

Entre a forma e a finalidade, a gambiarra

Sabrina Sedlmayer (UFMG)

Carolina Maria de Jesus, em um diário escrito entre os anos 1955-1960, compôs uma cartografia do lixo orientada pela busca de papelão e de sucatas por entre as ruas da cidade de São Paulo. Publicado com o título *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, além de trazer um mapa errático e desconcertante, elabora uma mistura de mundos e de línguas ao colocar em prática experimentações improvisadas diante das adversidades vividas. Descobrimos, ao cabo da leitura, que *despejo* é uma palavra intraduzível, tal como define Barbara Cassin (2004): uma espécie de dispositivo criativo para o pensamento, que não cessa de (não) traduzir.¹ Mais que refugio, resto, reciclagem, é risco, instabilidade, desobediência, imprevisibilidade, fronteira e subversão.

Despejo é exemplo de vida nua e de alternativa do uso da língua, daí que o testemunho de Carolina não só dá a ver o que é útil e o que é inútil, o que é lixo e o que é luxo, como também o que é valor de uso e o que é valor de troca em uma sociedade guiada pelo hiperconsumo. Os fragmentos diarísticos, obedientes ao calendário e ao formato da modalidade textual típica da intimidade burguesa de outrora, distanciam-se da tradição eurocêntrica, entretanto, ao engendram uma sintaxe em tudo diversa da língua oficial imposta pela soberania² nacional e provocarem curtos-circuitos morais, éticos, ideológicos. Carregam uma extraordinária força criativa, como apontou Manuel Bandeira na altura da publicação do diário. Uma força que resistiu aos cortes do jornalista que primeiro leu os cadernos avulsos e os editou suprimindo partes inteiras, tal como esclarece no prefácio do livro: “A repetição da rotina favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados trechos mais significativos”, descartando fragmentos “inúteis”, que insistiam por demais na descrição da fome, pois, para ele, esta “aparece no texto com uma

¹ Em: *Vocabulaire Européen des Philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Na edição brasileira, o verbete “Introdução” desenvolve como as noções de erros e equívocos são menos obstáculos do que um sintoma das diversidades das línguas, como esclarecem Buarque; Santoro (2018, p. 158).

² Leia-se Estado, missões, mídias, escolas e outras instituições que cuidam de silenciar vozes diversas, mesmo em um país multilíngue como o Brasil, nação que, segundo Franchetto (2018), possui (melhor seria “sobrevive”) em graus variados de vitalidade, 160 línguas ameríndias.

frequência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor na narrativa tragicamente poética de Carolina” (DANTAS, 2014, p. 6). Força que resistiu às inúmeras leituras piegas, filantrópicas e paternalistas que se seguiram à publicação dos manuscritos.

Nada fala mais em *Quarto de despejo* do que a escassez e a falta de comida, de objetos e de recursos. Publicado em 1960, simultaneamente ao ano de inauguração da capital do Brasil, Brasília, o diário é em tudo o avesso da metrópole moderna e seus ideais de progresso, ciência, cálculo, sanitarismo, eficiência. Naquela altura, convém lembrar, as favelas não recebiam excursões turísticas, *pop stars* não subiam o morro para gravar videoclipes de músicas globalizadas, ou gestos oriundos de outros apetites midiáticos. Há notícia, na fala da Carolina, de ações missionárias, sempre com pendor religioso, mas não se percebem traços da “cosmética da fome”, como apelida certamente Ivana Bentes (2007)³ para discorrer, já no século XXI, acerca da folclorização e da estética pop de alguns discursos sobre lugares onde imperam a pobreza. Tal como certos filmes de Glauber Rocha, uma escrita da fome vibra, nos diários, de forma insistente, revertendo a vitimização e o lugar de denunciamento, em experimentação de linguagem.

