorrência na maneira de produzir e nas formas usadas, que acabam por configurar algo que podemos considerar como um estilo.

E finalmente, identifico a réplica nas técnicas de produção, como procedimentos susceptíveis de repetição que, ao mesmo tempo que se replicam, sofrem mudanças, adaptações e substituições. Isto explicaria a continuidade de formas, usos e aspectos estéticos em alguns artefatos nos quais, embora os materiais e as formas mudem, há elementos que ainda são compartilhados com outros artefatos de épocas passadas, isto é mais visível no caso do brasileiro, onde a tradição de autoprodução de ferramentas e artefatos na região é extensa e antiga. Entretanto, a característica que mudou, no século XX, é que a população que cria os artefatos, incorpora o reaproveitamento de produtos e peças de origem industrial na fabricação do seu mundo material.

Vejo também processos e soluções similares nos artefatos, inclusive naqueles que não compartilham a mesma utilidade. Observo que entre eles, há alguns que parecem muito mais elaborados que outros, e outros onde se percebe o desejo de obter um acabamento mais gracioso, procurando uma forma agradável ao olho, outros ainda têm uma aparência contrária, parece que na produção não houve espaço para o detalhe do aprimoramento, nem tempo para pensar em minúcias que nada têm a ver com sua utilidade; nesses casos, vejo uma urgência nas formas. Entretanto, especialmente, vejo algo que, ainda que contraditório na ideia, denominarei de simplicidade complexa e que enquadra uma série de características que são semelhantes no grupo que se forma em ambos contextos, e que traçam uma relação da qual não podem ser dissociados uns dos outros. Há algo de ilusório nestes artefatos, são complexos e simples ao mesmo tempo e carregam uma certa ambiguidade que varia entre o fantástico e o real, entre o obsoleto e o útil, entre o presente e o passado, e às vezes, o futuro. Uma simplicidade na complexidade, ou talvez seja uma simplicidade complexa. Há também uma certa desolação em sua própria materialidade e confecção, ao mesmo tempo que uma vitalidade no simples fato de sua existência.

Estas qualidades os caracteriza em conjunto, e os distingue de outros artefatos que têm as mesmas funções e utilidades, em circunstâncias diferentes. Neste sentido, o estilo compartilhado no grupo de artefatos de ambos contextos não estaria necessariamente nas formas, mas seria expresso e definido pelos elementos que os compõem, a origem dos materiais de que são feitos, as técnicas utilizadas e os processos

empregados para fazê-los. O fato de que em dois contextos diferentes, e em duas temporalidades distintas podemos ver semelhanças estilísticas (e inclusive, às vezes, de soluções como o caso dos candeeiros feitos com latas que encontrei em ambos contextos) fala da existência de equivalências ou paralelos no espectro de alternativas viáveis para a obtenção de certos resultados. Este cruzamento tem a ver com as condições de precariedade que ambas sociedades atravessam, e apesar de não serem partícipes do sistema de consumo e produção industrial capitalista ou socialista, coexistiam sim com artefatos industriais, e incorporavam esses elementos, desenvolviam possibilidades produtivas do seu próprio mundo. Isto faz com que elementos próximos se manifestem no espectro amplo de artefatos produzidos em Cuba e no Nordeste do Brasil e que assim acabam por conformar um certo estilo.

Compartilhar um contexto de precariedade, de convivência com artefatos de origem industrial e de uma economia de subsistência sem excedentes, leva à existência de um certo parentesco nas soluções que se desenvolvem em ambos lugares. O que quero dizer é que umas das razões que faz com que estes artefatos compartilhem um estilo, são as condições econômicas e materiais determinadas sob as quais são criados. Neste sentido, o estilo ao qual me refiro não estaria ancorado apenas nos contextos geográficos e temporais particulares, mas também numa série de condições materiais específicas. A realidade que se interpreta, em ambos casos, é a de precariedade social e material.

O motivo desta tese, nunca foi oferecer uma interpretação final dos artefatos estudados nem propor uma maneira única de olhar para eles. Neste sentido, concordo com a postura de Tilley (2006) sobre as posições teóricas ao estudar a cultura material: “nunca poderá haver, uma posição teórica ‘correta’ ou ‘certa’ que possamos escolher para estudar as formas materiais ou para esgotar seu potencial de nos informar sobre a constituição da cultura e da sociedade” (p.10).

Nesta pesquisa, foram usados diferentes métodos e referenciais teóricos para analisar e interpretar artefatos de produção popular. A pesquisa propôs oferecer ao olhar do design um caminho interpretativo e de referências com as quais se possa ampliar os seus estudos sobre utilitários.

Assim, incorporei fontes como romances, músicas, filmes, fotografias, poesia e fiz uso consciente da minha subjetividade e sensibilidade pessoal na leitura e interpretação dos artefatos. No caso brasileiro, auxiliada por músicas, gravuras e romances, usei também a imaginação e a fabulação. No caso cubano, a subjetividade e sensibilidade pessoal se incorporaram na pesquisa de uma maneira diferente. Ter estado no país em uma situação na qual, como os cubanos mesmos me falaram, atravessavam circunstâncias muito próximas às do Período Especial, como o desabastecimento de energia, alimentos e bens materiais, foi uma experiência que mudou meu olhar e leitura sobre o contexto e os artefatos. Devido à

crise sanitária da Covid-19, o governo cubano decidiu não receber turismo por um longo período. Isso significou fechar-se à sua principal atividade econômica. A crise nesse período chegou ao ponto da falta de medicamentos básicos, algo que os cubanos me disseram nunca ter visto antes. Durante minha estada, testemunhei e vivenciei a falta de água potável, de medicamentos e de combustível. A Biblioteca Nacional José Martí, que visitei em várias ocasiões, teve seu horário de funcionamento reduzido devido aos cortes de energia. O transporte também não era suficiente e, como muitos cubanos, tive que caminhar quilômetros devido à demanda excessiva. Devido a alguns problemas com meu banco, não pude tirar dinheiro no caixa eletrônico e tive que me alimentar, me transportar e realizar minhas atividades acadêmicas, durante os dois meses em que estive no país, com pouco dinheiro e sem perspectiva de ter mais. Minha estadia em Havana, embora não fosse como seria a de uma pessoa local, não poderia ser caracterizada como a de um turista. Durante esse período, minha relação com as coisas materiais também mudou, não apenas em termos concretos mas de ter que ver o potencial do que eu tinha e aproveitá-lo ao máximo (houve momentos em que tive que tomar sorvete em uma sacola, ou levar uma pizza em uma folha de papel do meu caderno), mas também em um nível de reflexão crítica, sobre a relação que tenho com o mundo ao meu redor no Brasil ou no México, sobre a relação de imediatismo e desperdício que, nesses contextos mantenho com os artefatos. Essa experiência marcou meu olhar e minha leitura da produção cubana, na qual a subjetividade do encontro permeou as interpretações dessa materialidade e que se fundamentaram, acima de tudo, no entendimento de que é a necessidade que leva as pessoas a criarem seu mundo material e, que se há resistência nelas, não é revolucionária, mas vital.

