



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Gabriela De Laurentis

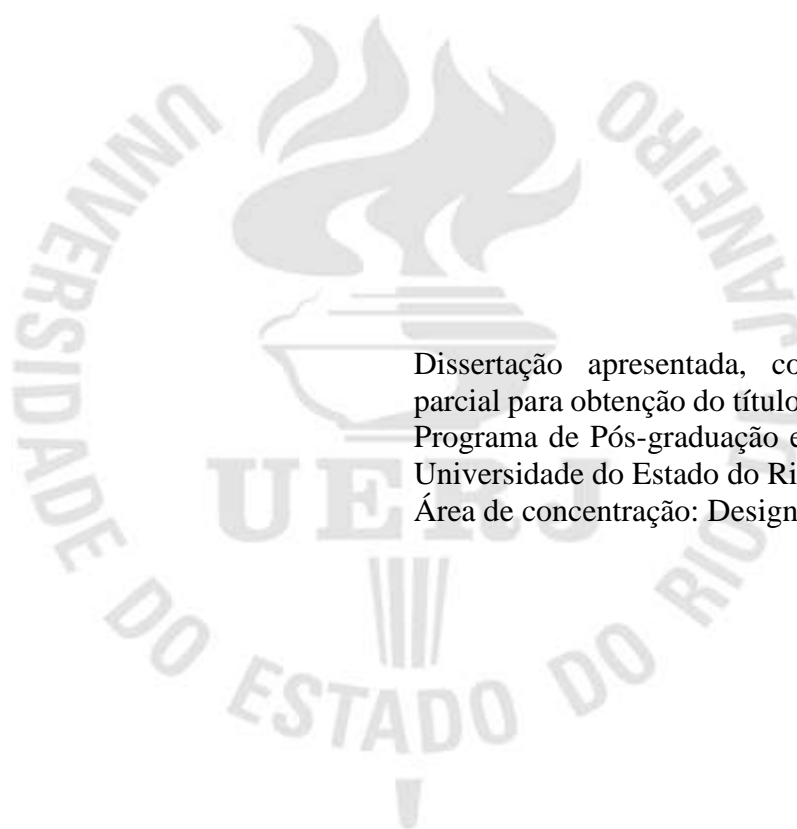
Os valores do trabalho manual: passado e presente

Rio de Janeiro

2022

Gabriela De Laurentis

Os valores do trabalho manual: passado e presente



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Design

Orientador: Prof. Dr. Daniel Portugal

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/G

D278 De Laurentis, Gabriela

Os valores do trabalho manual: passado e presente / Gabriela De Laurentis. – 2022.

203 f.: il.

Orientador: Daniel Portugal.

Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior em Desenho Industrial.

1. Desenho industrial - História - Teses. 2. Cultura - Aspectos sociais - Teses. 3. Valores - Teses. I. Portugal, Daniel. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior em Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05(091)

Albert Vaz CRB-7 / 6033 - Bibliotecário responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gabriela De Laurentis

Os valores do trabalho manual: passado e presente

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Design

Aprovada em 30 de junho de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Daniel Portugal (Orientador)

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.^a Dra. Cristina Lopes Cavallo

Prof. Dr. Wandyr Hagge

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

À Mariza De Laurentis (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Angela De Laurentis Cardoso e Roberto Aroso Cardoso, pelo apoio e por sempre terem valorizado uma educação de excelência;

À ESDI, à UERJ e a todos seus professores, pelo ensino de qualidade;

Ao meu orientador e professor da ESDI, Daniel Portugal, pelo norte e ensinamentos;

À professora Barbara Szaniecki, pelo incentivo para realizar o mestrado;

À CAPES, pelo fomento à educação e bolsa de pesquisa;

Aos avaliadores Wandyr Hagge e Cristina Cavallo, pelas contribuições valiosas;

À Anna Teresa e Raquel da secretaria, pelo auxílio com os processos no PPDESDI;

À Deborah Zouain, pela iniciação científica e carta de referência para o mestrado;

Ao Rafael Vivanco, pelo apoio profissional e carta de referência para o mestrado;

Aos colegas de pesquisa, Flora Bittencourt e Renan Ribeiro, pelo apoio técnico;

À professora da ESDI Ligia Medeiros, pelos ensinamentos de planejamento;

Aos artífices contemporâneos (Sarah, Ingra, Gabriela, Sebastian, Vera, Felip, Juliana, Luis Júnior, Augusto e Monica), por embarcarem nessa pesquisa comigo;

À colega esdiana de mestrado Maria Helena Röhe Salomon, pela parceria nos estudos;

Aos colegas esdianos Marcelo Rocha e Bruno Ribeiro, pelas dicas de bibliografia;

À colega esdiana Chaiane Bitelo, por me assessorar em algumas dúvidas;

À Ci Brazil, pelos apontamentos e olhar criterioso;

À Nat Lopes, pela leitura em conjunto do Artífice;

À Valéria Motta, pelas observações no conteúdo da última fase da pesquisa;

À Tânia, pelas sessões de fisioterapia e alívio na reta final.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

DE LAURENTIS, Gabriela. *Os valores do trabalho manual: passado e presente*. 2022. 203 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O estudo se configura como uma investigação sobre o trabalho manual e sua relevância para a história do design. Investigar as interseções de trabalho manual e design abrange diversas possibilidades de enfoque, como: fronteiras fluídas das artes, design e artesanato; de análise da técnica, material e estilo dos artefatos; do papel do designer como projetista e designer-artesão. Pouco se fala de questões sociais, quer dizer, que se relacione com o indivíduo, intrínsecas no fazer manual, que foquem no trabalhador e sua relação com o trabalho. A partir dessa perspectiva, a pesquisa tem como objetivo investigar e mapear as bases valorativas do trabalho manual em dois movimentos da Europa dos séculos XIX e XX até os dias atuais. A escolha para o recorte temporal se deve à importância do *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund* para a formação do pensamento e história do design. O estudo se inicia com um panorama da interseção do trabalho manual e design, a partir da origem da história do design, seguido por breve discussão sobre classificação de design e artesanato, até a exposição de dois movimentos relevantes para o design. O pensamento da época debatia, por exemplo, questões além da estética, mas de cunho social, com relação ao trabalho manual, tais como liberdade de expressão individual do trabalhador, condições de trabalho e organização do trabalho. Com base na revisão de literatura de textos de 1883 a 1929, de pensadores influentes para a história do design que debatiam esses movimentos e o trabalho manual, foi possível mapear e categorizar as temáticas e seus respectivos valores. Em seguida, procedeu-se a uma revisão bibliográfica de autores contemporâneos que tratassem do *craft*, dos movimentos *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund*, das manualidades e do resgate e valorização das práticas. Por último, foram realizadas entrevistas em profundidade com dez artífices da atualidade a fim de explorar os valores mapeados de antes e levantar novas questões contemporâneas do trabalho manual. Identificamos na conversa com artífices da atualidade: suas experiências, modos de pensamento e pilares no fazer manual. Dentre os achados, destacam-se as temáticas mapeadas nos textos e nas conversas com os artífices; como satisfação e envolvimento com o trabalho, utilidade, felicidade, reconhecimento, expressão da individualidade, ambientes agradáveis, facilitação da máquina, relação da cabeça com as mãos, responsabilidade, mística no fazer, corporalidade, fronteiras fluídas, humanização, preconceito, autoridade e resistência. O artífice contemporâneo expõe sobre sua satisfação com o trabalho seja pela manipulação dos materiais ou pela transformação da matéria-prima em um artefato de qualidade, da relação da cabeça com as mãos por meio de um fazer não dissociado e nem automatizado, se envolvendo naquilo que faz; em que participa tanto do projeto como da execução. Reconhece em seu trabalho sua responsabilidade, seja social ou ambiental, e utilidade de prestar serviço à sociedade. Desfruta de autoestima ao fazer seu ofício artesanal, entende como expressão da individualidade, e enxerga a máquina como facilitadora na produção de formas e materiais inusitados. A pesquisa traça uma ponte da tradição *craft* ao artífice contemporâneo.

