

O resgate das raízes do design brasileiro e português a partir de paralelismos temáticos entre as fases cronológicas de Aloisio Magalhães e Raul Cunha

The origins' recovery of Portuguese and Brazilian design from the parallel themes between chronological phases by Aloisio Magalhães and Raul Cunha

La recuperación de las raíces del diseño brasileño y portugués a través de paralelos temáticos entre las fases cronológicas de Aloisio Magalhães y Raul Cunha

Geovana Martin¹

Olimpio José Pinheiro²

Carla Paoliello de Lucena Carvalho³

Resumo

Este artigo apresenta as lacunas conceituais da história e teoria do design brasileiro a partir de uma visão mais alargada, que busca nas relações entre passado e presente os registros de ancestralidade nas obras de Aloisio Magalhães e Raul Cunca. Procuramos observar se após pouco mais de quinhentos anos e de cerca de duzentos anos após a ruptura política entre Brasil e Portugal, ainda poderia haver uma relativa aproximação entre as obras do designer brasileiro Aloisio Magalhães (entre 1975 e 1982), e as obras do designer português Raul Cunca (entre 2012 e 2020). Embora se apresentem em contextos distintos e afastadas do período pré-independente, seria possível observar paralelismos entre as fases “Dimensão da Cultura” de Aloisio Magalhães e a “Habitar a terra” de Raul Cunca? Seria possível observá-las sob inter-relações de busca de identidade e pertencimento? A análise de similaridades entre as identidades particulares destas obras talvez possa evidenciar uma orientação mais ampla sobre as raízes relativamente comuns do design brasileiro e português.

Palavras-chave: Design/Arte; História e Teoria do Design; Técnica/Tecnologia; Brasil/Portugal; Aloisio Magalhães/Raul Cunca.

Abstract

This paper introduces the conceptual gaps in the history and theory of Brazilian design from a comprehensive view that searches for relationships between past and present ancestry on the Aloisio Magalhães and Raul Cunca's productions. We observe if, after more than five hundred years of discovery of Brazil and around two hundred years after the political rupture between Brazil and Portugal, there still be a relative approximation between the productions of the Brazilian designer Aloisio Magalhães (from 1975 to 1982) in contrast to Portuguese designer Raul Cunca (from 2012 to 2020). Although both chronologies of the prestigious designers are located in different contexts and far from the pre-independence period, would it be possible to observe similarities between the phases “Dimension of Culture” by Aloisio Magalhães and “To Inhabit the land” by Raul Cunca? Can we observe some relationships of identity and belonging between these designers? The analysis of similarities between these particular identities of these productions perhaps can show a broad orientation towards the relatively common origins of Brazilian and Portuguese design.

¹ Bacharel em Desenho Industrial pela FAAC-UNESP. Mestranda pelo PPG-Design, FAAC-UNESP. Licenciada em Artes Visuais FAAC-UNESP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8107375276206097>; Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-3977-7368>; e-mail: g.martin@unesp.br

² Doutor pela FFLCH da Universidade de São Paulo. Pós-Doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (França); e pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Portugal). Docente pelo PPG-Design, FAAC-UNESP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5459937078079140>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8015-7416>; e-mail: oj.pinheiro@unesp.br

³ Doutora pela Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais (2008) e pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Portugal, 2020). Pós-Doutora pela UL (Portugal, 2016). Professora Auxiliar Convidada da FBA-UL (Portugal): <http://lattes.cnpq.br/2461807641469699>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0186-0507>; e-mail: carlapaoliello@gmail.com

Keywords: *Design/Art; History and Theory of Design; Technique/Technology; Brazil/Portugal; Aloisio Magalhães/Raul Cunha.*

Resumen

Este artículo presenta las brechas conceptuales de la historia y teoría del diseño brasileño desde una perspectiva más amplia. En las relaciones entre el pasado y el presente, se busca rastrear registros de ascendencia en las obras de Aloisio Magalhães y Raul Cunha. Observamos si después de poco más de quinientos años de descubrimiento del Brasil y alrededor de doscientos años después de la ruptura política entre Brasil y Portugal, todavía podría haber una relativa aproximación entre las producciones del diseñador brasileño Aloisio Magalhães (entre 1975 y 1982) y el diseñador Raul Cunha (entre 2012 y 2020). ¿Aunque ambos diseñadores destacados pueden situarse en contextos distintos y distantes del periodo antes de la independencia, sería posible observar paralelos entre las fases “Dimensión de la Cultura” de Aloisio Magalhães y la “Habitar la tierra” de Raul Cunha? ¿Se podrían examinar bajo interrelaciones de búsqueda de identidad y pertenencia? El análisis de semejanza entre las dos identidades particulares de estas obras quizá pueda proporcionar una orientación más amplia acerca de las raíces relativamente comunes del diseño brasileño y portugués.

Palabras clave: *Diseño/Arte; Historia y Teoría del Diseño; Técnica/Tecnología; Brasil/Portugal; Aloisio Magalhães/Raul Cunha.*

1 Introdução

O ensino acadêmico atualmente segue introduzindo a história e teoria do design enquanto campo disciplinar e projetual integrado à mecanização seriada, ocorrida com a Revolução Industrial no século XVIII. Continua se ocupando de uma narrativa voltada ao sentido estrito da profissão, centrada na concepção de objetos executados em etapas intensivas de produção sem interação entre si e racionalizadas por especialistas de categorias distintas (cf. Denis, 2004).

Quando se detém sobre as artes decorativas ou artes aplicadas do século XIX, passa-se a contextualizá-las enquanto movimento que inaugura o design moderno, inicialmente contestando a estética da máquina e valorizando a prática artesanal, como feito por Ruskin e Morris, para, contraditoriamente, tornar-se indissociável dos métodos de produção mecânica, como pretendia Charles Robert Ashbee (Pevsner, 2002).

Perdura um certo apego à ruptura entre renovação ou descrédito das artes e ofícios ou artes ornamentais para o design, recorrentemente interpretadas como práticas dispensáveis dirigidas à valorização do luxo burguês, como visou Louis Sullivan ou consideradas massas de adereços inúteis, como propôs Charles Voysey (Pevsner, 2002).

Em cronologias do século XX é pouco provável escapar de uma certa “obsessão com linhagens e vínculos institucionais” que se enraízam nas universidades como marcos fundamentais do design moderno a legitimar a profissão no Brasil desde a década de 1960. Existe, inclusive, certo consenso em considerar o surgimento do design brasileiro a partir da implantação da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI em 1963, cuja genealogia remete a HfG-Ulm de 1953 e dela para a Bauhaus de 1919 (Denis, 2004).

Esta única visão conceitual e histórica do campo, além de reforçar a inexistência de um design antes do design industrial ou moderno, tornou esparsos seus primeiros vínculos com a indústria, comércio e agricultura brasileiros,

inicialmente fomentados pelos ofícios mecânicos durante o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves⁴ (Denis, 2004).

