



Arco de vergalhão com balas de Antônio Carlos da Silva. Fonte: PEREIRA, Gabriela de Gusmão. Rua dos Inventos, p. 35.

A invenção e a rua: da apropriação/ reinvenção de objetos precários*

Ludmila Brandão e
Rosane Preciosa

Neste artigo, partimos de alguns objetos selecionados/fotografados por Gabriela de Gusmão Pereira em seu livro *Rua dos inventos* para pensar os procedimentos próprios a essa poética singular em seus modos de conceber e de reconfigurar esses objetos pelo uso, reinventando-os. Pretendemos também analisá-los tendo em vista alguns tópicos da complexidade artística que se instala no mundo contemporâneo. Invenção, estética popular, arte.

*No fundo, eu não compreendia por que não se podia utilizar em um quadro, com o mesmo direito com que se usam as cores fabricadas pelos comerciantes, materiais como velhas passagens de bonde ou bilhetes de metrô, pedaços de madeira desbotados, tickets de vestiário, restos de barbante, raios de bicicleta, em resumo: todo o velho bric-à-brac que habita os depósitos de entulho ou o monte de lixo.*¹

* Artigo recebido em março de 2010 e aceito para publicação em abril de 2010.

1 Kurt Schwitters *apud* Campos, 1977, p. 35-36.

Em *A arte no horizonte do provável*, de cuja obra extraímos o trecho acima de Kurt Schwitters, Haroldo de Campos responsabiliza o artista alemão (1887-1948) pela “redescoberta do mundo perdido do objeto”, através da incorporação às suas obras da “parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano...”² Campos afirma que esse gesto, de uma “apaixonada pesquisa de material”, fere profunda e definitivamente um campo, até certo modo, intocado para as artes visuais: “Os materiais *nobres* ou *belartísticos* que confinavam a expressão plástica, se substituem por outros (ou melhor, se ampliam, com o contingente destes últimos) eleitos através de um acurado sentido de textura, de cor, de inter-relações formais, de valores tácteis e ópticos.”³

2 Campos, *op. cit.*, p. 35.

3 *Idem*, *ibidem*, p.38.

À “poética do aleatório” – em que destaca a *provisoriidade do estético*, o privilégio da noção de *probabilidade* contra a de certeza, a *integração do acaso* (ainda que sob a vigilância da inteligência criadora), a *fragilidade* da informação estética – Campos acrescenta, então, essa “poética do precário”, introduzida por Schwitters, mas desdobrada por muitos outros artistas nos mais variados campos expressivos, como tendências na arte contemporânea, produzidas “no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação”.⁴

4 *Idem*, *ibidem*, p. 15.

O que nos instiga e motiva a produção deste texto é a familiaridade, mas também o espanto, que nos inspira a ideia de uma poética do precário, assim concebida no campo estético, quando a ela submetemos, para análise, fenômenos ordinários, nas ruas das cidades brasileiras, de invenção de objetos inusitados em condições da mais absoluta e efetiva precariedade (social e material).

Rua dos inventos, obra de Gabriela de Gusmão Pereira, reúne com sensibilidade, inúmeros desses objetos, chamados aqui de inventos precários. Por suas páginas, desfilam gerin-gonças urbanas, inventos de moradores de rua, que, cartografados juntos, desenharam um mapa de excluídos, de extraviados por aí: debaixo de minhocões e túneis, mas também circulando apressados com suas vestimentas estrambóticas, supercoloridas, pelas ruas em que caminhamos nós, os com residência.

Divididos em dois grandes grupos, os “inventos ambulantes” e os “inventores perambu-lantes”,⁵ mal folheamos o livro, percebemos que estamos diante de gente que transforma coisas, ou pedaços de coisas, em outras coisas. Fruto da necessidade ou não, o que salta aos olhos é a leitura fina e precisa dos materiais que estão disponíveis, que, por sua vez, projetam artefatos, atendendo a uma rigorosa lógica construtiva.

5 Segundo palavras da autora, os primeiros remetem a objetos que possuem característi-cas semelhantes, os outros apresentam algu-mas pessoas que trabalham ou vivem na rua e participaram mais efetiva e afetivamente do trabalho. Pereira, 2002, p.20.

Temos então uma situação que coloca lado a lado procedimentos estéticos da mais legítima arte de nosso tempo, de crítica rigorosa a alguns de seus cânones que resulta em novas poéti-cas e alguns objetos extraordinários, inventos precários que povoam as ruas da cidade. O que são esses objetos? Como são concebidos? Que procedimentos exigem? Quais relações estabe-lecem (se estabelecem) com o *design* ou mesmo com a arte? Como podemos compreendê-los?