Palavras-chave: Cultura e sociedade. História do design. Valores. Trabalho manual. Design.

ABSTRACT

DE LAURENTIS, Gabriela. *The values of craft : past and present*. 2022. 203 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This study is an investigation into craft and its relevance to the history of design. It was researched how intersections of craft and design encompasses diverse possibilities of focus, such as: fluid boundaries of arts, design and crafts; analysis of technique, material and style of the artefacts; the designer's role as a designer and designer-craftsman. Little is said about social issues, which is, what was related to the individual, intrinsic in craft, which focus on the worker and his relationship with his work. From this perspective the research aims to investigate and map the evaluative bases of craft in two European movements, from the 19th and 20th centuries to present days. The choice for this temporal cut is due to the importance of the Arts and Crafts and Deutscher Werkbund for the formation of design thinking and its history. The study begins with an overview of the intersection of craft and design, from the origins of design history followed by a brief discussion of design and craft classification, to the exposition of two movements relevant to design. The way of thinking of that time, for example, issues beyond aesthetics, but of a social nature in relation to craft, such as freedom of individual expression of the worker, working conditions and work organization. Based on the literature reviewed of texts from 1883 to 1929, from influential thinkers in the history of design who debated these movements and craft, it was possible to map and categorize the themes and their respective values. Then, a bibliographic review was carried out of contemporary authors who dealt with craft - the Arts and Crafts and Deutscher Werkbund movements - manualities and the rescue and valorization of practices. Finally, in-depth interviews were undertaken with ten present-day craftsmen/women in order to explore the values mapped from before and raise new contemporary issues of craft. We identified in the conversation with today's craftsmen: their experiences, ways of thinking and pillars in craft. Among the findings, the themes mapped in the texts, as well as and in the conversations with the craftsmen, these ones stands out: satisfaction and involvement with work, usefulness, joy, recognition, expression of individuality, pleasant environments, machine facilitation, head-to-hand relationship, responsibility, mystique in doing, corporeality, fluid borders, humanization, prejudice, authority and resistance. The contemporary craftsman exposes his or her satisfaction with his work, whether through the manipulation of materials or the transformation of the raw material into a quality artifact, the relationship between the head and the hands through a non-dissociated and not automated doing, getting involved in what he or she does; in which they participates both in the project and in the execution. It recognizes in its work his responsibility, whether social or environmental, and its usefulness in providing service to society. Enjoys self-esteem when doing his craft, understands it as an expression of individuality, and sees the machine as a facilitator in the production of unusual shapes and materials. The research traces a bridge from the craft tradition to the contemporary craftsman.

Keywords: Culture and society. Design History. Values. Craft. Design.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Listagem dos entrevistados.....	73
Figura 1 – Artefatos dos respectivos artífices entrevistados.....	74
Quadro 2 – Temáticas comuns ao segundo capítulo e novas temáticas encontradas nas entrevistas	97

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	O TRABALHO MANUAL NA HISTÓRIA DO DESIGN.....	18
1.1	O trabalho manual como tema recorrente na história do design.....	20
1.2	Ofícios artesanais e design: segunda metade do século XIX ao início do século XX.....	25
1.2.1	<i>Arts and Crafts</i>	27
1.2.2	<i>Deutscher Werkbund (1907-1934)</i>	35
1.3	A história do design como solo para o design de hoje.....	42
2	OS VALORES DO TRABALHO MANUAL NOS MOVIMENTOS CRAFT (1883-1929).....	44
2.1	Mapeamento das bases valorativas.....	44
2.2	Os valores dos movimentos <i>craft</i>.....	46
2.2.1	<u>Satisfação com o trabalho</u>	47
2.2.2	<u>Envolvimento com o trabalho</u>	48
2.2.3	<u>Utilidade</u>	51
2.2.4	<u>Felicidade</u>	53
2.2.5	<u>Reconhecimento</u>	55
2.2.6	<u>Expressão da individualidade</u>	55
2.2.7	<u>Ambientes agradáveis</u>	57
2.2.8	<u>Facilitação da máquina</u>	59
2.2.9	<u>Relação da cabeça com as mãos</u>	64
2.3	<u>Reflexões sobre os valores do trabalho manual nos movimentos <i>craft</i></u>	66
3	OS VALORES DO TRABALHO MANUAL NA CENA CONTEMPORÂNEA.....	69
3.1	Diretrizes para as conversas com os artífices.....	71
3.2	Temáticas diretamente relacionadas aos movimentos <i>craft</i>.....	75
3.2.1	<u>Satisfação com o trabalho</u>	76
3.2.2	<u>Envolvimento com o trabalho</u>	77
3.2.3	<u>Utilidade</u>	77
3.2.4	<u>Felicidade</u>	78

3.2.5	<u>Reconhecimento</u>	79
3.2.6	<u>Expressão da individualidade</u>	80
3.2.7	<u>Ambientes agradáveis</u>	80
3.2.8	<u>Facilitação da máquina</u>	81
3.2.9	<u>Relação da cabeça com as mãos</u>	83
3.3	Novas temáticas no fazer manual contemporâneo	83
3.3.1	<u>Responsabilidade</u>	84
3.3.2	<u>Mística no fazer</u>	86
3.3.3	<u>Corporalidade</u>	87
3.3.4	<u>Fronteiras fluídas</u>	88
3.3.5	<u>Humanização</u>	90
3.3.6	<u>Preconceito: percepção servil</u>	90
3.3.7	<u>Autoridade</u>	92
3.3.8	<u>Resistência</u>	95
3.4	Reflexões críticas sobre o trabalho manual hoje	96
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
	REFERÊNCIAS	103
	APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido.....	106
	APÊNDICE B - Roteiro – conversa com artífices.....	107
	APÊNDICE C - Transcrições das entrevistas / conversas com artífices.....	109

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pensaremos o design a partir de uma perspectiva ampliada, na qual ficam borradas as fronteiras entre design, artes decorativas, belas artes e trabalho manual. As definições desses termos estão em constante disputa e não se esgotam em si mesmas. Além disso, os próprios conceitos carregam valores, interpretações e nuances. Aqui, nos interessam especialmente os valores que situam as relações entre trabalho manual e design. Entendemos valores como os princípios morais, ou seja, ligados a certas concepções de certo e errado, justo e injusto, adequado e inadequado, entre outros, que orientam a conduta dos indivíduos, refletindo sentidos que se constroem em um processo histórico. Vamos analisar textos dos séculos XIX e XX que foram relevantes para a constituição de nossas ideias sobre o fazer manual e assim identificar alguns desses princípios, entendendo que eles fazem parte de uma construção histórica para a compreensão da cena atual. Queremos explorar de maneira aprofundada "os valores associados à produção material (e suas ressonâncias socioculturais)" (PORTUGAL, s.d., p. 2) nos pensamentos dos séculos XIX e XX, tendo como foco a produção intelectual britânica e alemã, para podermos entender como certas questões eram percebidas à época e como podem refletir até hoje com os artífices contemporâneos.