Buscando transcender estas lacunas conceituais, em uma primeira fase exploratória, introduzimos o estudo das raízes do design brasileiro a partir de uma visão mais alargada. Partindo de um distanciamento histórico de pouco mais de quinhentos anos de descobrimento e de cerca de duzentos de ruptura política entre Brasil e Portugal, procuramos identificar nas relações entre passado e presente os registros de ancestralidade historicamente compartilhados entre as obras de Aloisio Magalhães (Brasil, 1927-1982) e Raul Cunha (Portugal, 1963).

2 Pressuposto: uma visão ampliada da história e teoria do design

A pergunta que se faz de imediato é: como a palavra design adquiriu seu significado atual e seus contornos históricos reconhecidos internacionalmente?

Segundo Steven Connor o design enquanto manifestação cultural da pós-modernidade procura integrar as sucessivas fraturas ocasionadas pela modernidade. Persiste a visão moderna legitimada segundo uma perspectiva fragmentária da ciência a partir do século XVIII, que passou a dissociar os saberes artístico, técnico e tecnológico dos séculos precedentes, recorrentemente associados a valores vulgarizados, ultrapassados e obscurantistas (Connor, 1996).

Segundo Eguchi e Pinheiro existem inúmeras controvérsias sobre a origem histórica do design. Alguns autores consideram que o design é herdeiro de toda uma tradição que data à Pré-história, desde que o homem inventou as primeiras próteses que o auxiliaram em seu contato com o mundo externo (Eguchi; Pinheiro, 2010).

Conforme Bernhard Bürdek, as origens do produto, quando vinculadas à uma finalidade determinada, podem “remontar à antiguidade”. No contexto da Renascença, Leonardo da Vinci é considerado o representante mais destacado do “design no Renascimento”, em virtude da significação inventiva de sua obra. Não

⁴ O Algarve é a região meridional de Portugal, que tem seu litoral voltado para o Atlântico. Corresponde à área ocupada pelos mouros, mais tarde disputada pelos reinados de Portugal e Castela. Tornou-se a principal porta de entrada da arquitetura mudejar, que gradativamente foi assimilada pela cultura ibérica. A partir de 1815 passou a integrar o Reino Unido de Brasil, Portugal e Algarves.

obstante, é a partir de meados do século XIX, na era da Revolução Industrial quando se fala em Design Industrial, no sentido atual da palavra (Bürdek, 1994, p. 19).

Para Arturo Quinavalle, a questão das origens é inegavelmente um problema quase nunca debatido em termos teóricos e que se evidencia pelo fato de existirem diferentes pontos de partida em cada “história’ do design” ou mesmo da arquitetura moderna” (Quinavalle, 1993, p. 27-28).

Do mesmo modo, para Renato De Fusco, ao traçar a história de uma atividade cultural e produtiva, costumamos partir de alguns precedentes para mostrar que não surge num único momento e exclusivamente de uma única causa, mas de um conjunto de razões e contribuições estratificadas ao longo do tempo. Assim, na tentativa de identificar precedentes do desenho industrial, poderíamos remontar aos tempos mais antigos, em que são reconhecíveis os sinais de uma indústria primitiva, até aos processos mais sofisticados dos séculos XV, XVI e XVII. Processos estes que, para além dos maquinários mais aperfeiçoados, já estão presentes em uma manufatura altamente especializada, que antecipa a moderna divisão do trabalho e inspirou as existentes linhas de montagem (de Fusco, 1998).

Por outro lado, é ideia generalizada que “não é possível discutir o desenho industrial referindo-se a épocas anteriores à revolução industrial, ainda que desde a antiguidade existam alguns objetos feitos em série e com a intervenção parcial de primitivas máquinas como o torno, a furadeira, a roda de oleiro e as prensas manuais das olarias” (Ashton *apud* de Fusco, 1998, p. 1).

Se esta concepção for verdade, a revolução industrial, usualmente datada do período de 1760 a 1830, marca o maior “divisor de águas” entre a produção artesanal e a industrial, e, pelo menos, a impressão da estampa da gravura antecipa esta revolução em mais de três séculos. Deste modo, pode ser considerada uma atividade classificável no domínio do design (de Fusco, 1998, p. 1).

Para Vilém Flusser, as palavras design, máquina, técnica, *ars* e *kunst* estão fortemente inter-relacionadas, sendo cada um dos conceitos impensável sem os demais. No entanto, esta conexão foi negada durante séculos, pelo menos desde a Renascença. A cultura moderna fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas, fazendo com que a cultura tenha se dividido em dois ramos estranhos entre si: o lado duro, ramo científico, e lado brando, o ramos

estético qualitativo. A palavra design entrou nessa brecha como uma espécie de ponte entre esses dois mundos, já que exprime a conexão interna entre técnica e arte (Flusser, 2007).

Continuando com Flusser, o material, *hylé* ou madeira, de que os objetos são feitos praticamente não tem valor. Neste contexto, graças a uma tecnologia sagaz, o trabalho (que, segundo Marx, é a fonte de todos os valores), é realizado por máquinas totalmente automatizadas. Neste sentido, o design é uma coincidência de importantes ideias que, provenientes da ciência, da arte e da economia, se fecundaram de maneira criativa (Flusser, 2007).

Voltando a Quintavalle, a historiografia do design tem que decidir sobre o “ponto de partida de sua ‘história’”, usando critérios diferentes dos adotados até agora e, conseqüentemente, ninguém poderia afirmar que o design moderno começa com a moderna revolução industrial (Quintavalle, 1993, p. 36).

Em segundo lugar, a questão das origens do design não deve ser confundida com a questão do início de um certo design. As áreas de projeto têm, de uma vez por todas, de ser repensadas, levando em linha de conta que não podemos fazer história com um único modelo e uma só tradição, ao contrário, temos que refletir sobre as diferentes ideologias de design e analisar os seus antecedentes (Quintavalle, *Idem*).

Em resumo, os investigadores de design – enfatiza-se, design e não arte – têm que mergulhar na investigação histórica e devem comparar seus modelos, em parte obsoletos que nunca seriamente postos em causa, com aqueles que os historiadores têm construído através das décadas com grande cuidado e debate aprofundado. Isto ainda não foi feito e só deste modo é possível nos “libertar do falso problema das ‘origens’” (Quintavalle, *Ibidem*).

3 A identidade do design: uma história partilhada entre Portugal e Brasil

A nossa historiografia envolve os contextos do Estado Nacional do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (1815 a 1822) como uma experiência política compartilhada entre Brasil e Portugal, embora na condição de metrópole e colônia e próximo à independência do Brasil. No período do Reino Unido, ao contrário de hoje,

a identidade regida pela noção de “nação” aproximava os nascidos em território brasileiro dos nascidos em território português, ou seja, conciliava as províncias brasileiras ao reino de Portugal. Abrangia “pátria” e “país” sob um único sistema político conduzido pelos desígnios dos representantes da província e do reino (Jancsó; Pimenta, 2000, p. 129-130).

Esta identidade relativamente comum, mestiçada às culturas indígena e africana, durou cerca de 300 anos até a Independência do Brasil, período de ruptura cultural e política. Neste contexto retrospectivo, é que designamos pré-independentista a periodização única e abrangente dos períodos colonial e joanino, localizada entre os anos 1500 e 1822. Importante ressaltar que optamos pela designação pré-independentista pelo fato do período colonial ser entendido de maneira diversa pela historiografia. Alguns historiadores definem o período colonial entre os anos 1500 e 1822, já outros entendem que o estabelecimento da família real na colônia inaugura um novo período entre os anos 1808 e 1821, designado joanino (em referência ao reinado de D. João VI).