A Favela do Canindé, onde a autora morava e já não existe mais, assemelha-se com as atuais no que tange à cultura construtiva e pode ser vista como uma grande engenharia reversa, um campo de formas de vivências que conseguem fazer da pobreza e da miséria um “morar de outra maneira”.⁴ A favela é uma

³ Como elucida Bentes: “O sertão, as favelas e subúrbios foram cenários de obras importantes do cinema brasileiro dos anos 1960: *Vidas secas*, *Rio Zona Norte* e *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Câncer* e *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha; *Cinco vezes favela*, *Os fuzis*, de Ruy Guerra; *A hora e a vez* de Augusto Matraga, de Roberto Santos; *A grande cidade*, de Cacá Diegues”, mas a partir dos anos 1990, alteram-se esses territórios de pobreza desvinculando esses *lôcus* de uma leitura política da pobreza e da exclusão, como podemos ver em filmes de grande alcance e visibilidade internacional como *Cidade de deus*, *Eu, tu e ele*, *Central do Brasil*, etc., a que a ensaísta denomina de uma “cosmética da fome” em contraposição à “estética da fome” dos anos 1960, capitaneada por Glauber Rocha. A propósito, conferir o radical discurso de Glauber em Genebra, em 1965, “Uma estética da fome”. Sobre o assunto, também vale a leitura do livro *Sertão mar Glauber Rocha e a Estética da fome*, de Ismail Xavier.

⁴ Sugiro consulta à página do MOM (morar de outras maneiras), grupo de pesquisas da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e a leitura dos artigos relacionados ao tema da favela <http://www.mom.arq.ufmg.br>.

grande “gambiarra”. Esse *modus operandi*, que iremos analisar a partir do exemplo da Carolina, é tido por muitos como um traço identitário brasileiro, e encontra-se presente nas moradias precárias, que se erguem nas regiões mais acidentadas, nos morros, com a eletricidade em formato de um enorme labirinto. O trato com os objetos, descartados do sistema funcional, são operacionalizados numa equação minada de inteligência. O que se coloca, assim, neste texto, é como algo negativo – a fome, a miséria, a escassez de recursos – se transforma numa pulsão criativa a que aglutinamos com o nome de “gambiarra”. Capaz de ressoar, com reverberada potência, no campo da música e das artes visuais brasileira contemporânea, como veremos a seguir.

Arqueologia do termo

A palavra “gambiarra” denomina uma linha mestra de eletricidade com diferentes ramificações que alimentam lâmpadas. Em depósitos, lojas de material de construção, é possível comprar uma gambiarra. Por “quadro de gambiarras”, entende-se a organização elétrica dos fornecimentos de energia dentro de uma obra qualquer. Utiliza-se o termo corriqueiramente no Brasil com o significado de “dar um jeito”, ou seja, consertar, reparar, adequar, remendar, adaptar, encaixar e, principalmente, improvisar. Práticas várias que servem para solucionar um problema numa emergência.

Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009), a etimologia de “gambiarra” possui uma origem “obscura e duvidosa”, e poderá ter relação com “gâmbias”, pernas espertas, prontas para correr, tal como as de um camelô, que oferece produtos ilegalmente e que deve fechar a mesa de exposição dos produtos ofertados, geralmente na rua, e sair correndo quando surge a fiscalização ou a polícia. De acordo com outros autores, o vocábulo tupi-guarani *gambiarã* designa acampamento provisório em território desconhecido e teria a ver com “gambiarra”.

Dentro do amplo escopo conotativo do idioma falado no Brasil, “jeitinho” e “gato” são por vezes empregados como formas de esclarecer a relação desses dois termos com a informalidade e a esperteza, mas também como alternativas às adversidades e às urgências, que incluem o furto. Curiosamente, “gatinha” ou simplesmente “gata” é o apelido da empresa de engenharia que só faz gambiarras, nunca o trabalho técnico correto e inteiro – uma subempreiteira que não ficha empregado e/ou utiliza ferramentas ultrapassadas e obsoletas –, do

mesmo modo que, no meio rural, “gato” é a pessoa que arrebanha trabalhadores para desempenhar uma empreitada sem nenhum direito trabalhista.