A valorização do ofício manual é um tema relevante no design pelo menos desde o movimento *Arts and Crafts*¹, na virada do século XIX para o século XX, que reivindicava a revalorização do trabalho manual, a satisfação no trabalho, entre outras demandas. O *Arts and Crafts* pode ser caracterizado como um chamado para um tipo diferente de vida baseado no revivalismo das artes têxteis e adoção de métodos tradicionais de produção.

Entre as questões levantadas por William Morris, à frente do movimento, encontra-se a de dar visibilidade a quem está por trás do trabalho, com o objetivo de trazer para reflexão as condições laborais e relacionar com a produção artística. O bem-estar social era uma preocupação do movimento *Arts and Crafts*, incluindo a demanda de uma vida saudável dos trabalhadores como um requisito para a confecção de produtos de qualidade. Inclusive, o “prazer no trabalho”² é um tema recorrente em Morris. Em um discurso de 1883 na Universidade de Oxford, ele defendia (seguindo Ruskin) que a “arte é a expressão do prazer no

¹ O movimento *Arts and Crafts* será detalhado no primeiro capítulo.

² O prazer no trabalho, conhecido por *joy in labour* (expressão cunhada por Ruskin), seria a única garantia da qualidade dos produtos e antídoto ao trabalho industrial alienante, daquele fenômeno que Karl Marx, cuja filosofia Morris aderiu em boa parte, chama precisamente de *Entfremdung*. O conceito de alienação no trabalho é exposto por Marx em seus escritos *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* (1844).

trabalho” (MORRIS, 1902 [1883], n.p.). Para ele, a arte é influenciada pelas condições de trabalho da massa da humanidade, ao que ele se refere como “respeito próprio” vindo de “um senso de utilidade”. Morris relaciona o artesanato com a saúde, propondo que a criação é baseada no interesse do ser humano sadio por uma vida saudável. Quais outros pensamentos balizam nossa compreensão e valoração do fazer manual, antes e agora? É pensando nisso que iremos buscar na história as ideias que ancoram os sentidos do trabalho manual, e como a história do design se relaciona com elas, reverberando em maneiras de pensar até atualmente.

Para entender o presente é necessário analisar o passado: a construção de valores e sentidos é um processo histórico. Olhar para trás é uma maneira de repensar velhos e novos sentidos e valores (CARDOSO, 2013). Previamente, mencionamos que nossa intenção neste projeto não é definir uma suposta natureza do design, nem chegar a uma conclusão sobre suas origens. Como delineamos anteriormente, este estudo trata da relação do trabalhador manual com seu trabalho e procura investigar o processo histórico de construção das formas vigentes de interpretar e valorar essa relação.

Para marcar o início do estudo, foi escolhido como ponto de partida dois movimentos europeus de grande importância para o design e que prezam justamente pela valorização do trabalho manual com um olhar sobre os trabalhadores, cada um com sua particularidade. Os movimentos inglês e alemão, o *Arts and Crafts* e o *Deutscher Werkbund*, respectivamente, exercem influência em nossa maneira de pensar até os dias de hoje e fazem parte da história do design, trazendo à reflexão questionamentos relacionados ao uso da máquina no trabalho e seu impacto no cotidiano do trabalhador, entre outras questões. O estudo se justifica, portanto, por contribuir para uma reflexão sobre a problemática do “fazer”, tendo a questão dos valores como foco central. Partindo desse contexto, este estudo pretende suscitar debates sobre o trabalho manual e sobre a relação do trabalhador manual com seu ofício, contexto e identidade. Ao apresentar esses debates, receberão destaque os diferentes valores associados à dimensão da manualidade, com olhar na história e na atualidade. Antes de prosseguir, é importante destacarmos aqui o que queremos dizer com “valores” para este estudo, termo que aparecerá frequentemente ao longo do texto. No exemplo abaixo, Portugal (2019) discorre sobre os valores que entende relativos à existência do “eu” e como nos conformamos e existimos como indivíduos, portadores de certos valores:

Quando nos perguntamos “o que somos nós?”, a questão “que valor temos nós, que somos desse jeito?” vem sempre a reboque. É impossível sermos indiferentes àquilo que somos. Se imaginamos que somos uma alma presa dentro de um corpo, por exemplo, conferimos sentido – e valor – à nossa existência de modo muito diferente

do que faríamos se nos concebêssemos como uma parte da natureza que foi afastada de seus impulsos autênticos pelas regras sociais (PORTUGAL, 2019, p. 11).

Nesse sentido, podemos dizer que “nosso modo de conceber o que somos enquanto sujeitos [...] indica também uma forma de valorar nossa existência” (PORTUGAL, 2019, p. 11). Valorar envolve a adesão a certos parâmetros do que é bom ou ruim, certo ou errado, justo ou injusto, saudável ou doentio, adequado ou inadequado etc. A valoração diz respeito ao estabelecimento de certa relação com objetos orientada por parâmetros como esses. Uma vez que os parâmetros mudam ao longo do tempo, entendemos os valores como uma construção histórica. Mas trata-se de uma construção que se encontra enraizada em nossos modos de pensar e atuar no mundo. É partindo desse entendimento que propomos nesta pesquisa mapear e identificar valores relacionados ao trabalho manual.

Estudaremos os valores e significados do trabalho manual no pensamento da época delineada (metade do século XIX e início do século XX até os dias atuais) para entender o processo de construção de valores que culmina nos modos contemporâneos de pensar sobre o trabalho manual. Dito isso, este estudo se propõe a levantar questões relacionadas ao trabalho manual relevantes para a história do design, a partir da virada do século XIX para o século XX. Visa relacionar os valores do trabalho manual tal como percebidos à época, à consolidação e formação do campo do design. Algumas questões levantadas por pensadores da Europa da virada do século XIX para o século XX, como Adolf Loos, Oscar Wilde e William Morris, além de outros, diziam respeito, por exemplo, ao prazer no trabalho, ao envolvimento do trabalhador com o trabalho e à sua alegria, entre outras.

Como mencionado, os movimentos a serem abordados inicialmente nesta investigação são o *Arts and Crafts* e o *Deutscher Werkbund*. Essa escolha de recorte temporal como ponto de partida deve-se à importância desses movimentos para a história do design, seu olhar atento ao trabalho manual ou como algumas questões de um movimento reverberam de certa forma no outro. Evidencia-se a necessidade de um olhar mais aprofundado e atento para a dimensão humana no design, de modo a suscitar novas discussões. Com isso, procuramos estabelecer conexões entre os valores e ideias advogados pelos movimentos escolhidos e os valores e ideias que pautam a relação com o trabalho manual na cena contemporânea. O objetivo geral desta pesquisa é investigar os valores atribuídos ao fazer manual. Dessa maneira, o estudo se propõe a investigar e mapear as bases valorativas que o trabalho manual assume em dois movimentos-chave para a história do design, comparando tais bases com aquelas que podemos identificar no cenário contemporâneo. Esse cenário contemporâneo ao qual nos referimos será estudado

por meio de literatura atual que trate do trabalho manual e a partir de entrevistas com artífices da atualidade, trazendo à luz a ressignificação da identidade do artesão.