Nos primórdios deste decurso é que supomos a presença das primeiras manifestações de um design mestiço, realizado pelos artífices, praticantes da artefaria, pioneiros da arquitetura civil e religiosa, assim como do design de mobiliário e de objetos de uso cotidiano (Lemos, 1979; Toledo, 1983).

Poderíamos tomar como um dos primeiros exemplos, o jesuíta luso Francisco Dias, mestre de obras da igreja de São Roque de Lisboa, que desembarcou em Salvador em 1577 com a incumbência de construir os colégios da Companhia da Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e, posteriormente, o Colégio de Santos (Toledo, 1983,).

No entanto, a identidade do patrimônio histórico colonial é marcada por contradições, os juízos de valor sobre a valiosa herança lusa e luso-brasileira edificada no Brasil é associada por Carlos Lemos ao adjetivo “apátrida”, cujo significado remete a um patrimônio histórico, cultural e arquitetônico sem pátria, destituído de uma identidade originária. Em outras palavras, não poderia ser considerada brasileira, tampouco pertencente à tradição dos mestres oficiais portugueses (Lemos, 1979).

Benedito de Toledo, em relação ao patrimônio arquitetônico do período colonial dos séculos XVIII e XIX, elabora fronteiras de distinção entre arte colonial brasileira “em oposição à arte luso-brasileira ou arte portuguesa feita no Brasil”. Segundo estes critérios existiria uma produção colonial brasileira e uma produção colonial lusa ou luso-brasileira feita no Brasil (Toledo, 1983, p. 98).

Tais critérios de distinção remetem à memória da ruptura política de 1822 (Jancsó; Pimenta, *op. cit.*, p. 129-130), que favoreceu a construção de símbolos nacionais, propagados pelo movimento nativista ou indianismo do século XIX, contexto cultural em que os “nativos não portugueses” se julgavam “muito melhores que os lusitanos” (Ribeiro, 2015, p. 105).

Sob um outro ponto de vista, sabemos hoje que o mercado interno do período colonial não era de subsistência, ao contrário, era um mercado efervescente (Caldeira, 2009), como contexto econômico para a criação de arquitetura e artefatos das artes aplicadas e decorativas, enquanto raízes do design brasileiro.

A recente pesquisa de Jorge Caldeira, a partir de dados empíricos, mostra uma abordagem em direção à diversidade interpretativa de cenário socioeconômico proposta pelos teóricos da nova história, que se debruçaram sobre os arquivos do período colonial (1500-1808). Segundo o sociólogo brasileiro, o sistema econômico colonial elucidado pela tríade “sentido da colonização”, “latifúndio agrário-exportador” e “escravidão” de Caio Prado Jr. evidencia um frágil axioma, que nas últimas décadas vem sendo contestado pela nova história (Caldeira, 2009, p. 20).

Em sua tese, Caldeira demonstra que apesar de Caio Prado Jr. ser o primeiro a sugerir um método de rigor científico à história brasileira, a obra “Evolução política do Brasil” foi redigida a partir de “fontes bastante limitadas”, sem os referenciais metodológicos propostos por Karl Marx ou o conhecimento dos “trabalhos de maior relevância teórica” do sociólogo alemão (Caldeira, 2009, p. 41-42).

Em todas as fontes indiretas que utilizou não existem referências ao conceito “latifúndio”. Caldeira esclarece como este conceito, que durante quase oito décadas prevaleceu como fundamento metodológico das ciências sociais, foi formulado a partir da tese conservadora de Oliveira Viana. Estes vínculos não foram identificados pelos analistas marxistas. Apesar disso, notam-se equivalências de

ideias, que não estão referenciadas nos fichamentos pessoais de Prado Jr. (Caldeira, 2009, p.55-65).

Paralelamente, abrem-se novas abordagens interpretativas, que indicam a existência de uma “sociedade aberta”, propulsora da mestiçagem étnica e cultural na formação do povo brasileiro (Caldeira, 2009; Ribeiro, 2015). Neste contexto, a presença do pujante mercado interno colonial mediada por homens livres, que representavam “pouco mais de dois terços da população”, incluindo os lusos desembarcados e luso-brasileiros residentes, seria o cenário propício às relações comerciais, que impulsionariam o fortalecimento da economia local. A nova interpretação da sociedade colonial desconstrói outro dos conceitos propostos por Caio Prado Jr.: o “mercado de subsistência” (Caldeira, 2009, p. 15; 22-23).

Estes contextos se apresentam como alargamento de alguns pressupostos em torno das teorias do design brasileiro coerentes com a visão histórica ampliada de design, conforme vimos (Quintavalle, 1993; Bürdek, 1994; de Fusco, 1998; FLUSSER, 2007; Eguchi; Pinheiro, 2010).

Não obstante, esta abordagem de busca das raízes do design brasileiro não pretende se contrapor aos estudos decoloniais (Walsh; Mignolo; Linera, 2006), mas, se possível, complementá-los. Antes, pretende ampliar o sentido da miscigenação étnica aplicado a um modelo de design sincrético a partir do encontro do europeu com os nativos no século XVI e, posteriormente, com os africanos no século XVII (Moraes, 2005).

Neste contexto histórico e teórico abrangente, poderíamos apontar para outros designers modernos e contemporâneos, brasileiros e portugueses, sensíveis à questão da busca das raízes da identidade em seu conjunto de obras. Um breve levantamento casual de designers brasileiros modernos e contemporâneos apontaria, entre outros, para Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha, Aloisio Magalhães, Dijon de Moraes, Irmãos Campana. Preocupação semelhante terá ocorrido com os designers portugueses modernos e contemporâneos, tais como Joaquim Tenreiro, Daciano da Costa, Álvaro Siza Vieira, Souto de Moura, Miguel Arruda, Raul Cunha, entre muitos outros⁵.

⁵ Oscar Niemeyer foi Prêmio Pritzker (Nobel da Arquitetura) em 1998, Álvaro Siza Vieira em 1992, Paulo Mendes da Rocha em 2006, Souto de Moura em 2011.

À semelhança dos demais citados Aloisio Magalhães e Raul Cunha se dedicaram em um período particular e intenso de suas pesquisas à identidade local de seus respectivos países. No interior do espectro de representantes do design contemporâneo brasileiro e português, nossa observação exploratória fez um recorte das obras destes dois designers, visando a análise de possíveis afinidades temáticas e aproximação de suas obras.

4 A identidade temática em Aloisio Magalhães e Raul Cunha

Tomamos como ponto de partida a observação temática na obra completa do designer brasileiro Aloisio Magalhães⁶ em contraste com a temática na obra *in progress* do designer português, nosso contemporâneo, Raul Cunha⁷.

Como poderíamos interpretar a introdução de um estudo comparativo a partir das obras de um designer recifense e de outro designer lisboeta? Por mais que se negue, no imaginário brasileiro contemporâneo vem à tona as rivalidades históricas em torno da figura do colonizador, que supostamente teria consumido todas as nossas riquezas, além de ser a principal causa dos abismos sociais e econômicos do Brasil contemporâneo (cf. Leite, D.M. 2017). Neste contexto, as possíveis contribuições desta análise comparativa pouco beneficiaria o estudo da identidade do design brasileiro.