Acredito que assumir e adotar a própria subjetividade no decorrer da pesquisa, aponta para possíveis desdobramentos, seja a respeito de se pensar na subjetividade como método e extensão do qualitativo nas pesquisas no campo do *design*, na maneira como se constrói a pesquisa ou no modo como se faz a narrativa escrita. Como Fallan e Lees-Maffei (2015) apontam, será necessário que no campo se aceite que os pesquisadores são pessoas com subjetividades, e que, no envolvimento com a subjetividade, o campo tem muito a ganhar.

Por outro lado, na análise e interpretação dos artefatos, sejam de origem industrial ou artesanal, e da relação que existe entre as pessoas e eles, aponto para a necessidade de se fazer uso de diferentes métodos e ferramentas oriundos de distintas disciplinas e naturezas, assim como de fontes diversas que ajudem a expandir tanto a sensibilidade daquele que observa, como as informações a respeito das relações entrelaçadas entre artefatos-pessoas-contextos. Dentro do campo do Design, os tradicionais estudos do simbólico e do estético para o projeto, assim como seus modelos descritivos sobre o uso e as funções dos artefatos, ficam por vezes limitados aos objetivos do projeto, o que não permite

um aprofundar do olhar sobre as relações complexas que existem entre eles e as pessoas. Esta pesquisa amplia essa estreiteza, apontando para caminhos interpretativos dos artefatos (quer surjam da precariedade ou não) e nossa relação com eles desde o sensível. Um desses caminhos é a relação estética com o artefato. Com este apontamento, se chega nos umbrais de outras propostas interpretativas que em um futuro seria frutífero colocá-las em conversa, como é a ideia de Prosaica, trabalhada por Katia Mandoki (2008), com a qual se refere à estética cotidiana e cuja tese central, de ser essencial abrir os estudos estéticos para a riqueza e a complexidade da vida social em suas diferentes manifestações.

# Referências

ABAD, Mar. **Desobediencia tecnológica: recuperar en vez de tirar.** Disponível em: <<https://www.yorokobu.es/desobediencia-tecnologica/>>. Acesso em: 20 nov 2014.

AKRICH, M. *Les utilisateurs, acteurs de l'innovation.* **Éducation Permanente.** Paris, p.79-90. 1998.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes.** 2ª Ed. Recife: FJN Ed. Massangana, São Paulo: Cortez, 2001.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Um povo sem cabeça, soltando arte pelas mãos. In: PEDROSA, Adriano e TOLEDO Tomás (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016.** São Paulo: MASP, 2016.

AMADO, Jorge. **Seara Vermelha.** São Paulo: Livraria Martins, 1946.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil:** Aloisio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural. Orientador Dr. Luiz Fernando Dias Duarte. 156 fls. 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e Impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e a Institucionalização do Design no Brasil.** Orientador Dr. Luiz Fernando Dias Duarte. 376 fls. 2011. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses**: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina/FAPERJ, 2014.

ANDERSON, R., & Dávila, J. **Brazil: A Century of Change**. North Carolina: University of North Carolina Press, 2009. Disponível em: [www.jstor.org/stable/10.5149/9780807894118\\_sachs](http://www.jstor.org/stable/10.5149/9780807894118_sachs). Acesso em: 6 jul 2020.

ANDRADE, M. C. **Estado, Capital e Industrialização do Nordeste**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ANDRADE, M. C. **A Terra e o Homem do Nordeste**. 5ª Ed. São Paulo: Atlas, 1986.

ANDRADE, M. C. **Mineração no Nordeste**; Experiências e Depoimentos. Brasília: MCT/CNPq, 1987.

ANDRADE, M. C. **O Nordeste e a Questão Regional**. São Paulo: Editora ática, 1988.

ANELLI, Renato. Ponderações sobre os Relatos da Trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, vol. 17, n. 27, p.86-101, 2010.

ANELLI, Renato. Lina Bo Bardi and her relationship to Brazil's Economic and Social Development Policy. **Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism**. 1ª Ed. Berlim: Hatje Cantz, v. 1, p. 155-169, 2014.

ANELLI, Renato. *Recycling and restoration: Adding new meaning to historical buildings through minimal interventions*. In: \_\_\_\_\_ **Sustainable Lina. Switzerland: Springer International Publishing**, 2016.

APPADURAI, Arjun (Ed.). **La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías**. Distrito Federal: Grijalbo/Conaculta, 1991.

ARAÚJO, R. de C. B. de. Benício Dias e a Moderna Fotografia no Recife. In: **Pesquisa Escolar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2021. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/benicio-dias-e-moderna-fotografia-no-recife/>. Acesso em: 6 set 2021.

ARDINGHI, Maria Beatriz. **Segunda Vida dos Objetos: um Estudo sobre a Requalificação dos Artefatos em Ambiente Doméstico**. Orientadora Dra. Cristiane Aun Bertoldi. 210 fls. São Paulo, 2021. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design, 2021.

ARICÓ, José. O Nacional-Popular: Gramsci em Chave Latino-americana. In: BADALONI, Nicola, COUTINHO, Carlos Nelson, NOGUEIRA, Marco Aurélio (Orgs.). **Gramsci e a América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

AYERBE, L. F. **A Revolução Cubana**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. [Tradução de] Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBOSA, Adoniran. **Candeeiro** (Música). Por Teresa Cristina & Grupo Semente

BARBOSA, Adoniran. **Acende o Candeeiro** (Música).1972.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura**: o Design no Impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARDI, Lina Bo. Discurso sobre a Significação da Palavra Artesanato. In: **Tempos de Grossura**: o Design no Impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. pp-16-18.

BARDI, Lina Bo. Arte Industrial. Diário de Notícias de Salvador, Salvador, Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida, n. 8, 26 out 1958a. In: RUBINO, S., GRINOVER M. (Org.). **Lina por Escrito**. Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi. Sao Paulo: Cosac Naify. p.107- 110, 2009.

BARDI, Lina Bo. Cultura e Não Cultura. Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida. Diário de Notícias de Salvador, n. 1, 7 set 1958b. In: RUBINO, S., GRINOVER M. (Org.). **Lina por Escrito**. Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify.p. 87-90, 2009.

BARDI, Lina Bo. Nordeste. Catálogo de Exposição de Arte Popular no Museu de Arte Popular do Unhão, Salvador, Arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963. In: RUBINO, S., GRINOVER M. (Org.). **Lina por Escrito**. Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify. p.116-118, 2009.