Por RTU, sigla muitas vezes utilizada jocosamente, entende-se “recurso técnico de urgência” e é um dos sinônimos da gambiarra. O termo é tão popular e utilizado cotidianamente que possui apelidos variados: gambis, gambota, gambi... E, com a mesma lufada de humor, diz-se que o inventor da gambiarra é o Jean Baptiste Gambierre, o equivalente na língua inglesa a MacGyver e o *Macgyverism*, percebendo, nessa troça, como o procedimento surge emparelhado ao truque, ao jeito, ou melhor, ao jeitinho, curiosidade e esperteza. Para Rodrigo Bouffleur (2013), além de ser o ato de improvisar soluções materiais com propósitos utilitários, ocorre uma gambiarra quando uma mercadoria passa a ser utilizada por aquele que a consome subvertendo o design industrial original do produto.

O pesquisador argumenta em sua tese que a gambiarra é sempre derivada de artefatos industrializados, precisamente quando há transferência do “domínio de projeto” para o “domínio de uso” e modificações na forma, função, materiais e significados são operacionalizados. Em sua chave interpretativa, seria uma intervenção espontânea no design ou desenho industrial. A gambiarra, para ele, não seria criadora de nada, partiria de objetos existentes e improvisaria soluções à maneira de um reajuste utilitário, conseguindo, muitas vezes, quebrar o *desígnio* do objeto, desmontar seu aspecto designante, deixando exposta a falibilidade do design.

Como uma prática que vai no sentido contrário da intenção produtiva, o termo se expandiu, desapegou das ações cotidianas e avançou em outros domínios: artistas, críticos e intelectuais tomam-no muitas vezes em um sentido diverso e até mesmo contraditório da definição de Bouffleur. Ações artísticas resistentes à lógica da produtividade e com iluminada criatividade plasmam formatos e questionam a utilidade da obra de arte. A hipótese contida neste texto, amparado à voz de Carolina, é que há gesto de invenção em qualquer confim: nas artes, na música, na literatura e nos anônimos inventores da vida cotidiana. Se a poesia moderna de Baudelaire é indissociável da eletricidade, segundo a visão de Walter Benjamin, não é gratuito que a palavra gambiarra tenha surgido concomitantemente à iluminação elétrica, como também não é fortuito que a favela apareça concomitantemente à urbanização das cidades.

Nas Artes

Se “gambiarra” alude a práticas de improviso diante da falta de técnica e/ou capital econômico, no início do século XXI, principalmente em suas primeiras décadas, a expressão se tornou frequente no campo da literatura e das artes. Parte da crítica, como Lisette Lagnado ([S.d.]), defende que “gambiarra” não deve estar calcada na noção de precariedade ou de acaso, mas associada ao exercício do pensamento, à interrogação a respeito de formas de sobrevivência. Na esteira de Cildo Meireles, a crítica categoriza que se deveria entender por gambiarra algo ligado ao território; um tipo de discurso com acento político, além do estético; algo que não persegue a “pouquidão”, mas sim a “oposição”. Em outros termos, o contexto seria determinante, mas “gambiarra”, como operador conceitual, envolveria transgressão, fraude, tunga, aquilo que tentei recuperar com a etimologia da palavra: saber usar as gâmbias, as pernas para correr, certa astúcia para empreender uma espécie de jogo ambíguo, que não descambasse tão facilmente para o exotismo, nem tampouco o localismo. Percebe-se na fala de Lagnado a preocupação com a estetização (fácil) do precário.

Outra leitura importante, ligada aos Estudos Culturais, é o de Moacir dos Anjos (2007). Dois pontos cruciais são sublinhados por esse autor: primeiro, que “gambiarra” designaria tanto o ato de construção quanto os aparatos criados, tanto a operação quanto o resultado, tanto o produto quanto seus meios; segundo, a Antropofagia e a tradição experimental da arte nacional seriam vetores importantes para recuperar e entender, dentro dessa discussão, o contemporâneo, as gerações de artistas que se constituem a partir das décadas de 1990 e 2000.

Um acento brasileiro foi recuperado nesses gestos e uma espécie de política (no sentido de procedimento) foi localizada em trabalhos de determinados artistas contemporâneos – Rivane Neuenschwander, Cabelo, Jarbas Lopes, Efrain de Almeida, Alexandre da Cunha, Marepe, Cao Guimarães, O Grivo – que experimentam e arejam a expressão almejando novo arranjo conceitual, que não é oriundo de um saber espontâneo, mas que exige pensamento, criação e reflexão.