Ainda que esta sentença se demonstrasse incontestável, com o decorrer dos séculos o estudo comparativo de um conjunto expressivo de obras contemporâneas de um designer português e de um designer brasileiro não conduziria a outro sentido interpretativo das origens da identidade de nosso design? Se os critérios de análise se assentarem no caráter atribuído à nacionalidade de cada designer ou de suas obras, então não poderemos considerá-la uma interpretação científica, mas ideológica (cf. Leite, D. M. 2017; cf. Caldeira, 2009).

⁶ Nasceu em 1927, na cidade de Recife, Pernambuco. Faleceu em 1982 Pádua (Itália), na ocasião representava o ministro da Educação e Cultura do Brasil em Veneza.

⁷ Nasceu em 1927, na cidade e distrito de Lisboa, Portugal.

5 Metodologia

Partimos da perspectiva de Santaella e Nöth que defende que o modo como percebemos os ambientes e as imagens que construímos do mundo ao nosso redor podem ser condicionadas pelos aparatos técnicos, tecnológicos e pelos recursos materiais disponíveis. Apesar de reconhecerem um certo reducionismo em torno das categorias que envolvem os processos de produção, quando focalizam a materialidade do objeto artesanal sugerem que a maestria gestual pode qualificar os aspectos cognitivos, psíquicos e emocionais emanados pelo designer, artista e artesão (Santaella; Nöth, 2001).

Neste sentido, os registros dos movimentos corpóreos impressos na materialidade podem sugerir a superação das “fronteiras que definem quem nós somos”, podendo servir de fundamento à elaboração de uma nova identidade. Embora estes novos significados sejam atravessados por discursos que sugerem como devemos nos posicionar e de onde podemos nos pronunciar, a interação entre sistemas simbólicos, compreendidos como um processo cultural de identidades individuais e coletivas, podem sugerir pistas sobre quem verdadeiramente somos e quem poderemos nos tornar (Woodward, 2014, p. 18).

A partir destas concepções, iniciamos com a observação de uma ampla amostragem sobre as produções contemporâneas dos designers Aloisio Magalhães e Raul Cunha. Procuramos identificar na obra de ambos os aspectos que entrelaçam traços da identidade cultural brasileira e portuguesa incrustados em cada um dos objetos evidenciados. Ao final, sugerimos que as origens dos aspectos técnicos e tecnológicos investigados por Aloisio Magalhães e Raul Cunha poderiam remeter às artes e ofícios ou artes mecânicas medievais europeias que, mais tarde, hibridizaram-se às novas tradições.

5.1 Aloisio Magalhães e Raul Cunha: aspectos biográficos e contextos da análise

Aloisio Magalhães foi um artista, designer autodidata, docente da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, instrutor e professor visitante do *Philadelphia Museum School of Art* (1959-1962) e fundador de escritórios pioneiros de design no

Brasil. Entre 1960 e 1977, criou a identidade corporativa de bancos, indústrias, estatais, universidades e entidades artísticas brasileiras (Leite, J.S. 2003). Entre 1966 e 1977, implantou o projeto e a produção de cédulas monetárias de cruzeiro (Leite, J.S. *op. cit.*).

Entre 1946 e 1950, no início de sua trajetória acadêmica, como estudante de direito, dedicou-se aos figurinos, cenografia e construção de marionetes, títeres e mamulengos, demonstrando apreço pela marcenaria e carpintaria (Melo, 2003, p. 32-33). Participou da Segunda, Terceira e Sexta Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1953, 1955, 1961), de exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM (1956) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM Rio (1957), integrou a Trigésima Bienal de Veneza (1961). Expôs no *Pan-American Union* (Washington, 1956-1957), *Roland de Aenlle Gallery* (Nova York, 1957, 1959), *Print Club* (Filadélfia, 1959) e *Petite Galerie* (Rio de Janeiro, 1961), (Leite, J.S. *op. cit.*).

Realizou intercâmbios artísticos e culturais em ateliês, gráficas, museus e escolas de Paris e Estados Unidos (1951-1962), experiências que lhe permitiram reflexões sobre os cursos de artes plásticas brasileiros e o amadurecimento da carreira do designer. Neste período venceu o concurso do Banco Central do Brasil com a criação das cédulas de cruzeiro novo, que lhe permitiu aproximações com Milão na Itália, *Maidenhead* na Inglaterra, Áustria e Holanda (Leite, J.S. *op. cit.*).

Na terceira fase de sua carreira esteve à frente do Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC (1975), grupo de pesquisa focado no reconhecimento do produto brasileiro, ligado aos ministérios nacionais. Participou da presidência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (1979-1981), foi o idealizador da extinta Fundação Pró-Memória (1979) e Secretário da Cultura junto ao Ministério da Educação e Cultura do Brasil (1982), (Leite, J.S. *op. cit.*).

Raul Cunca é designer com mestrado pela *Domus Academy* (Milão, 1992), doutor pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL (2004), docente da Escola Superior de Artes Aplicadas no Instituto Politécnico de Castelo Branco – ESART / IPCB e do curso de Design de Equipamento da Faculdade de Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Participa de intercâmbios científicos e culturais junto a universidades europeias, na Itália e Alemanha, e latino-americanas,

no Brasil e Equador, entre elas a Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista (Cunca, 2023).

No início de sua educação secundária, dedicou-se à arte da marcenaria. Entre 1984 e 1989, durante sua trajetória acadêmica e profissional, foi premiado duas vezes pelo Instituto de Comércio Português - ICEP, com o Candeeiro Lumen (1986) e a Cafeteira Calote (1987). Desenvolveu produtos para as Fábricas de Loiça de Sacavém (1986/1988) e de Porcelana de Batalha (1991), para diversas empresas portuguesas especializadas em design de interiores e mobiliários (1990-1999), Câmaras Municipais de Almada (1998) e de Aveiro (1999), Sony (1990), *Design Box* (1993-1994) e *Brain Box* (1995) (Cunca, 2019).

Participou de importantes exposições europeias de Portugal, Alemanha, Itália e Espanha (1991-1999), representando a *Madrid Ceramex* na Feira do Regalo (1986), integrando a IV Bienal de Bolonha (1988), apresentando o design português à Europália (1991). Esteve no *Arena Hall* (1996) e *Living Design Gallery* (1997) em Tóquio, Japão (Cunca, 2019, p. 235-249). Destacamos as exposições “Design Plural” realizada na Casa da Cerca (2014) e O Design para a Vida na Câmara Municipal de Castelo Branco (Cunca, 2023).

Na terceira fase de sua carreira, as pesquisas sobre cortiça, o design e as comunidades são orientadas aos programas de baixo impacto, mínimo investimento tecnológico, economia de energia e matérias-primas renováveis (Cunca, 2019, p. 130-137). Estes são aspectos sustentáveis presentes em Banco I (2005), Sistema 0.7 (2007), *Las Meninas* (2008) e *Do It* (2010), pelas integrantes da segunda fase, denominada “Compreender o Outro” (2005-2010), que anunciam a terceira e atual etapa de sua carreira (Providência, 2019, p. 29-31). As obras deste período parecem inspirar a criação da Secção de Investigação em Design do Centro de Investigação e de Estudos de Belas-Artes - CIEBA, fundada por Raul Cunha em 2009 (Cunca, 2023).