BARDI, Lina Bo. Técnica e arte, 1960. Em: RUBINO, S., GRINOVER, M. (Org.). **Lina por Escrito**. Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify. p.110-113, 2009..

BARDI, Lina Bo. Brennand Cerâmica. 1961 In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por Escrito**: Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi. Coleção Face Norte, v. 13. São Paulo: Cosac Naify, p.113-115, 2009.

BARDI, Lina Bo. Cinco Anos entre os Brancos: O Museu de Arte Moderna da Bahia. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 6, encarte, p. I, nov/dez, 1967. In: RUBINO, S., GRINOVER M. (Org.). **Lina por Escrito**. Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, p.130-136, 2009.

BARDI, Lina Bo. Planejamento Ambiental: Desenho no Impasse. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 4-6, jan/fev/mar. 1976. In: RUBINO, S., GRINOVER M. (Org.). **Lina por Escrito**. Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, p.136-141, 2009.

BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura .Projeto. São Paulo, n. 133, p.104-108, 1990. In: RUBINO, S., GRINOVER M. (Org.). **Lina por Escrito**. Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, p.162-176, 2009.

BARDI, Lina Bo. Desenho Industrial. **Habitat**, São Paulo, n. 5, p. 62-63, out/nov/dez 1951.

BARDI, Lina Bo. A Mão do Povo Nordestino. **Arte Vogue**, São Paulo, n. 2, p.52-69, 1997.

BATISTELLA S., ALVE, A. Projetos para o Desenvolvimento Brasileiro no Nordeste: Celso Furtado, Lina Bo Bardi, a ARTENE e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB, 1958-1964. **Estudos em Design (online)**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p.78-98, 2018.

BARROS, J. D. A. Sobre a feitura da micro-história. **OPIS**, v.7, n. 9, p. 167-185, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/O.V7I9.9336>. Acesso em: 13 jan 2022.

BELL, L., CARAM, T., LÓPEZ D. & KRUIJT, D. **Cuba: Período Especial. La Habana: Editorial Universitaria de la Universidad de la Habana**, 2017.

BERZIN, Alexandre. **Acervo fotográfico**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife (PE).

BONSIEPE Gui. **Teoría y Práctica del Diseño Industrial**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BONSIEPE, GUI. **A tecnologia da tecnologia**. São Paulo: Blucher, 1983.

BORGES, Adélia. *Popular Culture in Contemporary Brazil*. In: SCHWARTZ-CLAUSS, Mathias; VEGESACK, Alexander von (Eds). **Antibodies**. Fernando & Humberto Campana 1989-2009. *Weil am Rein: Vitra Design Museum*, p. 83-92, 2009.

BORGES, A. *Design da Periferia*. In: **Adélia Borges (website)**. Disponível em: <http://www.adeliaborges.com/exposicao/design-da-periferia/>. Acesso em: 28 out 2016.

BOUFLEUR, R. **A Questão da Gambiarra**: Formas Alternativas de Produzir Arte-fatos e suas Relações com o *Design* de Produtos. Orientadora Dra. Maria Cecília Loschiavo dos Santos. 148 fls. 2006. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em *Design* e Arquitetura. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (FAU-USP), São Paulo, 2006.

BOUFLEUR, R. **Fundamentos da Gambiarra**: A Improvisação Utilitária Contemporânea e seu Contexto Socioeconômico. Orientadora Dra. Maria Irene Queiroz Szmrecsányi. 252 fls. 2013. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (FAU-USP), São Paulo, 2013.

BOURDIEU, P. **Distinction: a Social Critique of the Judgment of Taste**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

BOUSOÑO, Carlos. **Teoría de la Expresión Poética**: hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles. Madrid: Gredos, 1952.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo**: séculos XV - XVIII - as estruturas do cotidiano. Martins Fontes: Rio de Janeiro, 1995.

BUCAILLE, R. e PESEZ, J. Marie. Cultura Material. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa, IN-CM, v.16 - Homo - Domesticação - Cultura Material, p.11-47, 1989.

BÜRDEK, B. E. **Diseño**. *Historia, Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 2002.

CABRERA, María A.. *Beyond the Sugar Curtain: um Museu del Socialismo Material*. 13 dez 2017. **Cuba Material** (Blog). Disponível em: <https://cubamaterial.com/blog/beyond-the-sugar-curtain-museo-del-socialismo-material/>. Acessado em: 18 abr 2023.

CABRERA, María, A. *Bicicletas Rusas (Soviéticas)*. **Cuba Material** (blog). 15 jan 2018. Disponível em: <https://cubamaterial.com/blog/bicicleta-rusa-es-decir-bicicleta-sovietica/>. Acesso em: 10 abr 2022.

CARDOSO, R. *Design*, Cultura Material e Fetichismo dos Objetos. In: **Arcos**, Rio de Janeiro, v. 1, 1998.

CARDOSO, R. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Editora Blucher, 2008.

CAVALCANTI, Alberto. O canto do Mar. (Filme) Brasil, 1953.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Xiloteca (online). DIAS, Benício. Acervo fotográfico. Vila Digital (online). Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br>. Acesso em: 20 nov 2020.

CHAGAS, Maurício de Almeida. **Modernismo e Tradição**: Lina Bo Bardi na Bahia. Orientador Dr. Antônio Heliodório Lima Sampaio. 244 fls, 2002. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002

CLARKE, Robin. Technology for an alternative society. *New Scientist* 11, January, 1973

COELHO, P. **Uma Análise das Representações de Havana**, em *La fiesta vigilada e Un Seguidor de Montaigne Mira La Habana* de Antonio José Ponte. Orientadora Dra. Adriana Kanzevolsky. 112 fls, 2018. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

COHN, A. **Crise Regional e Planejamento**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

COLL, Pedro. **Tiempo detenido**. *La Habana. Madrid: Lunweg*, 1995.

**CON NUESTROS PROPIOS ESFUERZOS**. Algunas experiencias para enfrentar el periodo especial en tiempos de paz. Cuba: Editora Verde Olivo, 1992.

CONEJERO PAZ, E. *Cuba, Cincuenta Años después de la Revolución: ¿Es todavía posible la Democratización?* **Cuadernos Constitucionales de la Cátedra Fadrique Furió Ceriol**, n. 57, p. 5-33, 2006.

CORRÊA, Pâmela Cordeiro Marques. **Desobediência Tecnológica e Gambiarra**: o Design Espontâneo Periférico como Caminho para outros Futuros. Orientadora Dra. Marisa Cobbe Maass. 112 fls, 2019. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em *Design*, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

COSULICH, R. Lina Bo Bardi: do Pré-Artesanato ao *Design*. Orientador Dr. Carlos Guilherme Santos Serôa Mota. 157 fls, 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

COSTA, Eduardo Augusto. O Fundo do CNRC e a História Cultural do *Design*: Aproximações e Perspectivas de Preservação, p. 1109-1123 . In: **Anais do 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Paulo: Blucher, 2022

CRSITOVAL HERRERO (blog). Disponível em: <<http://fotoherrera.blogspot.com/2009/08/>>. Acesso em: 10 jul 2022.