Adotamos uma abordagem histórica que se distancia das posturas “tecnicista” ou “cataloguista”, as quais se orientam pela técnica e materiais utilizados na feitura de artefatos, ou procuram catalogar os movimentos, épocas e produtos como uma sucessão de fatos, sem se aprofundar no pensamento da época e como o pensamento está relacionado com o produzir e o fazer. Nossa investigação, ao contrário, prioriza o papel construtivo dos valores e significados do trabalho manual na história do design, e procura trazer à luz as bases valorativas de diferentes modos de definir, avaliar e praticar o trabalho manual.

As etapas desta investigação englobam uma pesquisa bibliográfica de fontes primárias, seguida de uma revisão de literatura a respeito das relações do trabalho manual e da história do design, e, por último, uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório baseada em entrevistas com artífices da atualidade. Entendemos aqui como “fontes primárias” os textos escritos na época pesquisada que se constituíram como fontes de referência para trabalhos posteriores, tanto no sentido de projetos de design ou artísticos quanto de estudos históricos do design/arte, tais como os textos de William Morris, Walter Crane, Hermann Muthesius, Henry van de Velde, entre outros. Optou-se por privilegiar essas fontes primárias ao invés de manuais de história do design, que costumam abarcar menos os pensamentos da época em profundidade e se orientam mais aos produtos, materiais e estilos dos movimentos.

A estrutura da pesquisa foi organizada e dividida em três capítulos: *O trabalho manual na história do design; Os valores do trabalho manual nos movimentos craft*³(1883-1929); e *Os valores do trabalho manual na cena contemporânea*.

O primeiro capítulo, *O trabalho manual na história do design*, tem como objetivo contextualizar o trabalho manual no design, ou mais especificamente, na história dos “pensamentos sobre o design”. Ao utilizar a expressão “pensamentos sobre o design”, remetemos a uma abordagem do design orientada à interpretação da história de modo a “investigar as articulações entre os processos de produção material e os processos de produção de valores, tanto no sentido epistemológico quanto ético, tanto no sentido moral (bom/mau) quanto no epistêmico (verdadeiro/falso)” (DEMO, 2021)⁴. A designação de trabalho manual,

³ Adiante detalharemos a explicação para o termo utilizado.

⁴ Essa é a abordagem-guia do laboratório de Design, Epistemologia e Moralidade da ESDI/UERJ, no qual esta pesquisa se insere. O laboratório de Design, Epistemologia e Moralidade da ESDI/UERJ desenvolve atividades de pesquisa na interface entre o Design e campos diversos das Humanidades, sempre investigando as articulações

assim como a de design, recorrente no campo, faz parte da disputa dos valores do trabalho manual e não se esgota em si mesma. No entanto, não faz parte do foco desta pesquisa, mas será situada rapidamente para entendermos alguns parâmetros em questão. Inclusive os próprios termos carregam diversas interpretações e nuances: artesanato, trabalho manual, manualidades, *craft* e artesanaria. E o mesmo ocorre com o design. Tampouco, neste trabalho, queremos chegar a uma definição unívoca de design, pois o mesmo será pensado a partir de uma perspectiva ampliada, na qual ele se imbrica com as artes e com o trabalho manual. Interessa-nos justamente a interseção do design com o trabalho manual, reconhecendo a sua importância para a história do design e até os dias atuais.

O modo como foi feita a transição do modelo de fabricação, assim como a adoção das máquinas no processo de produção no que diz respeito à qualidade e ao trabalho, são questões exploradas em mais detalhes também no primeiro capítulo, bem como se faz necessário situar a história do design na cultura ocidental.

O ponto de partida temporal escolhido foi a tradição artesanal europeia devido à sua influência no design mundialmente. Por meio da revisão de literatura de textos de pensadores relevantes que debatiam os pensamentos que influenciaram os movimentos *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund*, foi possível mapear e categorizar temáticas e valores atrelados a elas. O processo e os achados dessa etapa são detalhados no segundo capítulo, explorando como a produção material da virada do século XIX para o século XX dá forma ao pensamento da época. Quais são as temáticas debatidas por pensadores relevantes que falam do trabalho manual, do trabalho, do trabalhador e dos valores que embasam esses pensamentos? Já o segundo capítulo procede com o mapeamento das bases valorativas atreladas ao trabalho manual com recorte temporal focado nos movimentos europeus *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund* devido à sua relevância para a história do design. Essa categorização servirá como linha-guia da investigação e base para as entrevistas que serão conduzidas no terceiro capítulo. Para isso, se recorreu a textos de autores representativos dos séculos XIX e XX que tratassem de questões da relação do trabalho, das manualidades, do design, da produção industrializada e do envolvimento do trabalhador com o trabalho. Seguiu-se esse caminho de leitura atenta e aprofundada dos textos de diversos autores de temáticas relacionadas com o trabalho manual para identificar alguns

entre os processos de produção material e os processos de produção de valores — tanto no sentido moral (bom/mau) quanto no epistêmico (verdadeiro/falso). Fonte: <https://demo-esdi.com.br/>

dos principais valores que emergiram então e que ainda pautam a relação com o trabalho manual na contemporaneidade.

Nessa fase da pesquisa, textos de pensadores relevantes foram consultados para uma categorização das bases valorativas do trabalho manual nos movimentos inglês e alemão, *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund*, cujas questões levantadas traçam um panorama da maneira de pensar sobre o trabalho, a produção e o trabalho manual. Os autores consultados relacionados aos movimentos foram: Charles Robert Ashbee, Walter Crane, William Morris, Henry van de Velde, Hermann Muthesius e Peter Behrens. Os textos destes pensadores destacam questões que situam de certa forma o pensamento por trás dos movimentos *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund*. Adicionalmente, são consultados textos de autores expressivos para a formação de pensamento da época e indiretamente para os movimentos, tais como: Oscar Wilde, Andrew Ure, John Ruskin, Adolf Loos e Richard Wagner. Esse conjunto de textos permite traçar um panorama da relação do trabalhador com as artes, design e produção. Cada um desses autores, ao tratar do trabalho manual, ancora-se em certos sentidos e valores. Este trabalho visa justamente mapear alguns dos principais sentidos e valores do trabalho manual à época, com o intuito de investigar seu impacto nas valorações vigentes.

No segundo capítulo, *Os valores do trabalho manual nos movimentos craft*⁵ (1883-1929), abordamos quais pensamentos fazem parte do contexto da Europa da segunda metade do século XIX para o início do século XX. Após as leituras realizadas, os valores foram mapeados e categorizados a partir dessas temáticas encontradas nos textos, que serão detalhadas em profundidade neste capítulo. Como limitação, se entende que os valores apresentados neste segundo capítulo não são os únicos existentes, e partem de uma sistematização analítica para guiar a continuação do desenvolvimento da pesquisa. São apresentadas reflexões de distintos autores dessa época que abordam questões do trabalho manual, considerando o impacto do uso da máquina nesse tipo de trabalho, além de questões humanas. Essa abordagem humanística de cunho social entrelaça o estudo em todo seu desenvolvimento.

Faz-se necessário uma breve explicação sobre o termo que cunhamos aqui ao longo da pesquisa. Dizemos “movimentos *craft*” partindo do conceito de “*craft*” exposto e desenvolvido por Glenn Adamson. Em *The Invention of Craft*, Adamson (2013) evidencia as origens do “artesanato moderno ou *craft* moderno”⁶ localizando seu surgimento no período da

⁵ O termo utilizado “movimentos *craft*” será explicado no parágrafo a seguir.