No conjunto de produções contempladas no terceiro e último terço das trajetórias de ambos profissionais, observamos um novo momento. Tanto Aloisio quanto Raul rompem com a estética da modernidade produtivista, centrada no paradigma industrial, para seguirem em direção a uma novo entendimento de design, que incorpora a identidade das comunidades locais de seus respectivos países.

5.2 Aloisio Magalhães e Raul Cunha: problematização

A trajetória biográfica e profissional dos dois designers envolve três momentos. Em Magalhães, observamos as fases da dimensão artística, denominada “Visualidade Como Pensamento” (1947-1954), da transição entre arte e design como “Experimentação Gráfica” e “Exercício do Projeto” (1954-1975), e da integração entre arte e design, denominada “Dimensão da Cultura” (1975-1982), todas descritas e analisadas previamente no livro “A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães”, organizado por João de Souza Leite (2003). Em Cunha, observamos as fases de transição entre o design pós-moderno e pré-moderno, denominada “Fazer-se ao Mundo” (1987-1999), da orientação social e cultural do design, intitulada “Compreender o Outro” (2005-2010) e do interesse pelo design sustentável, designada “Habitar a terra” (2012-2018), abordados no texto “Para uma civilização com barcos: do design ilusão ao design compensação. Contributo à interpretação da obra do designer Raul Cunha entre 1927 e 2018”, elaborado por Francisco Providência.

Neste estudo exploratório, com abordagem qualitativa, aplicamos a nova visão histórica e sociológica de autores como Jorge Caldeira (2009), Maria Yedda Linhares (1990) e Ciro Flamarion Cardoso (1990) ao recorte das terceiras fases de cada um dos designers, “Dimensão da Cultura” no período entre 1975 e 1982; e “Habitar a terra” entre 2012 e 2018. Para obras de Aloisio Magalhães, servimo-nos dos estudos de João de Souza Leite (Leite, J.S. 2023). Já para as obras de Raul Cunha buscamos os estudos de Francisco Providência (Cunha, 2019).

Neste escopo, caberia levantar as questões: Embora ambas as cronologias se apresentem em contextos históricos, geográficos e culturais distintos, seria possível observar possíveis paralelismos entre as referidas terceiras fases dos referidos designers? Seria possível observá-las sob relações equivalentes de busca por identidade e pertencimento histórico partilhado? Poderíamos identificar uma causalidade entre os sistemas simbólicos do passado pré-industrial e o design contemporâneo de Aloisio Magalhães e Raul Cunha?

Para correlacionar as obras do último terço das cronologias, utilizamos o método comparativo (Marconi; Lakatos, 2003) a partir de subcategorias, que

focalizassem a identidade dessas produções. Vale ressaltar que com a correlação entre designers de nacionalidades distintas, não pretendemos confundir as particularidades da identidade cultural brasileira e portuguesa presente nos objetos categorizados. A comparação é única e exclusivamente por subcategorias temáticas, que aproximam as obras dos dois designers definidas a partir da revisão de literatura previamente feita.

A partir dos conceitos de identidade e diferença (Woodward, 2014, p. 12; Leite, D. M. 2017) aplicados à temática das obras, introduzimos a busca pelas raízes do design brasileiro. Supomos como hipótese, com a alocação desses objetos contemporâneos em conjuntos equivalentes, de encontrar possíveis similaridades que apontem para a identidade histórica do design brasileiro.

Apesar de parte de suas obras evidenciarem certa variabilidade de traços culturais portugueses e brasileiros, esta interpretação não nos permite generalizar a permanência temática de suas obras em amplitude nacional.

O início de ambas produções distam entre si cerca de quarenta anos. São designers pertencentes a períodos distintos, sendo que o brasileiro já tem a sua obra concluída e a do português se encontra *in progress*. Com isto, também não se pretende concluir que as obras dos dois designers se equivalham.

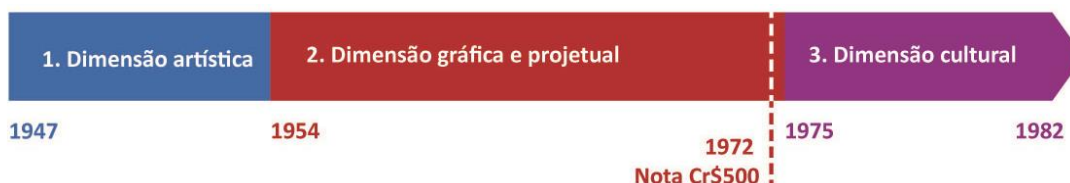
Não os estamos comparando entre si em termos de juízos de valor ou de importância para seus próprios países. Para isso seria necessária uma outra investigação de amostragem substancial representativa das produções de designers brasileiros e portugueses, que não se enquadra na aqui proposta.

5.3 As terceiras fases cronológicas de Aloisio Magalhães e Raul Cunha

Entendemos por “Dimensão da Cultura” (Figura 1) as pesquisas empreendidas por Aloisio Magalhães sobre o reconhecimento do design brasileiro. Neste período buscou resgatar o fazer popular, observando os costumes e práticas, que revelassem dinâmicas produtivas potenciais. O aprimoramento destes processos contribuiria para o desenvolvimento socioeconômico das comunidades locais, pretendido desde a criação do CNRC. Neste centro de pesquisa, o designer brasileiro criou e liderou um grupo de investigadores focado em levantar a variabilidade das

manifestações culturais materiais e imateriais, que garantissem visibilidade e dinamização às produções (Duarte, 2003).

Figura 1: Fases cronológicas de Aloisio Magalhães.



Fonte: Adaptado de LEITE, J.S. (2003).

Entendemos por “Habitar a terra” (Figura 2) as pesquisas empreendidas por Raul Cunca sobre a defesa da identidade sustentável do design português. Procurou reavivar a familiaridade com materiais e tradições locais, com a finalidade de torná-los um experimento de redução de impactos ambientais. Neste período, integrou o artesanato serrano em suas produções, alçando-os à categoria combinatória da cultura pós-moderna (Providência, 2019), ligada à hibridização de entidades diversas, tais como as manifestações intelectuais, sociais, políticas e estéticas, que contrastam com os ideais da modernidade iluminista do século XVII e racionalista do século XVIII (Pinheiro, 2007).

O designer português segue com sua pesquisa *in progress*, focado em aplicar os conhecimentos da identidade e cultura beirão, particularmente das províncias da Beira Baixa. A partir de suas produções autorais e coletivas apresenta à comunidade global a identidade cultural das universidades e regiões onde atua (Cunca, 2015; Cunca, 2018; Cunca, 2022).

Figura 2: Fases cronológicas de Raul Cunca.



Fonte: Adaptado de Providência (2019).