Lagnado adverte como há traço do parangolé, de Hélio Oiticica, no elenco de obras desses artistas junto ao questionamento acerca da rede de subsistência dos brasileiros:

Não fosse a seca que devasta o sertão, Marepe não teria feito duas instalações em 1999 em torno da presença da água, respectivamente intituladas *Filtros* (Instituto Itaú Cultural, São Paulo) e *Bica* (Bienal do Mercosul, Porto Alegre). Tampouco teria construído um *Telhado* diretamente ao rés do chão ou pensado embrulhar *Trouxas* de tecido. O contexto é determinante. (Lagnado, s/d).

Percebe-se, na citação, como a gambiarra, tem que "administrar três objetos num território para apenas dois", frase de Cildo Meireles e citada por Lagnado. Já Cao Guimarães convida-nos ao alargamento conceitual do termo "gambiarra" ao aproximá-lo, ontologicamente, das noções de sobrevivência e de formas de vida. Numa entrevista sobre o tema, esclarece:

O meu conceito de gambiarra é algo em constante ampliação e mutação. Ele deixa de ser apenas um objeto ou engenhoca perceptível na realidade e se amplia em outras formas e manifestações como gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria ideia de existência. A existência enquanto uma grande gambiarra, onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou o guia. A gambiarra enquanto "phania" ou expressão, uma manifestação do estar no mundo. A gambiarra é quase sempre um "original" e não uma cópia, uma reprodução. E por isso é uma entidade viva, em constante mutação. Registrá-la é torná-la reproduzível, multiplicá-la modificando sua função fundamental (GUIMARÃES, 2009).

O artista pontua como a gambiarra não necessariamente deve ser relacionada somente às soluções improvisadas do cotidiano, e pode ser entendida como uma reserva infinita de manifestações que estão soltas, desencadernadas, nômades, na existência. Seu livro intitulado *Gambiarra*, com dezenas de fotos que encontrou e que reconheceu como gambiarras, nos remete ao *object trouvé* e a outras intervenções das Vanguardas. *Ready-made, collage, bricolage* dialogam, assim, com essa cena que não estabelece fronteiras entre a arte e a vida, entremeada por uma perspectiva político-estética.

Sobre esse ponto, vale lembrar que para Lévi-Strauss (1989) o *bricolage* é uma forma “primitiva”, um movimento incidental, uma execução sem normas e técnicas, sem os meios científicos tradicionais, sempre acionado como o que se tem: “Isto pode servir”, “isto pode dar certo”, “isto irá quebrar o galho”, ou seja, é a instrumentalidade que move o gesto do *bricoleur*.