Em se tratando de objetos de extração popular, a antropologia nos autorizaria rapidamen-te a tratá-los como artesanato. Essa categoria, entretanto, só inclui aqueles artefatos de rápido reconhecimento, que carregam marca ou distintivo cultural – a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, o bordado do Ceará, a arte plumária indígena, etc. –, reproduzíveis inúmeras vezes (muitas vezes com autoria variada), um a um, de forma artesanal. Não se aplica a esses objetos que, apesar de precários são únicos, são extraordinários no sentido próprio do termo e, como tal, não funcionam como objetos identitários de algum grupo cultural. Dificilmente estaríamos autorizados a tratá-los, conjuntamente, como experimentos ou propositores estéticos, conforme preferia dizer Hélio Oiticica, uma vez que não participam do circuito reflexivo e restrito da arte, ou seja, porque esses objetos não estariam, ao menos não conscientemente, dialogando com outros objetos artísticos, aprofundando questões já colocadas, formulando outras, experimentando soluções origi-nais no campo da arte. Certamente alguns desses inventos precários, perdidos numa rua qualquer das cidades brasileiras, poderiam ser incorporados ao universo dos objetos de arte, ao modo do que sucedeu às obras de Bispo do Rosário, tal a potência dos afetos que carregam. Coletivamente, entretanto, carecemos de um modo de considerá-los seja como prática criativa, como prática projetual, como experimento pura e simplesmente.

Efetivamente, há um modo mais ou menos corriqueiro de os considerar. Com sucesso surpreendente, as ciências humanas e sociais (com o consentimento das artes) encontraram no conceito lévi-straussiano de *bricolage* a categoria que, a nosso ver equivocadamente, se propõe a “explicar” processos construtivos populares dessa natureza, de certo modo estranhos, uma vez que fogem ao padrão rotineiro do artesanato. Visando afastar-nos dessa confortável compreensão é que pretendemos analisar, a seguir, as condições de sua formulação e o equívoco de sua utilização para os objetos em análise neste texto.

Para além do *bricolage*

A ideia de *bricolage* foi utilizada por Claude Lévi-Strauss, na obra *O pensamento selvagem*, para designar um modo específico de pensar: o chamado pensamento mágico. Contra sua vontade, muito provavelmente, o uso da ideia deslizou de um contexto razoavelmente definido para generalizada vulgarização, espécie de remédio milagroso para situações de incompreensão de procedimentos criativos em condições especiais de precariedade. Ainda que em muitas situações haja evidente pertinência no uso da ideia (e nem temos a pretensão de desqualificá-la), a bricolagem virou algo como a definição “coringa” dos modos de pensar e construir (ideias, objetos, espaços) das classes populares. Como se aquilo que foi inicialmente concebido para as sociedades ditas “primitivas”, o seu modo de pensar – o pensamento selvagem –, ao ser transposto para as sociedades ocidentais, encontrasse correspondência total entre os pobres, os bárbaros metropolitanos. O propósito aqui, evidentemente, não é negar a existência, nas classes populares, de operações de bricolagem que, como veremos, funciona como a antítese do planejamento, da “engenharia”, mas de escapar ao determinismo segundo o qual, em condições de precariedade, só seria possível ser *bricoleur*. Para tanto, devemos primeiramente compreender a noção, conforme a formulou Lévi-Strauss.

O ponto de partida do antropólogo era o justo combate à ideia segundo a qual, entre os ditos “primitivos”, o conhecimento seria construído somente a partir de uma razão prática (seu alvo era o *funcionalismo* em geral). Ao contrário do que se costumava pensar, Lévi-Strauss afirma que, entre os “primitivos”, as “espécies animais e vegetais não são conhecidas porque são úteis; elas são consideradas úteis ou interessantes porque são primeiro conhecidas”.⁶ E assim conclui que o conhecimento, menos do que a uma funcionalidade, atende à exigência intelectual de “introduzir um princípio de ordem no universo”. Esta é a base de todo o pensamento. Todo ato ordenador ou estruturador (ato de conhecimento), por sua vez, possui certa eficácia intrínseca – o que nos faz achar que a utilidade (razão prática) o teria provocado –, mas muitas ordenações são basicamente intuitivas e se dão apenas segundo um sentimento estético. Há, entretanto, um tipo de pensamento que partindo da mesma base da arte e da ciência – da necessidade de ordem – e comungando do mesmo atributo da percepção estética, chega a resultados muito diferentes de ambos: o pensamento mágico.