No primeiro escopo, o último terço da carreira de Aloisio Magalhães já comporta a pesquisa curatorial e coletiva abrangente, dado que sua morte ocorreu em 1982. Em paralelo, no segundo escopo observamos outras trajetórias do designer Raul Cunca, a pesquisa curatorial e a produção coletiva, desenvolvidas entre 2016 e 2020 junto às obras dos graduandos em Design de Interiores e Equipamento e dos mestrandos em Design de Interiores e Mobiliário da ESART-IPCB.

5.4 Aloisio Magalhães e Raul Cunca: organização das subcategorias propositivas

Neste recorte nos debruçamos sobre as fases cronológicas “Dimensão da Cultura” (Leite, J.S. 2003, p. 221-263) e “Habitar a terra” (Providência, 2019, p. 31-38), que passam a ser entendidas como sistemas simbólicos, que orbitam em torno da técnica e tecnologia em interação com a realidade matériaca e cultural vivenciada pelos dois designers em seus respectivos países

No interior destas categorias introduzimos as subcategorias propositivas, a fim de organizar os símbolos culturais identificados nos objetos. A partir de uma seleção de obras e através do suporte teórico dado pela revisão de literatura feita, apresentamos estratégias de organização que orientam o aprofundamento futuro de nossa pesquisa. Elencamos assim cinco subcategorias que referenciam as temáticas presentes nas produções de Aloisio Magalhães e de Raul Cunca: [1] prática de reutilização, [2] costumes alimentares, [3] brinquedos artesanais, [4] relação com a paisagem e patrimônio de seus países.

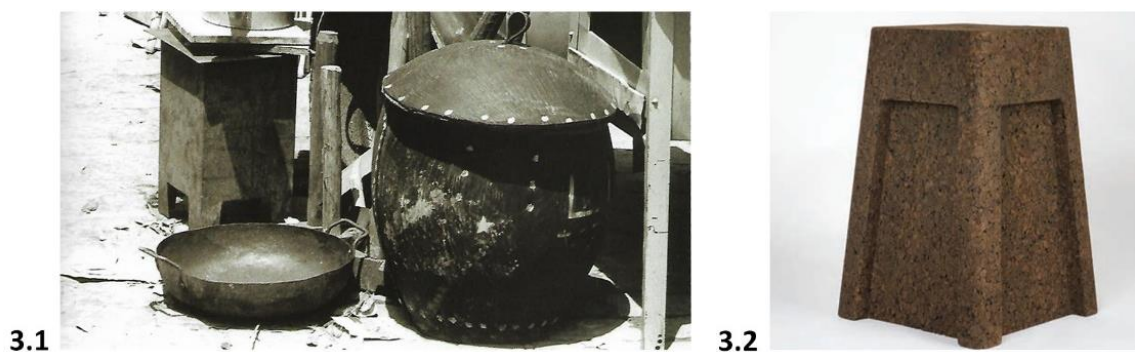
5.4.1 O foco em matérias-primas reaproveitáveis

Na primeira classificação (Figura 3), focalizamos o reaproveitamento de matérias-primas de uso cotidiano. Em Aloisio Magalhães, destacamos o tratamento dado à borracha dos pneus, com a finalidade de reintroduzir o objeto de descarte industrial na fabricação de produtos novos, sobretudo depósitos de lixo doméstico. Neste contexto, observamos a resolução de um problema socioeconômico, a partir da reutilização de materiais descartáveis e supostamente desprovidos de valor comercial (Magalhães, 2017a). Na contemporaneidade, esta categoria de produtos conduz a

novos sistemas de aprendizagem e possibilidades de reinserção no mercado de trabalho (Duarte, 2003).

Nas obras de Raul Cunca salientamos o aglomerado negro de cortiça granulada (Cunca, 2019, p. 140-145; 148-151; 156-157), obtido a partir da poda e limpeza do sobreiro, espécie arbórea nativa que em 2011 se tornou patrimônio de Portugal (Paoliello, 2018). É matéria-prima expandida e moldada a partir de altas temperaturas de vapor de água, cujos processos liberam resinas naturais a fim de unir os flocos. Sua composição permite o prolongamento de sua vida útil por mais de 50 anos. Após este período, as placas de aglomerado podem ser recolhidas e convertidas em isolante acústico, térmico ou argamassa leve⁸.

Figura 3: Matérias-primas: 3.1 pneumáticos e 3.2 aglomerado de cortiça.



Fonte: Leite, J.S. (2003); 3.2 Cunca (2019).

5.4.2 O interesse por técnicas e tecnologias ancestrais

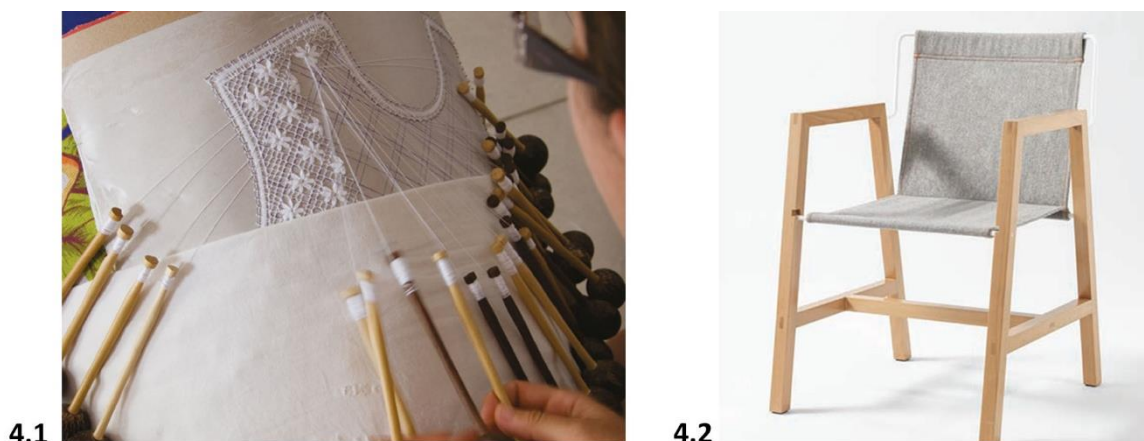
Na segunda classificação (Figura 4), salientamos o patrimônio técnico e tecnológico. Em Aloisio Magalhães observamos os projetos ligados aos indígenas do Centro-Oeste, à tecelagem popular no Triângulo Mineiro, passando pela cerâmica de Amaro de Tracunhaém e alcançado as Carrancas do São Francisco (Magalhães, 2017a, p. 112). Este inventário contempla cerca de 3.298 peças utilitárias, sendo 650 em cerâmica, 250 em couro, 40 em renda, 570 em palha, 300 em madeira, 43 em pinturas, 18 em ferro, 12 em sisal, 200 em areia colorida, 630 sandálias e tamancos, 70 cachaças, 110 objetos e conchas (Magalhães, 2017b, p. 131). Parte destes objetos

⁸ Dados extraídos do site da Sofalca, indústria portuguesa apoiadora dos projetos desenvolvidos por Raul Cunca entre os anos de 2012 e 2016.

Integram os acervos iconográficos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP e da Fundação Nacional das Artes - FUNARTE (Londres, 2003).