⁶ Tradução própria. *Modern craft* é o termo original usado no livro *The Invention of Craft* (ADAMSON, 2013).

industrialização. O autor mostra que o *craft* foi inventado como o “outro” da indústria, uma contraposição necessária às ideias de progresso. É com base nessa corrente de pensamento que chamaremos os movimentos estudados de movimentos *craft*, isto é, o *Arts and Crafts* e o *Deutscher Werkbund*. Ou seja, entenderemos o *craft* como um fenômeno que difere do “artesanato” no sentido de que é um trabalho manual feito com maestria em tempos industriais e que faz uso de certos processos automatizados, aliando um trabalho manual de qualidade (tanto técnica quanto estética) à intelectualidade (um fazer reflexivo), e que carrega questões da industrialização nesse fazer. Dessa maneira, justificamos aplicar o conceito de *craft* a esses dois movimentos que são relevantes para a formação do design.

O terceiro e último capítulo, *Os valores do trabalho manual na cena contemporânea*, trata do trabalho manual na atualidade. Os capítulos anteriores discutem como o trabalho manual se relaciona com a história do design e o pensamento da época relativo às temáticas do trabalho manual nos séculos XIX e XX. O último capítulo, por outro lado, vem confrontar esses pensamentos sobre o trabalho manual mapeados anteriormente com os tempos atuais. Para dar conta de um olhar contemporâneo, além do livro do Glenn Adamson mencionado, consultamos também *O Artífice* (SENNETT, 2009), ambos trabalhos de referência no universo *craft*. É nessa etapa que são realizadas entrevistas em profundidade com artífices contemporâneos com o intuito de explorar os valores atuais do trabalho manual. Para essa fase de entrevistas com artífices, foram selecionados dez artífices contemporâneos, situados majoritariamente no eixo Rio-São Paulo. Ao longo das entrevistas, o objetivo principal era identificar as experiências desses artífices, maneiras de pensar, importância do fazer manual e opiniões sobre valores imateriais da prática. Por meio das análises das conversas, iremos comparar as temáticas que surgem nas entrevistas com as temáticas que já tinham sido mapeadas anteriormente no segundo capítulo. Dessa maneira, se espera confrontar o cenário atual com as bases valorativas levantadas anteriormente.

Resumidamente, esta pesquisa investiga o trabalho manual procurando entender a construção das maneiras de pensar que o orientam; investigando quais pensamentos e valores balizam o fazer manual e os sentidos dados ao que se produz e a quem produz. Desenvolveremos um diálogo da tradição com a cena contemporânea, como o trabalho manual se situa na história do design e como se encontra atualmente.

1 O TRABALHO MANUAL NA HISTÓRIA DO DESIGN

A história do design remete a narrativas diversas sobre sua origem, inclusive com disputas sobre essas origens. Ciente de que não existe uma única narrativa correta, para este trabalho, seguindo Forty (2007), adotaremos como origem o marco para a profissão a partir da história de Josiah Wedgwood na Inglaterra, na segunda metade do século XVIII. Proveniente das práticas manuais, Wedgwood foi um ceramista e, em seguida, industrial que fundou a própria empresa, cuja produção de peças de cerâmica se aprimorava por meio de pesquisa e experimentação sistemática, chegando a ser líder na industrialização da fabricação de cerâmica europeia. Sua atuação extrapolava o território europeu, tendo ampliado seu mercado consumidor, em parte devido aos esforços de seu parceiro Thomas Bentley que exportava as louças para as colônias americanas e Índias Ocidentais (FORTY, 2007). A divisão de tarefas na produção, a venda sob demanda através de catálogos e a padronização e projeto por meio de modeladores nas fábricas, sinalizam os primeiros passos do designer industrial como profissionalização do campo na história.

Josiah Wedgwood aprendeu o ofício da cerâmica com seu irmão, um dos maiores ceramistas da cidade onde vivia e trabalhou como aprendiz em suas oficinas. No início de sua trajetória profissional, conheceu nas oficinas Thomas Whieldon, com quem abriu uma fábrica. Trabalharam juntos por um tempo até Wedgwood resolver trabalhar sozinho e abrir seu próprio negócio, fundando a empresa Wedgwood em 1759. Com o aumento da população na região, passou a produzir em maior quantidade. A popularização dos costumes ingleses da época de se tomar chá, orientavam a produção de Wedgwood a produzir artefatos que atendessem a essa demanda, sem deixar de lado a preocupação pela forma e qualidade (FORTY, 2007). Em uma ida a Liverpool, região de indústrias, conheceu o industrial Thomas Bentley, que tinha longa trajetória no ramo industrial têxtil. Devido a essa experiência, Wedgwood passou a consultá-lo sobre problemas de seu negócio por meio de cartas, já que viviam longe. Pensando em como melhorar seu produto e facilitar a reprodução, suas peças adquiriam formas mais simples e desenhos aplicados.

Até que em 1765, Wedgwood atende a um pedido da Rainha Charlotte e cria um conjunto de cerâmica na cor creme, que ele chama de *Queensware* (louça da rainha), que fez muito sucesso. Devido a esse êxito, convida, em 1768, Thomas Bentley a ser seu parceiro nos negócios. Com Bentley nos negócios, começou a prestar atenção na arquitetura e como os

móveis estavam sendo pensados, ou seja, como o estilo neoclássico vinha influenciando na estética dos objetos: “O interesse pelas antiguidades clássicas fazia parte do movimento neoclássico, que se desenvolveu nas décadas de 1750 e 1760 e dominou o gosto europeu no final do século XVIII” (FORTY, 2007, p. 24). Com o Neoclassicismo em voga, Bentley sugere que a louça deveria também combinar com os móveis. Passam a produzir nesse estilo “antigo” e a aceitação é um êxito. De modo que em 1774, Wedgwood e Bentley lançam o primeiro catálogo de vendas da empresa. A partir de então, começam a vender sob encomenda, montam vitrines em Londres e em outros lugares no mundo para apresentar o produto ao público e gerar novas encomendas. Enfrentam nesse momento o desafio de como conseguir a feitura de um produto exatamente como estava no catálogo. Para isso, mudam a maneira de produzir, pois, antes disso, cada produto era feito pelo artesão do início ao fim.

A partir de então, as tarefas passam a ser divididas, ou seja, um trabalhador diferente é designado para cada etapa do trabalho e é contratado um modelador para criar um padrão e aumentar o número de desenhos nas louças. Com o modelador, era possível ter peças homogêneas e também tipos diferentes de produtos. Não existia a profissão de designer até então, e mesmo não tendo esse nome na época, o trabalho do modelador pode ser considerado como um dos primeiros designers industriais. Os modeladores de Wedgwood criavam modelos de “bom gosto”, que satisfaziam a produção da fábrica e atendiam a vasta gama de consumidores, além de facilitar as demais etapas do trabalho. Assim, Wedgwood influencia a história do design, na medida em que organizava a fábrica e a produção diferentemente do que vinha sendo feito até então.

Apesar de apontarmos aqui uma das origens do design, dentre tantas, nosso foco não é entrar na disputa de qual é realmente a origem do design ou do designer, porque inclusive há várias formas de se pensar a história do design. Para isso, vale consultar o texto *As origens históricas do designer: algumas considerações iniciais* (1996), do historiador Rafael Cardoso, que apresenta deficiências de uma história do design baseada em personalidades. Ele a compara inclusive com “uma corrida de cavalos”, uma competição sem propósito:

O maior defeito deste tipo de argumentação reside no fato de que a história não deve ser entendida como uma corrida de cavalos, onde o que importa é determinar quem chegou primeiro e em quanto tempo. Na verdade, tanto faz se a primeira pessoa a ser considerada designer foi Dresser, Raymond Loewy, Peter Behrens ou algum mestre ceramista romano. É muito mais relevante tentar compreender o contexto social e cultural que deu origem ao design, a fim de desvendar o significado e a função desta atividade no mundo de hoje. Apesar da importância do design entre as novas profissões surgidas com a industrialização, ainda não existe uma análise clara e consolidada do fenômeno do surgimento do designer como profissional (CARDOSO, 1996, p. 60).