CUBA MATERIAL (Blog). Disponível em: <<https://cubamaterial.com/blog/eduardo-del-llano-la-cultura-del-sucedaneo/>>. Acesso em: 15 set. 2022.

DANNEHL, K. *Object Biographies: from Production to Consumption*. In: HARVEY, K. (Ed.). **History and Material Culture: a student's guide to approaching alternative sources**. New York: Routledge, p. 123-138, 2009.

DENIS, R. C. *Design, Cultura Material e o Fetichismo dos Objetos*. In: **Arcos**. v. 1, p.15-39, 1998. Disponível em: <https://almodotblog.files.wordpress.com/2017/04/design-cultura-material-e-fetichismo-dos-objetos.pdf>. Acesso em: 6 mai 2022.

DIAS, P. J. (2014). Design e auto-produção: novos paradigmas para o design de artefatos na sociedade pós-industrial. Tese (Doutorado em Belas Artes), Universidade de Lisboa.

DÍAZ, Infante, Duanel. *Visión sobre los Escombros: Ruina y Melancolía en la Narrativa Cubana del Periodo Especial*. **Revista Iberoamericana**, p.511-31, 2014.

DICKSON, David. *Tecnología Alternativa: y políticas del cambio tecnológico*, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1978.

DESMET, P. J., van Erp, M. Karlsonn. *Design & Emotion Moves*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

DOMINGUINHOS e CLIMÉRIO. **Luz de candeeiro (Música)**. 2001.

EL LIBRO DE LA FAMILIA. Sem autor. La Habana: Editorial Verde Olivo, 1991.

ESPIN, Ivan. *Diseño y socialismo I*. **Colección Escritos**. La Habana: ONDI/Isdi, 1989

FABRIS, CORRÊA, R. de O. A Mesma Exposição, Acionamentos Conceituais Distintos: Reflexões sobre a Reencenação da Mão do Povo Brasileiro. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p.20-57, mai 2022. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668469>. Acesso em: 10 jun 2022.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria Escrava Baiana**: a Construção Histórica do **Design** de Jóias Brasileiro. Orientadora maria Cecília Loschiavo dos Santos. 335 fls., 2009. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (FAU-USP). São Paulo, 2009.

FALLAN, Kjetil e LEES-MAFFEI, Grace. **It's Personal: Subjectivity in Design**

*History, Design and Culture*, v. 7, n. 1, p. 5-27, 2015.

FARIA, Alessandro dos Santos. **Objetos Imperfeitos** - o *Design* Espontâneo em Produtos Desenvolvidos a partir do Descarte de Resíduos Sólidos Urbanos. Orientador Dr. Haroldo Gallo. 189 fls. 2016. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP : [s.n.], 2016.

FERNÁNDEZ, Lucila. *Una ISLA de diseño: Cuba de 1960 a 2000*. **Revolución y Cultura** v.2, n.54, abr.may.jun. 2012.

FERNÁNDEZ, M. *Mobiliario y interiores cubanos durante la presencia española*. **Laboratorio de arte**. v. 25, 2013.

FERNÁNDEZ, Antonio Eligio (Tonel). *Ordo Amoris Cabinet. Across Havana in Limosina*. **Theoretical Beach**, 9 jul 1999. Disponível em: <<https://www.diangohernandez.com/ordo-amoris-cabinet-across-havana-in-a-limosina-by-antonio-eligio-tonel/>>. Acesso em: 15 mai 2023.

FERNÁNDEZ, Antonio Eligio (Tonel). *Gabinete Ordo Amoris: por la Habana en Limosina*. **La Gaceta de Cuba**. *Unión de Escritores y artistas de Cuba*. Nov-Dic., p. 22-26, 1999.

FERNÁNDEZ, Antonio Eligio (Tonel). *Por La Habana en Limosina*. **La Gaceta de Cuba**, n.6, p.22, 2009.

FERNÁNDEZ, Martí; MARTÍNEZ, Waifrido, DOMÍNGUEZ, Dunia, PLA, Ileana, AGUILAR, Rafael, ESTRELLA, Rolando, MAURA, Amarilys, PÉREZ, Manuel, RÚA, Armando, TRUJILLO, Iván (Eds.). **Algo más sobre la bicicleta**. *La Habana: Centro de información para la defensa*. (s/f).

FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi**. Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1992.

FERREIRA, Roque e PINHEIRO, Paulo César. **Candeeiro Velho** (música).

FLOATING CUBANS (blog). Disponível em: <http://www.floatingcubans.com>. Acesso em: 10 ago 2022.

FONT, Mario L. *Fernández. Algunas reflexiones sobre el período especial*. **Revista Bimestre Cubana**. Vol LXXXIII enero-junio, época III, nº 8, 1998.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro . A coleção de Eros Martim Gonçalves e o Museu de Arte Popular da Bahia. In: MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy. (Org.). **Histórias da arte em coleções: modos de ver e exibir em Brasil e Portugal**. 1ed.Rio de Janeiro: Rio Books, v. 1, 2016.

FREITAS, M. de B. A. P. Mário de Andrade e Aloísio Magalhães: Dois personagens e a questão do patrimônio cultural brasileiro. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP*, v.7, p. 71-93, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i7p71-93>. Acesso em: 20 jun 2022.

FREYRE, Gilberto. Nordeste. **Aspectos da Influência da cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil**. São Paulo: Global, 2010.

FURTADO, Celso. **A Operação Nordeste**. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1959.

FURTADO, Celso. **El Desarrollo Económico: un mito**. México D.F: Siglo XXI, 1975.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. 24. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1991.

FURTADO, Celso. **Celso Furtado: o desvelador da realidade nordestina**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2017.

GARCÍA-REYES, David e RUIZ, Sergio. *Identidades urbanas en Trilogía Sucia de La Habana, de Pedro Juan Gutiérrez*. **Izquierdas**, n.37, Dic 2017.

GARCÍA CANCLINI, N. **Arte Popular y Sociedad en América Latina: teoría y praxis**. Distrito Federal: Editorial Grijaldo, 1977.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cultura y nación: Para qué no nos sirve ya Gramsci*. **Nueva Sociedad**. Buenos Aires, Argentina, n. 115, p. 98-103, sept oct 1991.