Nas obras de Raul Cunca, observamos o resgate das técnicas, recortes e encaixes tradicionais da marcenaria, a presença da tecelagem do burel em assentos e encostos de cadeiras, produzido com lã natural de origem serrana. Acrescentamos as tramas em lã, barbante ou algodão, os bordados de Castelo Branco ou o trançado em vime. Todas estas técnicas se repetem em diferentes obras, integram os catálogos da ESART-IPCB, tais como a rodilha, que é patrimônio material de Portugal (Cunca, 2015; Cunca, 2018; Cunca, 2022).

Figura 4: Técnicas e tecnologias: 4.1 renda de bilros e 4.2 burel e marcenaria.



Fonte: 4.1 LIMA; FERREIRA (2011); 4.2 CUNCA (2019).

5.4.3 A reinserção dos laticínios e gêneros agrícolas na culinária

Na terceira classificação (Figura 5), focalizamos os gêneros alimentícios e práticas culinárias. Em Aloisio Magalhães, identificamos o interesse pela produção de doces (balas, caramelos, bombons, pastilhas), manteigas (Londres, 2003). Além das bebidas, como aguardente de lima, vinho licoroso de jabuticaba, vinho fino de uva, vinho de caju e o engarrafado de néctar de frutas brasileiras (Duarte, 2003).

Em Raul Cunca, identificamos objetos associados aos alimentos naturais, o mel, as nozes e avelãs, os chás de flor e folhas, os figos e outros frutos secos, as melancias, laranjas, pêssegos, cerejas e outros frutos frescos, as cherovias, cebolas

e outras hortaliças, a canela em pó, as malaguetas, outros temperos e ervas aromáticas (Cunca, 2015; Cunca, 2018; Cunca, 2022).

Incluimos também os produtos de infusões medicinais, com o uso de cabos de cerejas ou folhas de carqueja. E aqueles que consagram a culinária típica, o pão Bica, os queijos frescos, o Travia e o Serra da Estrela, os enchidos, os azeites de oliva, as compotas, as Filhoses de Joelho (Cunca, 2015; Cunca, 2018; Cunca, 2022).

Figura 5: A culinária local: 5.1 vinho de cajú e 5.2 contentor Bica.



Fonte: 5.1 LEITE, J.S. (2003); 5.2 CUNCA (2022).

5.4.4 O interesse pelas brincadeiras infantis e ancestrais

Na quarta classificação (Figura 6), salientamos os jogos, brincadeiras e brinquedos do passado. Em Aloisio Magalhães, observamos o inventário e documentário curta-metragem de brinquedos populares do Nordeste, os bonecos esculpidos em madeira, trajados à maneira dos vaqueiros, em posição de monta com seus berrantes, sobre animais de carga, carros de bois, carretes ou cercados por galos e galinhas, que retratam o sertanejo nordestino (Brinquedo, 1977).

Focalizamos as miniaturas em lata ou madeira, os bondes movidos a cavalo, mesas, sofás, estantes, berços, cadeiras em balanço, carros, caminhões, caminhonetes, ônibus dos centros urbanos nordestinos. Destacamos os autômatos articulados em movimentos circulares ou oscilatórios de vai e vem, o Mané Gostoso, as latarias rotativas em formato de carrosséis ou de trabalhadores em ação (Brinquedo, 1977).

Registramos a ludicidade de marionetes, fantoches e mamulengos das festividades nordestinas. Além das miniaturas das jangadas em madeira nos mares

do litoral nordestino. Destacamos as bonecas em tamanhos diversificados, moldadas, talhadas ou costuradas em tecido (Brinquedo, 1977).

Em Raul Cunha, apontamos os jogos de tabuleiro, o apito, pião, chocalho, carimbos, *puzzles* tridimensionais, cenários e bonecos, especificamente as Marafonas de Monsanto. Observamos a finalidade didática do bordar, do costurar, do tocar instrumentos musicais e do contar histórias, práticas relacionadas à socialização e às habilidades interpessoais (Cunha, 2015; Cunha, 2018; Cunha, 2022).

Figura 6: Brinquedos ancestrais: 6.1 Mané Gostoso e 6.2 Marafonas de Monsanto.



Fonte: 6.1 Museu do homem do Nordeste (PE-BR); 6.2 CUNCA (2022).

5.4.5 Afeição pela paisagem, seu patrimônio histórico e ecológico

Na quinta classificação (Figura 7), focalizamos a relação dos designers com a paisagem. Em Aloisio Magalhães, destacamos as cidades históricas de Ouro Preto (MG-BR), São Miguel das Missões (RS-BR) e Olinda (PE-BR), incorporadas ao patrimônio mundial da humanidade. Observamos o resgate da memória de imigrantes italianos com o Museu ao Ar Livre de Orleans (SC-BR). E ainda o Levantamento Ecológico e Cultural do Porto de Suape (PE-BR) e o das lagoas de Mundaú e Manguaba (AL-BR) para mitigar impactos fabris sobre a ecologia local⁹ (Leite, J.S. 2003).

⁹ Estudos que poderiam indicar soluções ao recente afundamento de solo resultante da extração de sal-gema na região de Maceió em dezembro de 2023.

Em Raul Cunha, destacamos as referências às colinas de Lisboa, ao estuário do Tejo e à fertilidade do Ribatejo, onde crescem as coníferas, sobreiros e a variedade de frutas da região (Cunca, 2019). Salientamos a iluminação solar da Beira-Baixa, a paisagem rural, as curvas de nível e terrenos graníticos, onde se cultivam oliveiras, pinhos, carvalhos, faias, pessegueiros, azinheiras e noqueiras. (Cunca, 2015; Cunha, 2018; Cunha, 2022).

Figura 7: Afeição por Olinda; afeição por Lisboa: 7.1 Onze litografias e 7.2 Cadeira Lis.



7.1



7.2

Fonte: 7.1 LEITE, J.S. (2003); 7.2 CUNCA (2019).

6 Análise dos dados

Diante do exposto, pudemos perceber um paralelismo entre as fases “Habitar a terra” e “Dimensão da Cultura” que ocorre a partir de cinco dimensões da cultura material e imaterial de localidades e momentos históricos distintos.

Na primeira subcategoria temática notamos uma relativa distinção em relação ao reaproveitamento de matérias-primas. Em Magalhães o foco é o lixo industrial (pneumáticos, restos de madeira e folhas de enlatados). Em outro sentido, Cunha se dedica aos recursos naturais renováveis, predominantemente a cortiça e a madeira de pinho.

Nas quatro subcategorias restantes verificamos importantes aproximações entre as produções dos dois designers, sobretudo a ênfase na valorização da identidade, memória e cultura abarcada pela subcategoria toponímica das cidades ou regiões às quais se ligaram afetiva e profissionalmente. Deste ponto nodal

fundamental observamos a reintrodução dos hábitos alimentares de nossos antepassados, sobretudo a partir de produções associadas à agropecuária, principalmente aos frutos típicos de suas localidades.

Os dois designers entrelaçam o repertório visual vernáculo das comunidades locais às técnicas e tecnologias artesanais, nas quais predomina a marcenaria, tecelagem e bordados. Reintroduzem os brinquedos ancestrais, especificamente as bonecas ou bonecos das respectivas regiões, desenvolvidos em madeira, tecido ou as duas matérias-primas associadas.