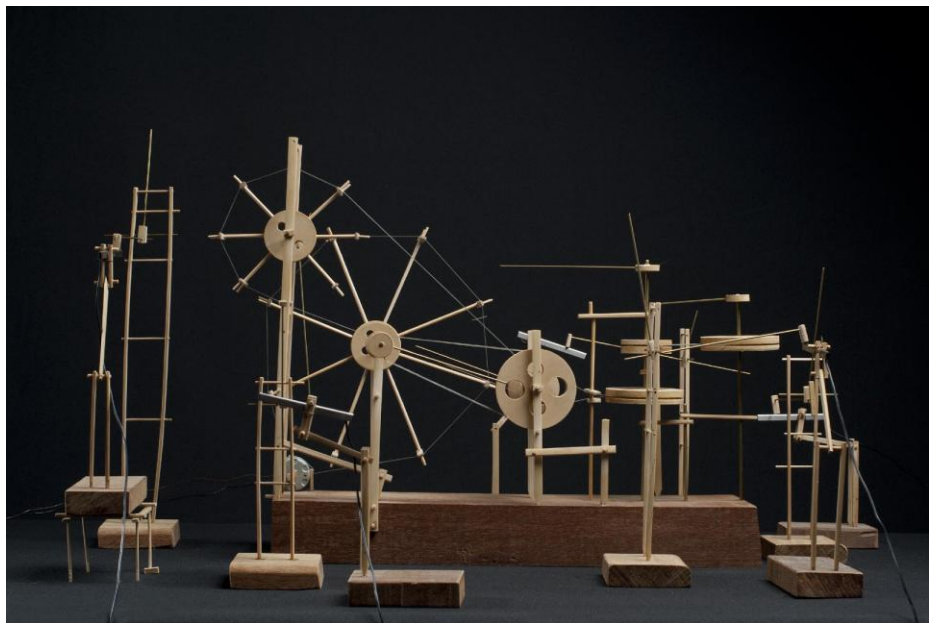
Giorgio Agamben (1977) empreende também uma potente discussão teórica no que toca às mudanças das relações com o objeto, com o mundo das coisas na cultura ocidental. Para o pensador italiano, ninguém melhor que Grandville representou esse mal-estar do homem “frente à inquietante metamorfose dos objetos mais familiares” (AGAMBEN, 2007, p. 81). Se alguns desses autores nostalgicamente lamentaram o valor de uso ou o “caráter místico” que o produto do trabalho apresentava quando assumia a feição de mercadoria, outros localizavam o sintoma na fetichização do objeto. Para Agamben, o olhar de Grandville foi capaz de vislumbrar, para além do simples incidente fortuito, a cifra de uma nova relação entre os homens e as coisas, já que os objetos em sua obra tentam subtrair-se da sua finalidade e, ao se sentirem infelizes, tal como humanos, rebelam-se:

Em uma torneira que perde água e não se consegue fechar, em um guarda-chuva que se vira ao avesso, em uma bota que não se deixa nem calçar inteiramente, nem descalçar e fica obstinadamente presa ao pé, nas folhas de papel espalhadas por uma corrente de ar, em uma tampa que não fecha, em uma calça que se rasga [...] (AGAMBEN, 2007, p. 81).

Levando em consideração o que foi desenvolvido até o momento, talvez possamos acrescentar que a gambiarra responde a essas falhas de forma diversa às empregadas pelo colecionador e pelo fetichista. Com meios artesanais, conserta, remenda, agrega. Seu lado prático, de jogada, de arranjo, não transforma mercadorias em lixo. À pergunta realizada por Agamben (2007) “O que a mercadoria propõe à obra de arte?”, o fio argumentativo seguido por ele (como o gesto revolucionário de Baudelaire, de levar às últimas consequências a fetichização da mercadoria e a mercadorização absoluta da obra de arte e provocar a experiência do *choc*, do estranhamento) receberia aqui, no terreno da gambiarra, a formulação de uma possibilidade de vida permeada pela falta (ou fome, na vida da Carolina).

Na Música

Por “gambioluteria”, o pesquisador Giuliano Lamberti Obici (2014) entende a união entre determinada música experimental com o *modus operandi* da gambiarra. Para demonstrar tal tese, realiza uma potente arqueologia do termo e recupera um número vasto de movimentos que também lidaram/lidam de forma diferenciada com os instrumentos/objetos, a saber: *circuit bending*, *hardware hacking*, *cracked media*, *sound art/ media art*, *arte povera*, *ready-made*, *object trouvé*, *Marz*, *dadá*, *recycling*, *cyberpunk*, *pós-punk*, e ainda perspectivas mais teóricas, como *software studies* e *media archaeology*, para citar alguns. Para ele, a gambiarra não é um fenômeno exclusivamente brasileiro, e deve-se relativizar a leitura que a encarcera somente como um traço da identidade local. Sua análise joga luz em um repertório de compositores, músicos, grupos e artistas existentes que compartilham práticas sonoras afinadas com o procedimento da gambiarra, ou seja, compartilham uma maneira peculiar de lidar com os materiais, seja através de práticas de luteria, a criação de novos instrumentos ou de novos designs musicais: Walter Smetak, Marco Antônio Guimarães (UAKTI), Wilson Sukorski, Marco Scarassatti, Tato Taborda, Chelipa Ferro, Paulo Nenflidio, n-1, Panetone, Tony da Gatorra, e O Grivo.