GRAEBER, David. **Fragmentos de una Antropología Anarquista**, Vitrus editorial, 2011. Disponível em: <<https://conversacionsobrehistoria.info/wp-content/uploads/2020/09/Graeber-David.-Fragmentos-de-antropolog%C3%ADa-anarquista-1.pdf>>. Acesso em 9 set. 2022.

GRAMSCI, Antonio. *Observaciones sobre el folklore*. In: \_\_\_\_\_ **Literatura y vida nacional**, Buenos Aires: Lautaro, 1961.

GRASSBY, R. *Material Culture and Cultural History*. **The Journal of Interdisciplinary History**, v.35, n.4, p. 591-603, 2005.

GELL, A. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GERRITSEN, E. & RIELLO, G. (Eds.) **Writing Material Culture History**. London: Bloomsbury Academic, 2015. Disponível em: <[https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/ghcc/event/events/writing\\_material\\_culture\\_history\\_-\\_masterclass\\_reading.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/ghcc/event/events/writing_material_culture_history_-_masterclass_reading.pdf)>. Acesso em: 10 jun 2022.

**GUÍA** para dar respuesta a las necesidades de la población en condiciones difíciles. s/autor. s/editora.1985

GRINOVER, Marina. **Uma Ideia de Arquitetura**: escritos de Lina Bo Bardi. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

RUBINO, Silvana, GRINOVER Marina (Org.) **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GTDN. Uma política de Desenvolvimento para o Nordeste. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

GUADARRAMA, R. *Cuba y Estados Unidos: el largo proceso del reconocimiento*. **Revista Latinoamerica**, n. 60, p. 53-92, 2015. Disponível em:<[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-85742015000100003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742015000100003&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 02 mar 2021.

GUEVARA, Ernesto. **El socialismo y el hombre en Cuba**. UNAM, Distrito Federal, 1978. Disponível em: <[http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/2964/20\\_CCLat\\_1978\\_Guevara.pdf?sequence=1&isAllowed=acesso](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/2964/20_CCLat_1978_Guevara.pdf?sequence=1&isAllowed=acesso)> Acesso em 5 out 2022.

GUIGNON, Charles B. **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. (s.d.). *Existentialism*. Disponível em: <<https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/existentialism/v-1/sections/being-in-the-world>>. Acesso em 10 jan 2023.

GUMIERO, R. **O Nordeste em dois tempos**: a “Operação Nordeste” e a Política de Desenvolvimento Regional do Governo Lula. Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL) Nações Unidas, Santiago, 2014.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto** : sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2008.

GOMES, Ricardo Lima. **Objeto**: percursos e escritas culturais. Coleção Cadernos de Folclore, 2010.

GOMES, Vagner Ivan de Alencar; OLIVEIRA, Solange Gomes Toscano de; BRITO, Eduardo Neves Rocha de. Importância da Literatura de Cordel como Preservação da Cultura Nordestina: um estudo no acervo da Biblioteca Central Zila Mamede. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 15, n. 1, p.133-147, 2019.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Trilogía suja de la Habana**. 2020.

HADLER, J. **Dependência e Subdesenvolvimento**: a transnacionalização do capital e a crise do desenvolvimento nacional em Celso Furtado. Orientador Dr. Plínio de Arruda Sampaio Junior. 141 fls. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Economia. Instituto de Economia, Unicamp, Campinas, 2009.

HAVANA TIMES. (site) Disponível em: <<https://havanatimesenespanol.org/fotorreportajes/los-merolicos-o-artesanos-del-plastico/>>. Los merolicos o artesanos del plástico. Acesso em: 17 mar 2022.

HERNÁNDEZ, Orlando. **The Gabinete Ordo Amoris. Theoretical Beach**. 15 feb. 1999 Disponível em: <<https://www.diangohernandez.com/the-gabinete-ordo-amoris-by-orlando-hernandez/>>. Acesso em 9 set. 2022.

HICKS, Dan. *The material cultural turn: event and effect*. In: HICKS, D. e BEAUDRY, C. (Eds.). **The Oxford Handbook of Material Culture Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

HOLGADO, I. Estrategias laborales y domésticas de las mujeres cubanas en el período especial. **Encuentro de la Cultura Cubana**. Primavera/verano. p.221-227, 1998.

HOSKINS, J. Agency, Biography and Objects. TILLEY, C; KEANE, W.; KÜCHLER, S.; ROWLANDS, M.; SPYER, P. (Eds.). **Handbook of Material Culture**. London: Sage Publications, 2006.

IBARRA, Maria. O DESIGN POR NÃO-DESIGNERS (DND): AS RUAS DE BELO HORIZONTE COMO INSPIRAÇÃO PARA O DESIGN. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014.

INGOLD, Tim. **Trazendo as Coisas de Volta à Vida**: Emaranhados Criativos num Mundo de materiais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan/jun 2012

INGOLD, Tim. **Los Materiales contra la Materialidad**. *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, mayo. p. 19-39, 2013a.

INGOLD, Tim. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. London: Routledge, 2013b.

INSTITUTO NACIONAL DO SEMIÁRIDO. **O semiárido brasileiro**. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação. Disponível em: <<https://www.gov.br/insa/pt-br/semiarido-brasileiro#:~:text=O%20Semiárido%20Brasileiro%20se%20estende,semiáridos%20mais%20povoados%20do%20mundo.>> Acesso em 12 de outubro 2022.

INTELIGENCIAS COLETIVAS. Cuba. Disponível em: <<https://cuba.inteligenciascolectivas.org>> Acessado em: 11 fev 2021

JUVENTUD TÉCNICA **Revista Científico- técnica popular de la juventud cubana**. *Publicación trimestral. Casa Editora Abril La Habana nº 281, 262, 283, 294, 287,*

KASPER, Christian Pierre. **Habitar a rua Campinas**, SP. Orientador Dr. Laymert Garcia dos Santos, 239 fls. 2006. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

KASPER, Christian Pierre. Além da Função, o Uso. **Arcos Design**. Rio de Janeiro, v.5, p.18-25, 2009.

KOPYTOFF, I. *La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso*. In: APPADURAI A. **La Vida Social de las Cosas. Perspectiva cultural de las mercancías**. Distrito Federal: Grijalbo/Conaculta, p. 89-122, 1986.

KRAUS, Arnoldo. **Apología de las Cosas**. Ciudad de México: Sexto piso/ Secretaría de Cultura, 2016.

KULA, W. **Problemas y Métodos de la Historia Económica**. Barcelona: Ediciones Península, 1974.

LANZUELA, María Luisa C. **La Literatura como Fuente Histórica**: Benito Pérez Galdós. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1070229>>. Edição digital a partir de *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX*, Madrid, Castalia, p. 259-266, 2000.

LARIOS, Shaday. *Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena*. **Simposi Dramatúrgies de l'objecte**, Sala d'Actes de l'Institut del Teatre de Barcelona, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11904/867>>. Acesso em 15 maio 2023.