6 Lévi-Strauss, 1989, p. 24.

Para começar sua abordagem desse tipo de pensamento, numa consideração igualmente importante, o antropólogo trata de recusar a ideia de que o pensamento mágico seria um esboço de ciência ou um pensamento pré-científico. Produtos privilegiados do pensamento mágico – os mitos e os ritos –, longe de serem “obra de uma ‘função fabuladora’ que volta as costas à realidade”,⁷ são modos de observação e reflexão constituídos a partir da “organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível.” Ainda assim, essa operação (da ciência do concreto), por princípio “limitada a outros resultados além dos prometidos às ciências exatas e naturais (...), não foi menos científica, e seus resultados não foram menos reais”.⁸

7 Idem, *ibidem*, p. 31.

8 Idem, *ibidem*, p. 31.

É nesse esforço de compreender o funcionamento do pensamento mágico, referido também como “pensamento selvagem” e como “ciência do concreto”, que Lévi-Strauss invocará, num exercício de analogia, a atividade prática ou técnica conhecida na França por *bricolage*. Dirá então que a ciência do concreto é uma espécie de *bricolage* intelectual.

Mas o que é *bricolage*? Em termos práticos, é, essencialmente, um trabalho realizado a partir de materiais diversificados, sem a preconcepção de um plano e também seguindo procedimentos que em nada se parecem com os processos técnicos. Ao modo desse *bricolage* prático, o pensamento mítico desenvolver-se-ia, segundo Lévi-Strauss, como uma composição constituída a partir de um universo instrumental fechado, cuja regra é:

sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores.⁹

9 Idem, *ibidem*, p. 33.

Isso seria possível porque, conforme o antropólogo, o pensamento mítico não trabalha com conceitos. Ao contrário da ciência, ou apenas diferentemente da ciência, ele trabalha com signos. Enquanto o conceito possui capacidade ilimitada, a do signo é restrita, daí que o primeiro passo do *bricoleur* é sempre retrospectivo: ele se volta para o conjunto daquilo de que dispõe – sempre um subconjunto da cultura – constituído por utensílios e materiais, dialoga com eles, no sentido de captar as possibilidades que esses objetos heteróclitos lhe apresentam, “a fim de compreender o que cada um deles poderia ‘significar’”¹⁰ para, então, se lançar na construção de algo que só será diferente do seu subconjunto, pela disposição interna das partes.

10 Idem, *ibidem*, p. 34.

Ainda que o cientista também seja limitado pelo estado geral de sua civilização – ou por “um determinado estado da relação entre a natureza e a cultura definível pelo período da

11 Idem, ibidem, p. 35.

12 Idem, ibidem, p. 35.

13 Idem, ibidem, p. 35.

história na qual ele vive”¹¹ –, fato é que ele sempre procura “abrir uma passagem e situar-se *além*, ao passo que o *bricoleur*, de bom ou mau grado, permanece *aquém*, o que é uma outra forma de dizer que o primeiro opera através de conceitos, e o segundo, através de signos”.¹² Traduzindo a mesma proposição, Lévi-Strauss afirma que uma das formas nas quais signo e conceito se opõem diz respeito à posição de cada um em relação à realidade: enquanto o conceito “se pretende integralmente transparente”, o signo aceita, “exige mesmo, que uma certa densidade de humanidade seja incorporada ao real”.¹³

14 Lévi-Strauss, op. cit., p. 35-6.

Há mais. Para Lévi-Strauss, *bricoleur* e cientista estão “à espreita de mensagens”. Todavia, para o *bricoleur*, essas mensagens, de alguma forma, já estão colocadas, se trata de mensagens pré-transmitidas, ao passo que o cientista busca antecipar sempre a *outra mensagem*. “O conceito aparece assim como o operador de uma *abertura* do conjunto com o qual se trabalha, sendo a significação o operador de sua *reorganização*: ela não o aumenta nem o renova, limitando-se a obter o grupo de suas transformações”.¹⁴

Aqui já dá para perceber o quanto a ideia, transformada em conceito, de bricolagem impõe limites à criação. Em que pese a reivindicação legítima por artistas, e mesmo cientistas, do procedimento como *uma* das suas formas de produzir (ciência ou arte) – a certa altura, sem planejamento, apenas na *exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível* – a bricolagem só pode ser compreendida considerando-se suas limitações. Até aí nenhum problema.