O Grivo

Obici dá exemplo de Cuba, para demonstrar a não exclusividade brasileira dos imprevistos diante da pobreza e da miséria, e como a palavra *rikimbili* possui vários significados lá. Entre eles, refere-se a uma bicicleta feita com motor artesanal de bomba d'água, criada pelos moradores da ilha durante o longo embargo imposto ao país, que Ernesto Oroza denomina como “arquitetura da necessidade” e “tecnologia desobediente”.

No México também a palavra *rasquache*, derivada do nahuatl, foi transformada em movimento estético. O uso pejorativo, pobre, vulgar e inferior passou a ser relacionado a espontaneidade e irreverência. A partir desse dado, e de outros exemplos, podemos inferir que a precariedade é globalizada, e comum em países periféricos, cuja desigualdade econômica é aguda. Mas há um acento brasileiro na gambiarra, que toca nas funções ambivalentes entre a utilidade e a inutilidade, o legal e o ilegal, quebrando o caminho reto entre a forma e a finalidade. Seja pelo nome de Carnaval, samba, jeitinho ou malandragem, fulgura algo a mais que mitologia e alegoria.

Um pertinente exemplo encontra-se com o duo O Grivo, que explora justamente essa ambivalência entre o útil e o inútil, entre o que seja ruído e o que seja som. Em seus trabalhos, *performances*, e também nos objetos que constroem, amplia o que vem a ser música. Barulhos e ruídos são trazidos ao palco, em diálogo com John Cage e outros outros intercessores da música do silêncio. Como bem pontua o crítico de arte Agnaldo Farias evocando a poesia de Herberto Helder, tudo canta:

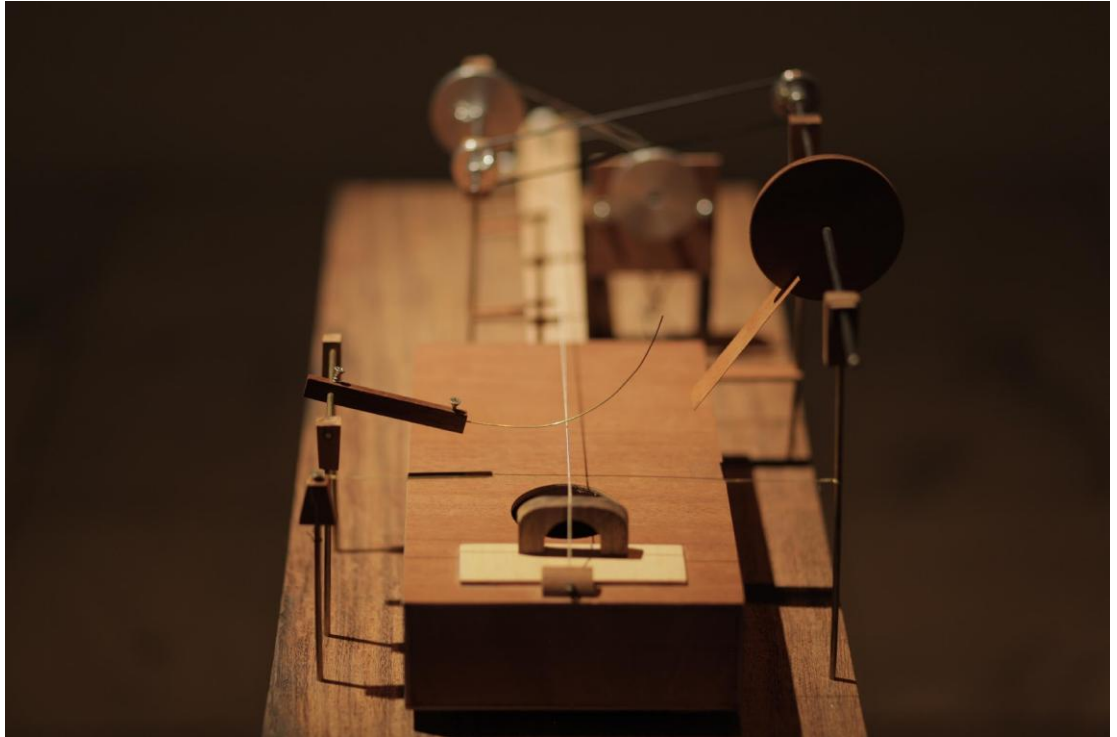
[...] a música que produzem vai longe daquela com a qual estamos acostumados, ainda que nos seja muito conhecida, identificada com o muito da gama sonora proveniente do mundo e que nos é grandemente familiar, porque, como escreveu o grande poeta português Herberto Helder, *tudo canta, e cantar é enorme*. Cantam as dobradiças que rangem ao peso das portas se abrindo e fechando, o farfalhar das roupas no armário quando passadas em revista pelas nossas mãos, os pingos das chuvas no telhado de metal ou telha de calhas ou nas poças d'água, os assobios que silvam ao acaso, sem coerência com alguma música conhecida, os gritos, imprecações, os choros, os amuos quase nulos, mas ainda assim sonoros. Em todos os casos, tudo canta, tudo tem lá sua caixa torácica, sua densidade, seu modo de reagir ao frio, contraindo-se aos estalos, que é diferente dos estalos e suspiros entediados da lassitude com que os corpos vão sentindo o calor, parecendo rebentar sob ele (FARIAS, 2018).