É justamente com esse olhar que daremos continuidade à investigação, de tentar compreender o contexto social e cultural a fim de desvendar o significado e a função desta atividade no mundo de hoje (CARDOSO, 1996).

Neste capítulo, além dessa narrativa do design como profissão apresentada acima, trataremos também como o trabalho manual e questões intrínsecas a ele permeiam a história do design na virada do século XIX para o século XX. O recorte que apresentaremos a seguir situa os movimentos *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund* em seus contextos e aponta certos pontos de discussão de influência até os dias de hoje. Nessa perspectiva, é importante revelar algumas diferenças encontradas nos sentidos de alguns termos como design, trabalho manual, *craft*, artesanato e suas nuances e fronteiras pouco limitadas. Tais diferenças serão apresentadas a seguir.

1.1 O trabalho manual como um tema recorrente na história do design

Nesta seção abordaremos as conexões e algumas definições de design e trabalho manual. O presente capítulo contextualiza o trabalho manual no design, ou mais especificamente, na história dos “pensamentos sobre o design”.

Entende-se aqui “pensamentos sobre o design”, como uma abordagem do design orientada à interpretação da história, de modo a investigar as “articulações entre os processos de produção material e os processos de produção de valores; tanto no sentido epistemológico quanto ético — tanto no sentido moral (bom/mau) quanto no epistêmico (verdadeiro/falso)” (DEMO, 2021, n.p.). Deste modo, compreende-se que o pensamento é uma construção histórica em que certas bases valorativas estão em jogo e parte de um ponto de vista interessado.

Interessa-nos trazer à discussão a relação do trabalhador manual com seu trabalho e contextualizá-la com a história do design. Ao considerar a importância do trabalho manual para a história do design, apresentaremos as conexões de dois movimentos europeus relevantes para a construção de pensamento do design. São eles, o *Arts and Crafts* e o *Deutscher Werkbund*, que serão detalhados nas próximas seções. Para contextualizar o trabalho manual na história do design, vale situar as mudanças relacionadas à produção e consumo de artefatos.

Há formas diversas de se fazer tal contextualização. Em uma abordagem comum, que podemos caracterizar como “materialista”, a “revolução industrial” figura como uma espécie de fundamento das transformações nas formas de se produzir e consumir que teve lugar na virada do século XVIII para o século XIX. Segundo Gibson (2019), a produção dos artefatos mudou de um sistema ofical para uma produção fabril; consistindo o modelo fabril de trabalho nas fábricas na divisão do trabalho em uma série de tarefas repetitivas, substituindo as indústrias caseiras e o sistema de guildas de séculos de idade. Embora reconhecendo a importância das transformações mencionadas, Portugal (s.d.) pondera:

Concedamos que a atividade de projetar que hoje chamamos de “design” emerge, ao menos em parte, ligada às descritas mudanças promovidas pela revolução industrial. É preciso observar, contudo, que a automação da produção é apenas a condição material para a emergência do design como atividade moderna, e de maneira alguma pode oferecer dele uma caracterização satisfatória. Se queremos compreender de maneira complexa o desenvolvimento do design a partir da revolução industrial, temos que abandonar as perspectivas materialistas reducionistas sobre suas origens (PORTUGAL, s.d., p. 2).

Adotar uma perspectiva materialista reducionista sobre a origem do design descaracteriza a abrangência do papel do design, limitando sua prática à atividade de criação de produtos vinda da automação da produção.

A dissertação de Marcelo Rocha (2019), *Transitando entre a produção industrial e artesanal: o designer enquanto artífice*, traz diversas considerações que dialogam sobre como as fronteiras do design e do trabalho manual variam ao longo do tempo, e aponta um paradigma constante da história do design que prioriza, muitas vezes, a narrativa da industrialização:

O que se verifica em grande parte da historiografia clássica do design, é uma visão moderna que enfatiza o Design Industrial e os objetos de produção em massa, a partir do marco da Revolução Industrial. Nesse caso, a perspectiva de uma visão mais abrangente para a história do design acaba por esbarrar com outro desafio de grande relevância para o campo: a indefinição do design (ROCHA, 2019, p. 18).

Não podemos perder de vista que o design deve ter um entendimento ampliado. Situá-lo no vasto campo de problematização, projeto, prática e reflexões é o que queremos aqui. A abrangência de questões intrínsecas no fazer vão muito além da técnica, materiais, estilo, forma e função, e o público a quem se destina. Questões como o fazer reflexivo ou a utilidade do fazer são algumas das temáticas que veremos adiante.

Para avançarmos, primeiramente detalharemos algumas definições de trabalho manual, assim como de design. É importante situarmos brevemente esses conceitos para entendermos alguns parâmetros em questão. Vale destacar que os próprios termos carregam diversas interpretações e nuances: artesanato, trabalho manual, manualidades, *craft* e artesanía. E o

mesmo ocorre com o design em relação ao que nos referimos quando falamos de design, conforme explicado anteriormente. É forma e estética, é formação e profissionalização da atividade, é utilidade, é o ato de projetar?

Para um campo como o do design, que se encontra em processo de construção, a pesquisa histórica é de suma importância para fundamentar as suas bases e com isso poder abrir novas fronteiras de reflexão para a pesquisa (ROCHA, 2019). Em relação a produções científicas na área e à disciplina de história do design, Rocha (2019) sinaliza que “é apenas a partir dos anos 70 que começa a se estabelecer, na Grã-Bretanha e em outros países, a cadeira de História do Design, inclusive com a criação de fóruns e conferências para debates”. Completa, ainda, que as discussões em torno da base da disciplina se orientam “em resposta à literatura inicial da área, a princípio celebrando-a e depois criticando-a” (ROCHA, 2019, p. 17-18 apud MARGOLIN, 2014, p. 274):

O autor se refere em particular ao texto de Nikolaus Pevsner, “Pioneiros do Movimento Moderno”, de 1936, que foi reeditado, em 1960, como “Pioneiros do Design Moderno: de William Morris a Walter Gropius”. O clássico texto de Pevsner se desenvolve a partir de uma visão particular de modernidade – uma construção de base moral que estabelece critérios valorativos para o design. Elegendo alguns designers e arquitetos como modelos referenciais, Pevsner desenvolve um pensamento sobre o design a partir dos mitos eleitos por ele. Entretanto, outros autores buscaram se debruçar sobre a história do design com um olhar mais ampliado. Reyner Banham, John Heskett e Adrian Forty são exemplos desse novo olhar, que procura revisitar a história indo além das valiosas, mas ainda assim estreitas, considerações de Pevsner (ROCHA, 2019, p. 17-18).