A questão é: aquilo que em Lévi-Strauss funcionou para identificar e descrever um pensamento que não é científico ou artístico, que predominaria nas sociedades ditas primitivas (sem ciência, mas, nem por isso, sem conhecimento), transformou-se no único modo de “compreender” e “designar” os processos práticos de construção de objetos originais (ou também de ideias), não reprodutíveis ou mesmo seriais como o artesanato, no âmbito das classes populares, imediatamente identificadas ao pensamento mágico, ou pensamento selvagem. No melhor dos casos, isso é absolutamente redutor.

Acresce-se a isso o fato de que a palavra francesa carrega consigo conotações paralelas que acabam significando negativa, subalternamente. Enquanto o *bricoleur* designa a pessoa que faz todo o tipo de trabalho manual (jamais intelectual!), o verbo *bricoler* pode ser traduzido por ziguezaguear, fazer de forma provisória, falsificar, traficar ou, ainda, indicar o uso de meios indiretos e tortuosos, suspeitos, portanto. Para o substantivo *bricole* destaca-se o significado de “coisa insignificante”, mas também, de “engano” e “astúcia”. Para *bricolage*, enfim, tem-se “trabalho de amador” ou, no sentido “antropológico” registrado em dicionário, o tipo de trabalho cuja técnica é improvisada, adaptada ao material e às circunstâncias.

É óbvio que o cuidado do qual se cercou Lévi-Strauss para tão somente descrever e designar *um* dos “modos de pensar” das sociedades indígenas, ainda que “predominante” entre

elas, não se estendeu ao uso vulgarizado do conceito para designar modos de construir das classes populares, ao qual se sobrepôs todos os sentidos corriqueiros da palavra bricolagem e seus termos correlatos.

Um relaxamento do conceito, e de sua carga pejorativa (porque limitadora) certamente pôde ser observado no momento em que a arte e os artistas passaram a incorporar, ou a admitir que incorporam, procedimentos criativos como os da bricolagem, que permite certa “espontaneidade”, ou afastamento, ainda que temporário, do imperativo de um planejamento, de um projeto construtivo, previsível, total, seja como artifício criativo, seja como necessidade.

Collin Rowe e Fred Koetter em *Ciudad Collage*, por exemplo, na crítica às teorias urbanas modernas e à ambição totalizadora do tradicional arquiteto/urbanista, atentos ainda às transformações urbanas contemporâneas, reivindicam um novo modo de resolução de problemas através da aceitação de “fragmentos de utopia”, em que o arquiteto, abandonando a posição “olho de Deus” para o tratamento da cidade, se assume como *bricoleur*.

Outra forma de positivar o procedimento da bricolagem pode ser verificada na incorporação de um vocabulário (e das práticas correspondentes) não usual na arte, costumeiramente atribuído às atividades de menor valor, ou de valor discutível, que hoje atendem perfeitamente a certas injunções do mundo contemporâneo, na cultura, na ciência e na arte.

Tomemos o verbo traficar, por exemplo. Se o descolarmos desse contexto que aponta apenas para um significado de mão única, poderemos desencavar outro uso, que nos parece bem mais produtivo para pensarmos nossa cotidianidade: a ideia de traficar traz consigo outra, que gostaríamos de recuperar, a de dialogicidade. Alguém que trafica com outrem, com a cidade, está aberto a todo universo de sensações que dela emana. E se ficarmos apenas no âmbito da cidade, podemos afirmar que ela não para de secretar objetos, e há muito vem exigindo de seus “usuários” dedicada atenção para esse fato. Nas ruas, nas calçadas, acumula-se uma parafernália de objetos descartados de todos os tipos, que esboçam a complexa malha social urbana, que expele seu contingente heterodoxo de gente e coisas.

A Pop Art americana, inspirada no *design* de consumo, na propaganda, dialogou inteligentemente com essa sociedade que projetou tal avalanche de consumo, nos convocando a olhar francamente para seus objetos, seus ciclos de uso e descarte, o exibicionismo de suas imagens, e os inseriu no espaço da arte, abrindo, sobretudo, nossos olhos para seu potencial plástico. Como vimos na introdução deste texto, antes mesmo da Pop Art, menos uma escola do que um artista foi decisivo para reclamar da arte a inserção de materiais em nada nobres que eram facilmente encontrados em uma simples caminhada pelos arredores de um bairro qualquer: Kurt Schwitters, formulador e fazedor dessa arte

por ele denominada Merz. Muito se tem escrito, e de forma consistente, sobre sua “poética”, e não é nosso propósito aqui enveredar pelo estudo de sua obra, à qual se dedicam muitos especialistas. O que nos interessa é enfatizar sua sistemática pesquisa de materiais vindos da rua, e como eles passam a integrar seu plano de arte e vida, unidas sob a denominação Merz.