O Grivo

E tudo pode vir a ser som onde impera o silêncio: o barulho dos pingos da água, o manejar consciencioso de folhas secas ou de latas velhas e enferrujadas. Nessa pesquisa, não há fronteira entre o visual e o sonoro. A escuta do som ao redor, que é da ordem do acaso e também da criação, é fulcral. Produzem objetos que não existem e que nada lembram uma “sucata”, e utilizam outros instrumentos tradicionais, prenhes de fiações que nos lembram os “gatos” da eletricidade. A exploração de materiais e máquinas faz parte do trabalho e há improvisação em quase todas as *performances* e trilhas sonoras que elaboram para as suas apresentações ou em colaboração com outros artistas⁵.

⁵ Além de uma parceria de longa data no cinema, principalmente com Cao Guimarães, O Grivo produz música para outros artistas contemporâneos, além de importantes trabalhos no campo da dança, teatro e vídeo.



O Grivo

Entre a utilidade e a inutilidade

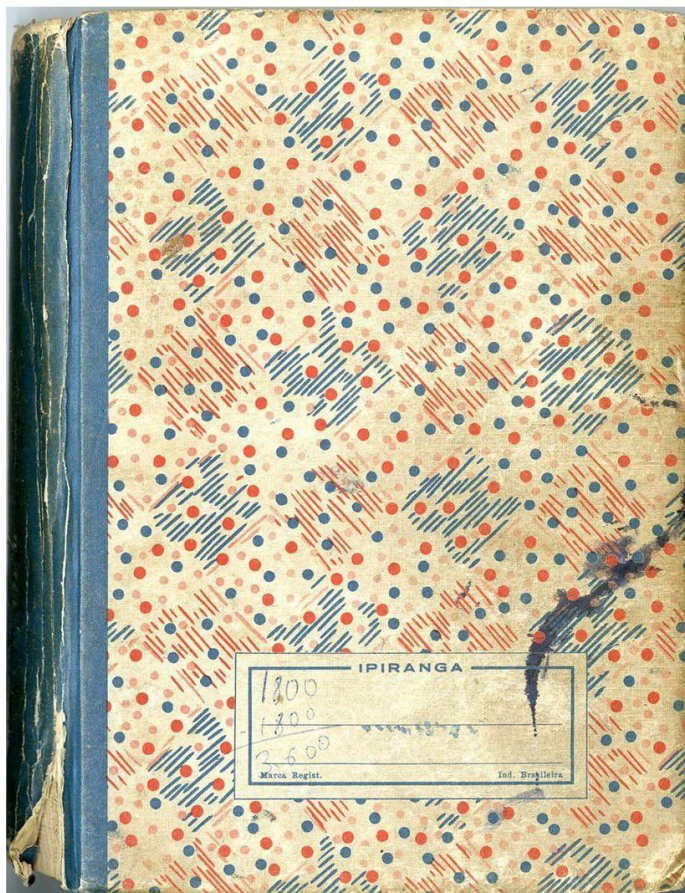
A gambiarra parece prolongar a vida útil dos objetos. Nas mãos de quem a engendra, há rastro do fazer artesanal. Ela também joga, com humor, e burla o consumo. Vimos que pode ser uma ferramenta de análise crítica e interpretativa do Brasil, e que, com suas soluções pouco convencionais, flerta entre o legal e o ilegal, o sucesso e o fracasso, tal como a gambiarrista⁶ Carolina, cultivadora da subsistência: a subsistência não como estado, mas dimensão que se acessa pelo fazer (NODARI, 2014). A inserção do *sub* na existência e a transformação do