LATOUR, Bruno. *La llave berlín o cómo hacer palabras con cosas*. In: **Matter, Materiality and Modern Culture**, Paul Graves-Brown (Ed.). Routledge, 2000. [Traducción: Andrés Laguens, Septiembre 2016]

LENINE e PINHEIRO, Paulo César. **Candeeiro Encantado**. Música. 3m41s.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VLNCCCvG9io>.  
Acesso em: 4 mai 2022.

LEÓN, Fernando Dantas Ponde de. Luminárias Populares. **Catálogo de Exposição. Ministério de Educação e Cultura**. Departamento de Assuntos Culturais. Fundação Nacional de Arte. Rio de Janeiro: Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1976.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Nordestinidade: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 76, p. 34-49, ago. 2020.

LÖBACH, B. **Design industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Blucher, 2001.

LYRA, Paulo (Ed.) **Brasil** - Arte do Nordeste. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

MAGALHÃES, Aloisio. Depoimento. In: **Arte Vogue**, n.1. São Paulo: Carta Editorial Ltda, maio 1977b, p. 130.

MAGALHÃES, Aloisio. **Triunfo**: A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira-Fundação Roberto Marinho, 1997 (1985).

MAGALHÃES, Aloisio. O que o desenho industrial pode fazer pelo país? Por uma nova conceituação e uma ética do desenho industrial no Brasil. **Arcos**, v.1, n. único, p. 9-12, 1998.

MAGALHÃES, Aloísio. Da invenção e do fazer: o produto brasileiro começa a ter desenhada a sua fisionomia [entrevista]. In: LEITE, João de Souza. **Aloísio Magalhães: Bens Culturais do Brasil**. Um Desenho Projetivo para a Nação. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

MAGALHÃES, Aloisio. Na fundação da Fundação. In: LEITE, João de Souza (Org.). **A Herança do Olhar**: o design de Aloisio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva, p. 240- 243, 2003.

MAGALHÃES, Aloisio. Cultura, substantivo plural. Zuenir Ventura. **Revista IstoÉ**, 13 jan 1982.

MAGALHÃES, Aloisio. Sugestões para restauração do Instituto Central de Arte. Depoimento, 1968. In: SOUZA LEITE, João de. **Encontros: Aloísio Magalhães**, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p.46-53, 2014.

MALAGUTI, Cyntia. **Requisitos Ambientais para o Desenvolvimento de Produtos**. São Paulo: CSPD - Centro São Paulo de Design, 2005.

MANDOKI, Katya. **Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I**. [México]: Siglo Veintiuno Editores. Versão digital, 2008.

MARDER, Jenny. **How communism turned Cuba into an Island of hackers and DIY Engineers**. PBS 7 ene. 2015. Disponível em: <<https://www.pbs.org/newshour/science/isolation-generation-master-inventors-cuba#.VLblgAi5Xms.facebook>>. Acesso em: 8 jan 2023.

MARGOLIN Victor. **Las políticas de lo artificial**. Ciudad de México: Designio, 2005.

MAQUET, Jaques. **The aesthetic experience an anthropologist looks at the visual arts**. New Haven: Yale University Press, 1986.

MAQUET, Jaques. Objects as instruments, objects as signs. In: LUBART, S. KINGER D. **History from things. Essays on Material Culture**. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1993, p.30-40.

MÁRIO de Andrade. Verbete. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20650/mario-de-andrade>. Acesso em: 27 jun 2023.

MARQUES, Pamela, COBBE, Marisa Maass. Design Espontâneo Periférico da América Latina: uma forma de participação alternativa e subversiva. **Full Papers / Proceedings** V. 3. FII19 – PDC, p. 121-131, 2020.

MATAMOROS, A.; BIDOT, G., FERNÁNDEZ, I. y MENÉNDEZ, P. **Modernidad, identidad y valor social. El diseño en Cuba de 1960 al 2000**. Playa, Cuba: Forma Ediciones, 2016.

MELLO, J. M. C. & NOVAIS, F. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In.: SCHWARCZ, Lília M. **História da Vida Privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 560-574, 2002.

MENDES, M. Dunajski. Cultura Material e Design: Trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiros (Org.). **Design & Cultura Material**. Curitiba: UTFPR, p. 15-33, .2012.

MENESES, J. N. C., & BORREGO, M. A. de M. O testemunho das coisas úteis e duráveis. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, n. 26, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e01introd1>>. Acesso em: 11 mar 2022.

MENESES, U. Memória e Cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.

MILLER, Daniel. (Ed.) **Material cultures. Why some things matter**. London: Routledge, 2003.

MILLER, Daniel. **Stuff**. Cambridge: Polity Press, 2010.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Estudos antropológicos sobre cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MILLER, Daniel. *Materiality: An Introduction*. In: MILLER, Daniel (Ed.) **Materiality**. Duke University Press, Durham, NC, p. 1-50, 2005. Traducción: Andrés Laguens 2009.

MORAES, Dijon de. **Análise do Design Brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

MOREYRA, Cecilia & VENTURA, Maria Da Graça A. Historia de la cultura material. Objetos, agencias, procesos. **Anuário de la Escuela de Historia Virtual**, Año 11, N° 18, 2020: p. 1-10, 2020.

MOTTA, Flávio L. A arte e a vida urbana no Brasil. In: **Textos informes**. São Paulo: FAU, 1971. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110443#c=&m=&s=&cv=1&xywh=-600%2C254%2C3032%2C1697>.

MUNARI, B. **Fantasia**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE. **Acervos: Coleção Luminárias Populares**. Fundaj Recife. 2022.

NASCIMENTO, Erica de Oliveira. À meia-luz: iluminação artificial doméstica e o acervo MCB. Museu da Casa Brasileira, São Paulo, 2019. Disponível em: [https://mcb.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Artigo\\_%C3%80-meia-luz-1.pdf](https://mcb.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Artigo_%C3%80-meia-luz-1.pdf). Acesso em: 10 jun 2021.

NEGRÍN, J. *Pa' ir tirando: lo provisional en la obra de Gabinete Ordo Amoris*. **Arte Cubano 2**. La Habana, p.38-43, 2001.

NOA, Camilo. Laminários. 2019

NOHLEN, D., & STAHL, K. *El curso del cambio de rumbo de Cuba. un balance del desarrollo económico, social y político*. **Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)**, n. 67, p.7-28, 1990.

NORMAN, Donald. El Diseño emocional. Por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos. Barcelona: Paidós 2012.

NUEZ, René de la. **Havanauto de fe**: 124 dibujos de Nuez sobre el Periodo Especial. La Habana: Artecubano ediciones, 2013.