Podemos dizer que Schwitters, a partir da leitura sugerida por Haroldo de Campos, amplifica sua expressão plástica ao incorporar materiais “precários”, mas dotados de volume, texturas e cores que os fez não só serem eleitos, como também possibilitaram ao artista experimentar novas combinações. Schwitters soube com eles “traficar” informações plásticas, na medida em que os manipulou de forma experimental, ou seja, ele compunha arranjos e também se reinventava nessas operações.

Pois bem, estivemos falando até agora de uma arte que se encorpa a partir do manuseio de dejetos, de objetos ordinários encontrados aos borbotões em sacos de lixo espalhados pelas metrópoles, pois é aí que se revelam esses tesouros em maior abundância. O artista, então, afirma seu ato criador exatamente no inesperado desses encontros, no que é capaz de escavar neles, conferindo-lhes visibilidade. Mas nem só ao artista é dado esse tipo de encontro. Sabemos todos que a cidade engendra, com suas pilhas de dejetos e sucatas, inúmeros modos de existência. Chega mesmo a abastecer um grande contingente de pessoas que habitam suas ruas. E, algo, a nosso ver, confabula para que tanto um artista quanto um morador de rua se articulem em termos de procedimento: ambos encontram nos objetos um meio de inventar uma complexa “língua” construtiva, a partir de seus modos de uso.

Chamá-los, ambos, de *bricoleurs* é pouco para designar a ação desencadeada pelo encontro com esses refugos de natureza tão heterogênea. Tanto um quanto outro operam, conceitualmente, a partir da própria exploração da propriedade dos materiais com os quais se deparam, buscando respostas de uso, mas talvez não só.

Ainda que se encontrem resistências à ideia de que práticas populares não são práticas de invenção, são no máximo exercícios de bricolagem, fica cada vez mais tênue a fronteira que separa as ditas artes maiores, refinadas e as menores, rudimentares. Basta pensar em projetos de arte, moda e *design* que, o tempo todo, se apropriam das várias estéticas populares que circulam em nosso cotidiano.

Para além da funcionalidade: rua dos inventos

Christian Peter Kasper, em seu instigante artigo O uso como invenção, nos introduz no universo da utilização de caixotes de feira descartados e reapropriados por moradores de rua da cidade de São Paulo. Em sua pesquisa, conferimos que cada tipo de caixote, seja de laranja, tomate, banana ou verdura desencadeará um tipo de emprego específico.



No entanto, é possível pensar o uso do caixote para além da função prescrita. Nesse sentido, Kasper introduz um conceito bem interessante: o de *affordance*, criado por James Gibson. Da forma que a entendemos, a *affordance* de um objeto não diz respeito apenas às qualidades intrínsecas desse objeto, mas à possibilidade de ação que oferece. Isso nos pareceu importante, porque para além do uso para o qual foi concebido, no caso, o caixote, as dimensões e sua relação com o usuário, o objeto é portador de outras “possibilidades de ação”, outras potencialidades que podem ser exploradas quando alguém se aventura a um uso fora do contexto habitual; é importante frisar – as potencialidades de um objeto, portanto, não se esgotam apenas numa relação funcional. O uso original, mais imediato, pode representar apenas uma etapa na trajetória desse objeto, nos diz Kasper, e a inventividade de quem dele se apropria pode liberar outros usos possíveis. Nesse caso, é possível admitir que a relação objeto/usuário não se realiza forçosamente em torno de um caminho prévio e óbvio a ser explorado, mas se atualiza na própria dinâmica do encontro entre essas duas matérias singulares em busca de formas possíveis de acoplamento. E isso, há que convir, no plano da invenção, não é um procedimento simples, como bem nos sugere um dos muitos caixotes de *Rua dos inventos*.

Mitsbichí de Zé Carlos. Fonte: PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos Inventos*, p. 83.

A máquina sonora de Zé Carlos, inventor do *Mitsbichi* reúne, em arranjo incomum, o que foi achando no lixo urbano: carrinho de supermercado, aparelho de som, placa de isopor, fios encapados, arame, pano, ferramentas. Nada, em sua composição, parece gratuito ou aleatório. Tudo se destina a um encaixe exemplar e inusitado.