Esbarramo-nos na indefinição do design e sua constante transformação ao longo da história. Essa falta de tangibilidade sobre o que significa de fato design, fala de um design como projeto, mas também como algo mais abrangente, e que se mistura constantemente, mas também se afasta, tanto do trabalho manual como das artes. Sobre as inquietações na classificação de design, como necessidade de se delimitar o que é, Rocha (2019) explica que:

Margolin coloca a questão da seguinte forma: O aspecto que desejo demonstrar aqui é que o design não significa uma classe de objetos que podem ser alfinetados como borboletas. Projetar é uma atividade em constante transformação. Assim, como podemos estabelecer um corpo de conhecimento sobre algo que não tem identidade fixa? Do ponto de vista do século XIX, essa é uma pergunta perturbadora. A mentalidade do século XIX cresceu na classificação. [...] Fronteiras entre o natural e o artificial foram claramente traçadas. A arte foi também diferenciada do artesanato e os dois foram distinguidos ainda da tecnologia. Esse é o legado que claramente informava a história de Pevsner e hoje continua a nos incomodar (MARGOLIN, 2014, p. 280).

Neste sentido, a definição de design no intuito de classificar como algo único e definido, é uma problemática que nos acompanha e gera reflexões a respeito. Essa suposta falta de “identidade fixa”, ou indefinição do design, também faz parte do nosso escopo. O design está

em tudo que vemos ou fazemos, no projeto, na forma, no fazer, nos processos, nas técnicas, e inclusive com fronteiras fluidas com o artesanato e artes. Para um aprofundamento no termo design há literatura específica sobre a terminologia, como o *Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology* (EHRLOFF; MARSHALL, 2007). É importante destacar que a palavra “design” tal como usada nos dias de hoje, e quando a usamos para certos casos nos séculos XIX e início do século XX, é uma liberdade poética para dar conta de alguns entendimentos, visto que a profissão de designer não existia formalmente nessa época.

Sobre a interseção com o artesanato, muitas vezes tratada como oposição, é um tema recorrente em discussões, como a do historiador Rafael Cardoso (2008) em *Craft versus design: Moving beyond a tired dichotomy*, que faz parte da coletânea *The Craft Reader*. Essa coletânea apresenta uma antologia de escritos sobre artesanato moderno desde a Revolução Industrial até os dias atuais.

Em relação à definição de artesanato, vemos que o termo varia segundo o uso e o público que o utiliza, a cultura em que está inserida, além de não ser facilmente traduzido com a mesma conotação a outros idiomas e vice-versa. Em uma das definições de Katinsky (2007), ele relaciona o artesanato a partir de modos de produção de bens e se depara com a multiplicidade de aplicação do termo:

Se definirmos “artesanato” como modos de produção de bens que se diferenciam do modo padrão de produção de bens de nossa sociedade, isto é, a indústria maquinizada e automatizada, veremos que ele cobre uma infinidade de campos da atividade humana (KATINSKY, 2007, p. 1).

Katinsky (2007) nos fala de artesanato como uma produção de bens de nossa sociedade que diverge da produção de bens da “indústria maquinizada e automatizada”, mas que não ocupa um lugar de estudo específico na economia:

Entretanto, como o artesanato não produz, a não ser em "regiões pobres", bens essenciais para a sobrevivência e, como nos países mais "desenvolvidos" o volume de negócios relativo a essa produção não só raramente é contabilizado — e mesmo quando contabilizado é modesto, face à "contabilidade geral" da grande indústria moderna — só raramente os economistas têm se ocupado em estudar cientificamente esse fenômeno da produção. Seu estudo tem sido feito por historiadores da arte, sociólogos, antropólogos, educadores e historiadores de um modo geral (KATINSKY, 2007, p. 1).

Essa existência marginal do “artesanato”, seja frente à sua existência econômica não medida, ou como temática de estudo científico como fenômeno da produção por parte de economistas, acaba sendo campo de estudo de historiadores de arte, sociólogos, entre outros. Há, ainda, a crença do artesanato como atividade marginal, em suposto processo de

desaparecimento, uma maneira de produzir pré-industrial sendo substituída aos poucos, mas inexoravelmente, pelo poder da indústria moderna.

O “artesanato moderno” na visão de Katinsky (2007) é enquadrado como oposição à indústria moderna, de modo que aquilo que não for encaixado nessa noção, será considerado e definido como categoria de artesanato. Sua visão dialoga com o conceito de artesanato moderno de Adamson (2013), ou *modern craft*, no original. Aqui nos deparamos já com um ruído da tradução de termos de um idioma a outro, no caso, do inglês ao português. Quando traduzidos, nem sempre dão conta de ser fiel ao sentido original e abrem possibilidades para ambiguidades e entendimentos bem diversos. Traduzir *craft* como artesanato não representa com exatidão a compreensão do termo. Há ainda variações como *workmanship* e *craftsmanship*, que aparecem na obra *A theory of craft, function and aesthetic expression* (RISATTI, 2007), que no Brasil serão traduzidas por artesanaria e trabalho manual, respectivamente:

Uma questão crucial para Risatti é a diferença entre artesanaria (*craftsmanship*) e trabalho manual (*workmanship*), termos quase sinônimos na linguagem comum. Ele enfatiza, porém, que o conceito de artesanaria engloba tanto a capacidade de realizar quanto de criar o objeto. Não considera o artesanato como uma atividade estritamente manual, simultaneamente oposta e complementar à atividade projetual do design. Desse modo, a modalidade “não industrial” de produção do design recorre ao trabalho manual, não ao artesanato, cuja matriz criativa se alimenta da experiência na oficina ou estúdio (PAIM, 2009, p. 1).

Aqui neste trabalho, no entanto, não adotamos o termo “artesanaria” como trabalho feito à mão com maestria, pois enxergamos outro problema gerado com isso. Em espanhol, temos o termo *artesanía*, que, em geral, se traduz para “artesanato” em português. Então adotar um termo como “artesanaria” em português, ao invés de solucionar uma interpretação problemática, abre mais ambiguidades. Outro exemplo que vale citar é a obra icônica de Richard Sennett, *The Craftsman*, que no Brasil é traduzida para *O Artífice* (2008), e não para “O Artesão”. Vemos, dessa maneira, que cada tradução é uma escolha, mas nem sempre consegue traduzir o sentido original em sua totalidade.

O termo *craft* utilizado ao longo desta investigação pretende indicar o conceito de Adamson (2013), que tem como foco as interseções de design, *craft*/artesanato e arte contemporânea, de modo que situa o *craft* como uma “invenção” moderna, que foi criado como uma contrapartida às ideias de progresso da industrialização.

Para Katinsky, a caracterização de “artesanato” pressupõe que:

- a) o uso de máquinas está sempre subordinado ao operador;
- b) o número de operadores é relativamente pequeno mas, de qualquer modo, cada operador domina integralmente todas as operações necessárias para obter o bem proposto;

- c) investimento em material e instrumentos é modesto em relação à qualificação do operador (KATINKSY, 2007, p. 2).

A abordagem acima é voltada para detalhes do modo de produção, tais como hierarquia do trabalhador às máquinas; autonomia e controle integral das máquinas por parte do trabalhador e quantidade de investimento de material.

Devido à dificuldade de encontrar um significado para artesanato que dê conta de sua ampla dimensão, há autores que optam por criar subcategorias para abraçar a multiplicidade do termo. No caso do pesquisador Julio Katinsky (2007), em suas investigações sobre artesanato, em especial sobre artesanato moderno, ele acaba subdividindo “artesanato” em categorias bem diversas entre si. Suas definições englobam seis categorias de Artesanato: Científico; Tecnológico; Artístico; Popular; Educativo; e Terapêutico, nas quais não entraremos em detalhes aqui, e citamos para exemplificar as dimensões variadas adotadas.