OROZA, Ernesto & BOZZI, Penélope. **Objets réinventés: La création populaire à Cuba**. Paperback, Publisher: Alternative. Março 21, 2002.

OROZA, Ernesto. **Desobediencia Tecnológica**. De la revolución al revo-

lico. 6 de junho 2012. Disponível em: <<https://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico/>>. Acesso em: 10 abr 2020.

OROZA, Ernesto. RIKIMBILI. **Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention**. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

OROZA, Ernesto. **Culturas vernáculas y canibalismo signico**: el susurro de las imágenes. XVII Jornadas de estudio de la imagen. 2011. Centro de Arte 2 de Mayo. Disponível em: <<https://www.ernestooroza.com/vizcaya-canibal/>>. Acesso em: 10 jun 2022.

OROZA, Ernesto. **Desobediencia Tecnológica**. De la revolución al revolico. 6 de junho 2012. Disponível em: <<https://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico/>>. Acesso em: 10 abr 2020

OROZA, Ernesto. **Technological Disobedience**. Conferência pronunciada no Festival Design, poverty, fiction. 22 e 23 março 2013. Disponível em: [http://designpovertyfiction.free.fr/CONTENT/06\\_ERNESTO\\_OROZA.pdf](http://designpovertyfiction.free.fr/CONTENT/06_ERNESTO_OROZA.pdf). Acesso em: 10 jun 2022.

OROZA, Ernesto. **Revolución de la desobediencia**. Entrevista por Manuel Culle. Hecho en Buenos Aires, 14 No. 161 Dez. 2013. Disponível em: <<https://www.ernestooroza.com/ernesto-oroza-en-entrevista-con-manuel-cullen-para-hecho-en-buenos-aires/>>. Acesso em: 6 fev. 2023.

OROZA, Ernesto. *Desobediência Tecnológica/Technological Disobedience*. **Catálogo para a Exposição Desobediência Tecnológica**. RECIFE: Cavalcanti. Outono de 2015.

OROZA, Ernesto. **Declaración de Necesidad**. Por una Arquitectura de la Necesidad y la Desobediencia. Arquitectura de la Necesidad. Agosto 5, 2016a. Disponível em: <<http://architectureofnecessity.com/declaracion-de-necesidad/>> Acesso em: 5 mar 2020.

OROZA, Ernesto. *Desobediencia tecnológica: De la revolución al revolico*. **Technological Disobedience**. 30 Mar 2016b. Disponível em: <http://www.technologicaldisobedience.com/es/category/notes/>. Acesso em: 5 mar 2020.

OROZA, Ernesto **Belief in the Potential Object: Technological Disobedience in Cuba** interview with Joshua Zane Weiss 2, 2018. Disponível em: <<https://walkerart.org/magazine/ernesto-oroza-technological-disobedience-cuba>>. acesso em: 14 jul 2022.

OROZA, Ernesto. *Archivo y reúos*. In: CARVAJAL, Fernanda; FREIRE, Mela

Dávila; TAPIA, Mabel (Eds.) **Archivos del común II: el archivo anómico**. Ediciones Pasafronteras/ Red Conceptualismos del Sur, p.120-129, 2019.

OROZA, Ernesto. *Desobediencia tecnológica. Notas alrededor del ventilador*. In: PITTALUGA, Mariana (Ed.). **Visiones sobre el rol social del diseño**. Buenos Aires. Wolkowicz Editores, pp.44-57, 2020a.

OROZA, Ernesto. **Arquiteturas da Necessidade e Tecnologias da Desobediência** | FAU em Prosa 30/11/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uaagZcOUATM>>. Acesso em: 2 de dez. 2020b.

OROZA, Ernesto. *Una declaración de necesidad. Entrevista con Guillém Ferrán*. **Cultura & Post-diseño**. n. 36, año IX. *Invierno*. p.40-41, *Diciembre 2009- Marzo 2010*.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita**. O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loss, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PALLASMAA, Juhani. **Los ojos de la piel**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

PAPANEK, V. J. **Design for the real world: human ecology and social change**. Chicago: Academy Chicago, 1985.

PACEY, P. **Anyone desinning Anything? Non-professional Designers and the history of Design**. In: *Jornal of Design History*, v.5, n. 3, London. 1992.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Artesanato brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1978

PAZ, Octavio. **El arco y la lira : el poema, la revelación poética, poesia e historia**. 3ª Ed. México : Fondo de Cultura Económica, 1986.

PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (Orgs.). **A mão do povo brasileiro**: 1969/2016. São Paulo: MASP, 2016.

PEREIRA, Gabriela de Gusmão. **Rua dos Inventos a arte da sobrevivência**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2002

PEREIRA, J. A., & Sobral Anelli, R. L. Uma Escola de Design Industrial referenciada no lastro do pré-artesanato: Lina Bo Bardi e o Museu do Solar do Unhão na Bahia. **Revista Design em Foco**, n. II, v. 2, p.17-27, 2005. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66120203>>. Acesso

em: 1 Jun 2023.

PERIÓDICO GRANMA. **Jornal Granma**. Havana/Cuba. 1990-1996.

PITTALUGA, M. (Comp.). **Visiones sobre el rol social del diseño**. Florida: Wolkowicz Editores, 2020.

PORTANTIERO, Juan Carlos. **Gramsci en clave latinoamericana**. Nueva Sociedad, Buenos Aires, Argentina, n. 115, p. 152-157, sep.-oct.1991.

PORTANTIERO, J. C. Gramsci e as culturas populares na América Latina. In: BADALONI, Nicola, Carlos Nelson Coutinho, NOGUEIRA, Marco Aurélio. (Org.). **Gramsci e a América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PROWN, Jules David. *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*. **Winterthur Portfolio**, v. 17, n. 1 (Spring), p. 1-19,1982.

PROWN, J. *The truth of material culture: History or fiction?* In: LUBART, S. KINGER D. (Eds.) **History from things**. *Essays on Material Culture*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, p. 1-19, 1993.

PROWN, J. *Style as Evidence*. **Winterthur Portfolio**. V. 15, N. 3, p. 197- 210, 1980,

PROWN, J. *An Introduction to Material Culture Theory and Method*. **Winterthur Portfolio**, V. 17, N. 1, p. 1-19, 1982.

PROWN, J. *The truth of material culture: History or fiction?* In: LUBART, S. KINGER D. (Eds.) **History from things**. *Essays on Material Culture*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, p. 1-19, 1993.

QUELUZ, M. (Org.). **Design e cultura material**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2012.

REDE, M. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 4, p. 265-282, 1996.

**RESUÉLVALO** USTED MISMO. s/autor. Centro de Información para la Defensa (Comp.). Imprenta Central de las FAR, 1991. 6 tomos.

REVISTA SEMANAL PA'LANTE. Nºs 6, 7, 8, 1995. La Habana.