Ainda num contexto sonoro, e pautado na lógica da transformação de materiais descartados, não podemos nos esquecer de que a figura do DJ emerge exatamente nos anos 70, em função da obsolescência da tecnologia analógica, em face da nova tecnologia digital. O historiador da cultura Nicolau Sevcenko é quem nos traz esse relato:

Dispondo de novos equipamentos, as pessoas mais abastadas simplesmente punham nas ruas os aparelhos 'sucateados' e seus discos 'velhos'. Pois os jovens desempregados (negros) passaram a recolher essa 'tralha' e a reconfigurar seu uso. De equipamentos destinados a reproduzir sons previamente gravados, eles transformaram em instrumentos capazes de gerar sonoridades novas e originais.¹⁵

15 Sevcenko, 2007, p. 116.

Garimpada nas ruas, a sucata analógica, ultrapassada, condenada ao lixo, investida de energia criativa, ganha novo *status*: inventa sons, não apenas os reproduz.

Outro impressionante invento, que dialoga com o *Mitsbichi*, de Zé Carlos, é o *Triciclo Amarelinho*, de Pelé, que ganhou esse nome em função dos 98 rolos de fita amarela que encapam essa espécie de veículo multimeios composto de televisão, com controle remoto, aparelho de som, despertadores e luzinhas de Natal. Pelé exhibe ainda um painel de fotos de várias moças posando em seu triciclo. E isso, é claro, revela uma popularidade conquistada, uma saída do anonimato a que se veria condenado.

Tanto Zé Carlos quanto Pelé experimentam as possibilidades de *affordance* dos objetos que recolhem pelo caminho, ou seja, percebem não apenas as qualidades que neles já estão previamente inscritas, mas o que neles está virtualmente anunciado: sua potência relacional, algo a ser explorado, que culminará na reconfiguração de usos.

Pelé, Zé Carlos e tantos outros, para além da penúria em que vivem, encontram meios de fazer funcionar uma autonomia criativa possível, que rebate as adversidades capazes de pôr em perigo sua potência de invenção. Dialogam intensamente com os artefatos que cruzam seus caminhos, deles indagando suas qualidades e potencialidades. E o curioso disso tudo é que há um acoplamento de qualidades e potências de mão dupla: não só dos objetos, mas dos sujeitos. Eles se redefinem em função das práticas de manuseio desses objetos, que por sua vez não serão mais os mesmos ao sofrer deslocamentos. Desformatam-se e formatam-se sujeitos e objetos.



Nesses dois casos, e há bem mais ao longo desse livro, estamos diante de um inventário de “tecnologias urbanas de sobrevivência”.¹⁶ É assim que se refere o professor e crítico de arte Paulo Sergio Duarte a esses inventos que dão testemunho das novas atribuições que os objetos descartados, esses refugos, são capazes de assumir.

Se esses inventos de rua – inventos precários – não poderiam ser pensados como objetos de *design* num sentido estrito, uma vez que apenas objetos que geram matrizes passíveis de reprodução podem ser assim considerados, por outro lado, no que diz respeito ao aspecto projetual, ele está presente na realização de todos eles: são planejados, mas de forma livre, pouco seguindo qualquer espécie de cânone. Nesse sentido, são projetos singulares que atendem a outro chamado: o de novas práticas materiais, que impulsionam outras práticas estéticas, sociais e subjetivas. Fundam, de um lado, novas formas de convivialidade entre pessoas e entre pessoas e objetos e, de outro, tornam possível um modo de *design* contaminado pela arte, um *design* experimental, que se abastece no universo do precário, e que é urgente investigar.

Triciclo de Pelé. Fonte: PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos Inventos*, p. 84.

¹⁶ Essa expressão encontra-se no texto de apresentação do livro de Gabriela de Gusmão Pereira.

Ludmila Brandão (UFMT, Cuiabá, Brasil) é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com pós-doutorado em Crítica da Cultura pela Université d'Ottawa/Canadá. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT e do Núcleo de Estudos do Contemporâneo (CNPq/UFMT). / ludbran@terra.com.br

Rosane Preciosa (UFJF, Juiz de Fora, Brasil) é doutora em Psicologia Clínica (Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade Contemporânea) pela PUC/SP. É professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). / rosane_preciosa@yahoo.com.br

Referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 4a. ed., 1977.

KASPER, Christian Pierre. O uso como invenção. In *4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design* (Anais em CDRom). Rio de Janeiro, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI – no loop da montanha-russa*. 9a. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007.