7 Considerações finais

Com a ruptura política entre Brasil e Portugal em 1822, o patrimônio material e imaterial de cada uma das culturas, atualmente ligado ao repertório de cada um dos designers analisados, se enraizou em territórios e paisagens distintas. Contudo, se esta análise seguisse nesta direção, julgaríamos as obras a partir da nacionalidade de seus autores, fortalecendo vieses ideológicos que desconsideram o florescimento de uma história partilhada entre lusos e luso-brasileiros.

No entanto, o viés cientificista ofusca o entendimento do design em causa, que se manterá vivo a partir do resgate da técnica e tecnologia artesanal perpetuada por nossos ancestrais. Nesta análise comparativa, a obra do designer português nos estimula a refletir sobre a presença de uma das matrizes culturais lusa e luso-brasileira e de suas contribuições às inovações que surgirão posteriormente na identidade do design evidenciado por Aloisio Magalhães em sua fase cultural.

Esta outra perspectiva sugere um design assentado nas artes e ofícios ou artes mecânicas medievais europeias, que somente no século XV, com as grandes navegações, migram para o Brasil pelas mãos de arquitetos, artistas e artífices lusos e luso-brasileiros, cujas ancestralidades se hibridizaram às tradições dos nativos, africanos e afro-brasileiros desde os tempos da colônia.

Entretanto, a mesma relação de influências é pouco evidenciada pelas teorias do design brasileiro, como se a cultura colonial pouco tivesse contribuído para a trajetória histórica de nosso produto até a contemporaneidade. Dijon de Moraes talvez seja um dos poucos designers da atualidade a apresentar a perspectiva

ampliada das contribuições europeias sobre o nosso design, tendo como sua principal referência as teorias do antropólogo Darcy Ribeiro.

Esta constatação poderia sugerir uma busca pelas origens do design brasileiro para além das particularidades dos símbolos e das identidades nacionais presentes na cultura dos dois países. Neste contexto, as quatro primeiras subcategorias temáticas evidenciam os processos artesanais orientados à configuração de artefatos móveis, cujo design se fortalece a partir do patrimônio arquitetônico e paisagístico enfatizado pela quinta subcategoria.

No entanto, sendo a questão das raízes da identidade nacional particularmente problemática no contexto brasileiro, necessitamos ainda compreender como ocorre a passagem da abordagem ideológica para a abordagem ampliada do design no Brasil pré e pós-independentista, pesquisa já iniciada em outra publicação, e também entender futuros aspectos que serão tratados no decorrer da pesquisa¹⁰.

8 Agradecimentos

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

¹⁰ OLYMPIO PINHEIRO. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. E-mail: oj.pinheiro@unesp.br

Referências:

BRINQUEDO Popular do Nordeste. Produção: Pedro Jorge de Castro. Direção de Fotografia: Walter Carvalho. Brasil, 1977. (20 min), son., color.

BÜRDEK, Bernhard E. **Diseño**: Por favor confira as informações e o modelo antes de enviar o arquivo finalizado.

CALDEIRA, Jorge. **História do Brasil com empreendedores**. São Paulo: Mameluco, 2009.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às Teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1996.

CUNCA, Raul (Org.). **O design para a vida**. Castelo Branco: Câmara Municipal de Castelo Branco, 2019.

CUNCA, Raul (Coord.). **DesignEsart**: identidade local e design global. Castelo Branco: ESART-IPCB, 2015.

DESIGNESART: novos rituais, novas práticas locais. Castelo Branco: ESART-IPCB, 2018.

DESIGNESART: território, identidade e valor local. Castelo Branco: ESART-IPCB, 2022.

CUNCA, Raul. About Raul Cunha. **Cunca Concept Design**, Lisboa. 2023. Disponível em: < <https://raulcunca.com/About-Raul-Cunca> >. Acesso em: 19 jun. 2023.

DE FUSCO, Renato. **Storia del design**. Roma: Laterza, 1998.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

DUARTE, Paulo Sergio. A cultura e o caráter do desenvolvimento econômico. In: LEITE, João de Souza (Org.). **A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

EGUCHI, Haroldo Coltri; PINHEIRO, Olympio José. Design *versus* Artesanato: Identidades e contrastes. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 1673-1679, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. (Organização e seleção de textos: Rafael Cardoso). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JANCSÓ, István; PIMENTA, João Paulo Garrido. Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira). In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)**. Formação: Histórias. São Paulo: SENAC, 2000.

LEITE, João de Souza (Org.). **A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

BENS Culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

LEMONS, Carlos Alberto Cerqueira. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Edusp, 1979.

LIMA; Ricardo Gomes; FERREIRA, Tatiana de Sá Freire. **Morros da Mariana: um espaço rendado**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2011.

LONDRES, Cecília. O Centro Nacional de Referência Cultural: a contemporaneidade do pensamento de Aloisio. In: LEITE, João de Souza (Org.). **A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

MAGALHÃES, Aloisio. Centro Nacional de Referência Cultural: um projeto para evitar o massacre. In: LEITE, João de Souza (Org.). **Bens Culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017a.

DA invenção e do fazer. In: LEITE, João de Souza (Org.). **Bens culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017b.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica.** 5.ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MELO, José Laurenio. Aloisio e o TEP. In: LEITE, João de Souza (Org.). **A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães.** Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

MORAES, Dijon De. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem.** São Paulo: Blucher, 2005.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia.** São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MUSEU do homem do Nordeste, Recife / PE. Boneco Mané Gostoso. Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/museudohomemdonordeste/3921757100>>. Acesso em: 19 jun. 2023.

PAOLIELLO, Carla. A procura da identidade portuguesa no mobiliário em cortiça de Raul Cunha – um caso de estudo. **Convergências - Revista de Investigação de Ensino das Artes**, Castelo Branco, v. 11, n. 22, p. 1-7, 2018.

PINHEIRO, Olympio José. A encruzilhada de Janus Bifrons: Arte, Ciência e Tecnologia na contemporaneidade. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2007, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPAP, 2007.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROVIDÊNCIA, Francisco. Para uma civilização com barcos: do design ilusão ao design compensação. Contributo à interpretação da obra do designer Raul Cunha entre 1987 e 2018. In: CUNCA, Raul (Org.). **O design para a vida.** Castelo Branco: Câmara Municipal de Castelo Branco, 2019.

QUINTAVALLE, Arturo Carlo. Design: o falso problema das origens. In: MANZINI, Ezio (Org.). **Design em aberto**: uma antologia. Lisboa: Centro Português de Design, 1993.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3.ed. São Paulo: Global, 2015.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Sofalca. Sustentabilidade. **Reutilização e reciclagem da cortiça**. Disponível em: < <https://www.sofalca.pt/pt/cork/#forest> >. Acesso em: 19 jun. 2023.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. Vol.2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

WHALSH, Catherine; MIGNOLO, Walter; LINERA, Álvaro Garcia. **Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento**. Buenos Aires: Ed. Signo, 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

Data de submissão: 13/12/2023

Data de aceite: 31/01/2024

Data de publicação: 22/02/2024