⁶ Carolina de Jesus conhece o sucesso e o fracasso quase simultaneamente: sai da favela com a venda de dez mil exemplares em um mês de *Quarto de despejo, diário de uma favelada*, livro traduzido para dez idiomas; no entanto, com as publicações posteriores, a saber, *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, *Provérbios* e *Pedaços da fome*, de 1963, não consegue repercussão comercial e volta para a vida de pobreza. Morre na casa de um dos seus quatro filhos, em 1977. O *Diário de Bitita* foi publicado primeiramente pela Métailié, como *Journal de Bitita* (só saindo no Brasil em 1986) e dialoga agudamente com as questões tratadas aqui. Para maiores detalhes biográficos sobre a autora, vale a consulta no Acervo do IMS (Instituto Moreira Sales): <http://carolinadejesus.ims.com.br>

métrico em não métrico são necessárias nesta reflexão, já que a gambiarra opera numa outra economia:

14 de julho Passei o dia deitada por estar com febre e dor nas pernas. Não tinha dinheiro, mas eu havia deixado uns ferros lá no senhor Manoel e mandei o José Carlos ir pesar e receber. Ganhou 22 cruzeiros. Comprei 5 de pão e 5 de açúcar e comprimido. Levantei só para preparar as refeições. Passei o dia deitada. O José Carlos ouviu a Florenciana dizer que eu pareço louca. Que escrevo e não ganho nada. (Jesus, p.92-93)

9 de agosto Deixei o leito furiosa. Com vontade de quebrar e destruir tudo. Porque eu tinha só feijão e sal. E amanhã é domingo. ...Fui na sapataria retirar papeis. Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade. (Jesus, p.108)



Caderno da Carolina Maria de Jesus

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 1977.

ANJOS, Moacir dos. Contraditório. In: *Panorama da Arte Brasileira 2007*. Curadoria de Moacir dos Anjos. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BOUFLEUR, Rodrigo Naumann. *Fundamentos da gambiarra: a improvisação utilitária contemporânea e seu contexto socioeconômico*. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Inédita.

CASSIN, Barbara. *Vocabulaire Européen des Philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil, 2004.

DANTAS, Audálio. Prefácio. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo, diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática. 2014.

FARIAS, Agnaldo. *O Grivo ou música como ranger, sussurrar, zunir, murmurar*. [S.d.]. Disponível em: <www.ogrivo.com>. Acesso em: 14 fev. 2018.

FRANCHETTO, Bruna. Brasil de muitas línguas. In: BUARQUE, Luisa; SANTORO, Fernando. *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias*. Colaboração Barbara Cassin. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. v. 1.

GUIMARÃES, Cao. *Gambiarras*. 2009. Série fotográfica (work in progress). 127 fotografias. Dimensões variadas.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo, diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

LAGNADO, Lisette. *O malabarista e a gambiarra*. [S.d.]. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>>. Acesso em: 14 fev. 2018.

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

NODARI, Alexandre. *Limitar o limite: modos de subsistência*. 2014. Disponível em: <<https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/alexandre-nodari.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e experimentalismo sonoro*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OROZA, Ernesto. *Desobediencia tecnológica de la revolución al revolico*. [S.d.]. Disponível em: <<http://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico>>. Acesso em: 14 fev. 2018.

OROZA, Ernesto. *Rikimbili une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne Cité du Design, 2009.

SANTORO, Fernando; BUARQUE, Luisa. *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias*. Colaboração Barbara Cassin. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. v. 1.