RISÉRIO, Antonio. Andanças pela praia de amar a lina. In: PEDROSA, Adriano e TOLEDO Tomás (Org.) **A mão do povo brasileiro**, 1969/2016, São Paulo, MASP, 2016.

RICOEUR, P. **Teoría de la interpretación**. *Discurso y excedente de sentido*. México Distrito Federal: Siglo XXI Editores, 2003.

RIUL, Marília. **Pegar e fazer**: a dinâmica da produção e dos usos de arte-

fatos artesanais na região da Barra do Rio Mamanguape - PB e reflexões sobre design e produção do mundo artificial. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado em Ciência Ambiental). Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental, Instituto de Energia e Ambiente da Universidade de São Paulo.

RIUL, M.; MEDEIROS, C. H. M. F.; BARBOSA, A. V.; SANTOS, M. C. L. dos. Design espontâneo e Hibridismos: Artefatos da cidade e artefatos do interior. **Estudos em Design** (online), v. 23, p. 59-74, 2015.

ROCHA, Glauber. **Barravento**. Iglu Filmes. Brasil. 1h20m. 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v+MoV3gsdxVfE> . Acesso em 10 abr 2022.

RODRÍGUEZ, Daniel Vera. **De Buzos Leones y Tanqueros**. (vídeo). 2006 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AwVpOhGJkHI>. Acesso em: 20 jul 2022.

ROJAS, R. **Historia mínima de la Revolución cubana** [História mínima da revolução cubana] México D.F: Colegio de México, 2015.

RUBINO, S., GRINOVER M. (Org.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. Sao Paulo: Cosas Naify, 2009.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: pequena história de uma ideia**. Tradução de Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SALAZAR, Adriana. **Enciclopedia de cosas vivas y muertas**: el lago de Texcoco. Ciudad de México: Pitzilein Books, 2019.

SÁNCHEZ B. I. **Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del periodo especial** [Considerações teórico-críticas para o estudo da narrativa cubana do período especial]. *Literatura: teoría, historia y crítica*, n.14, v.2, p.83-112, 2012.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província**. Orientador Dr. Ewald Hackler. 526 fls.2011. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia, PPGAC/ET/UFBA. 2011.

SANTOS, Jancileide Souza dos. "Colecionadores e Coleccionismo de Arte Popular na Bahia. **Atas do XI EHA - Encontro de História da Arte**, UNICAMP, 2015.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **As Cidades de Plástico e Papelão**. Tese de Livre-docência, São Paulo, FAU-USP, 2003.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Vidas Secas**. (Filme) 1963. 1h40m. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v+m5fsDcFOdwQ>. Acesso

em: 10 mar 2022.

SCHUMACHER, Ernst Friedrich. O negócio é ser pequeno. , 2. ed. Trad. Otávio Alves Velho. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

SILVA, M. **Cuba e a eterna guerra fria:** mudanças internas e política externa nos anos 90. Dourados: Ed. UFGD, 2012.

SEGRE, R. Gonzalo Córdoba: *El mobiliario como instrumento de cultura. Catálogo de la exposición Muebles y Objetos Actuales. Diseños de Córdoba, Galería Habana/Ministerio de Cultura*, 1979.

SENNETT, R. **El artesano**. Barcelona: Anagrama, 2017.

SKLODOWSKA, E. **Invento, luego resisto:** el Periodo Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2016, eBook Edição Kobo.

SOUZA, Caio Dutra Profirio de. **Design de embalagens de consumo reutilizáveis em modelos business-to-consumer (B2C):** panorama e perspectivas de projeto no contexto da Economia Circular. Orientadora Dra. Cyntia Santos Malaguti de Souza. 138 fls. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021

SOUZA, Andre Felipe Batistella; ALVES, André Augusto de Almeida. Projetos para o desenvolvimento brasileiro no Nordeste: Celso Furtado, Lina Bo Bardi, a ARTENE e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB, 1958-1964. **Estudos em Design | Revista (online)**. Rio de Janeiro: v. 26, n. 2, p. 78 – 98, 2018.

SOUZA LEITE, João de (Org.). **A herança do olhar:** o *design* de Aloisio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

SOUZA LEITE, João de. **Encontros:** Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

SOUZA LEITE, João de. **Bens culturais do Brasil.** Um desenho projetivo para a Nação. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

STORK, David. **Acervo Fotográfico.** *Fototeca Cubana. Habana, Cuba.*

SUQUET, M. **Los Días No Volverán.** *Mi casa es un baúl gigante de trastos y objetos inservibles.* Junho 15, 2010. Em: <<http://losdiasnovolveran.blogspot.com/2010/06/mi-casa-es-un-baul-gigante-de-tarecos-y.html>>. Acesso em: 21 jun 2022.

TILLEY, Christopher. *Theoretical Perspectives*. In: TILLET, W.; KEANE, S.; KÜCHLER, M. ROWLANDS y SPYER, P. (Eds.). **Handbook of material culture**. Londres: Sage Publications, 2006. Disponível em: <<https://doi>.

org/10.4135/9781848607972.n6>. Acesso em: 10 jul 2023.

TORRE, Carolina de la. ¿Como somos los cubanos? Estudiantes de la Ciudad de La Habana responden dibujando. **Revista cubana de psicología**, 1995.

TONDELLA, Manoel. **Acervo fotográfico**. Vila Digital (*online*). Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br>. Acesso em: 20 nov 2020

TRAVASSOS, P. (Entrevista com Ana Sofía López Guerrero via skype). 14/ 03/ 2022.

UBIRENA, José Alberto, Gómez, Mar. **100% Cuba**. Asociación Euskadi-Cuba.1999.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Artesanato Brasileiro. Rio de Janeiro**: Fundação Nacional de Arte, 1978.

VEGA CHAPÚ, Arístides. No hay que llorar. Testimonios del Período Especial en Cuba. Orlando: Adalba, 2019.

VIDAL, Laurent. Seara vermelha: homens em deslocamento, homens em espera no Nordeste dos anos 1930. **Revista Porto**. n. 3, v. 2, p. 2-16, 2013.

VILA DIGITAL. **Catálogo Luminárias Populares**. (*online*). Fundaj. Disponível em <https://villadigital.fundaj.gov.br>. Acesso em: 15 jan 2022.

WATERLET, Madelin, Saleski Simon. **Fin de siglo**. (vídeo). 1992 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ns\\_jZfDvoGc](https://www.youtube.com/watch?v=ns_jZfDvoGc). Acesso em: 10 jun 2022.

WOLF, Virginia **Um teto todo seu**. São Paulo, Tordesilhas 2014

ZIANI, Lucena *et al.* **Casas do Sertão**, uma coleção poética de objetos, Museu da Csa Brasileira, 2020.



Setembro

2023