Assim como design, o termo é múltiplo e não se enquadra facilmente em definições únicas, podendo ser visto de acordo com o modo de produção, tradição popular, trabalho controlado por máquinas pelo operador, entre outros. Mas, além das definições tão diversas, temos vários termos em uso para designar “o outro da indústria”.

Muitas vezes, artesanato será tratado preferencialmente como “trabalho manual”, “feito à mão”, “manualidades”, “ofício manual”, “fazer manual” ou “*craft*”. Para este trabalho, usaremos mais comumente o termo “trabalho manual”. Essa escolha se deve a um estigma da palavra artesanato muitas vezes estar relacionada culturalmente no Brasil a um fazer manual menor, sem projeto, popular ou de ser caracterizado como um fazer informal. Dessa maneira, utilizaremos principalmente os termos trabalho manual ou ofícios manuais/artesanais, que para esta pesquisa se encaixa melhor para designar o trabalho feito com as mãos e detentor de uma habilidade qualificada (SHINER, 2012).

A seguir falaremos das interseções dos ofícios artesanais e design na virada do século XIX para o século XX.

1.2 Ofícios artesanais e design: segunda metade do século XIX ao início do século XX

A interseção entre trabalho manual e design será o fio condutor nesta seção para apresentarmos dois movimentos relevantes para a história do design, que datam da segunda

metade do século XIX ao início do século XX. Como comentamos anteriormente, o ponto de partida temporal escolhido para a pesquisa foi a tradição artesanal europeia devido à sua influência na história do design. Antes de entrarmos na análise dos textos selecionados para mapear os valores atrelados à prática, se faz necessário, primeiramente, situar os movimentos que chamamos de movimentos *craft*: o *Arts and Crafts* e o *Deutscher Werkbund*.

Ao analisar estes movimentos, nos direcionamos aos seguintes pontos de atenção: como se constituem, o que propõem e quais questões norteiam suas concepções de mundo. O foco será dado ao trabalho, ao trabalhador, ao seu entorno e a como o trabalho manual é compreendido. A valorização do trabalhador e seu trabalho também é um foco de atenção em nossas análises posteriores. Vale abriremos um parêntese aqui sobre a relação do trabalho humano e sociedade, como o trabalho manual é entendido ao longo da história. Dussel (1984) denuncia um estigma do trabalho manual em seu livro *Filosofia de la producción*. Nele, expõe como a filosofia tem em sua trajetória certo desprezo pelo trabalho manual, associado como trabalho de menor valor:

Desde Aristóteles, a filosofia chama de ética aquele conjunto de problemas que se refere aos costumes, aos atos humanos voluntários, responsáveis. No entanto, toda a área dos atos produtivos, fabris, nunca teve um lugar relevante dentro das partes da filosofia. O desprezo pelo trabalho manual, típico de escravos, servos, trabalhadores, levou a filosofia a tratar apenas da estética - a parte "mais limpa" do que chamaremos de poética -. O trabalho manual era desprezado junto com o trabalhador (DUSSEL, 1984, tradução nossa, p. 13).⁷

O desprezo pelo trabalho manual e trabalhador, inclusive, era algo a ser revertido nos movimentos *crafts* que reivindicavam a valorização de ambos. Inclusive no movimento *Arts and Crafts* se reconhecia o trabalho manual artístico como solução alternativa ao processo de mecanização e também à produção massificada em larga escala. A seguir, neste capítulo, detalharemos os movimentos *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund*.

Apesar de reconhecermos a importância da *Wiener Werkstätte*⁸(1903-1932) para a história do design e do trabalho manual, não será incluída nesta investigação. A escolha por deixarmos de fora nesta análise é devido às suas muitas semelhanças com o *Arts and Crafts*, e

⁷ Desde Aristóteles la filosofía llama ética a aquel conjunto de problemas que se refiere a las costumbres, a los actos humanos voluntarios, responsables. Sin embargo, nunca tuvo un lugar relevante dentro de las partes de la filosofía todo aquel ámbito de los actos productivos, fabricativos. El desprecio por el trabajo manual, propio de esclavos, siervos, obreros, llevó a la filosofía a sólo ocuparse de la estética - la parte "más limpia" de lo que denominaremos poética- . El trabajo manual era despreciado junto al trabajador.

⁸ Foi uma “cooperativa produtiva de artesãos” que deveria produzir artesanato de alta qualidade para atender às necessidades cotidianas (com produtos como móveis, obras de arquitetura, porcelana, vidro e vestuário), em estreito contato entre artistas e consumidores.

Fonte: https://www.mak.at/en/collection/mak_collection/wiener_werkstaette_archive

ter o movimento como grande influência para sua fundação. No entanto, nos ateremos ao objetivo de entender o desenvolvimento do *craft*, com similaridades e diferenças, e não em oposição somente à indústria, mas como uma forma de dialogar com a indústria, artística, social e tecnicamente. Baseado nisso, incluímos a *Deutscher Werkbund* como recorte para nossas análises, visto que suas duas correntes traziam questões que eram importantes desde o *Arts and Crafts*, a partir do trabalho manual como: a expressão artística, a produção material com qualidade e beleza, o bem-estar do trabalhador, o aprimoramento da técnica, entre outros. Além disso, avança em dialogar com a indústria, enxergando potencialidades e benefícios que poderiam ser bem aproveitados para a sociedade. Outra questão central para as discussões é a temática do trabalho. O pensamento da época debatia, por exemplo, questões além da estética, mas de cunho social (com olhar no indivíduo), com relação, por exemplo: ao trabalho manual, liberdade de expressão individual do trabalhador, condições de trabalho e organização do trabalho.

1.2.1 Arts and Crafts

Nesta seção situaremos o movimento *Arts and Crafts* contextualizando com a conjunção da Inglaterra daquela época, apresentando o pensamento e breve biografia dos principais expoentes do movimento, tais como William Morris, Charles Robert Ashbee e Walter Crane; além de expor algumas influências na maneira de pensar a partir de algumas personalidades: John Ruskin, Oscar Wilde e Andrew Ure. A partir desse olhar, se espera suscitar debates referentes ao movimento, discussões sobre o trabalho manual e a relação do trabalhador manual com seu trabalho, com destaque aos diferentes valores associados à dimensão da manualidade. Antes de entrarmos nos detalhes sobre o movimento *Arts and Crafts*, apresentamos a seguir o contexto em que se encontrava a Inglaterra daqueles tempos, lembrando que o movimento data da segunda metade do século XIX.

A Inglaterra na Era Vitoriana (1837-1901)

A importância da Era Vitoriana na história inglesa se deve ao grande desenvolvimento econômico e industrial do país e à expansão colonial, culminando em sua riqueza, poder e relevância mundial. A chamada Revolução Industrial do século XVIII impulsionou a Inglaterra

para se transformar numa das maiores potências econômicas e também para o surgimento de novas invenções. A expansão da economia capitalista com os lucros adquiridos a partir da expansão e domínio do Império Britânico no exterior, que contava com uma forte marinha mercante, estimulou o processo de colonização de territórios da África e Ásia. Além disso, outra característica marcante desta época na Inglaterra foi o crescimento populacional.

Como invenções, podemos destacar que é neste período que ocorre a construção dos primeiros trens e metrô, já na arquitetura, a utilização de ferro e vidro. Inovações técnicas de impressão, como a impressão rápida e a introdução de cores, revolucionaram os hábitos de leitura a partir de meados do século XIX.

O movimento

É neste contexto da Era Vitoriana que se origina o movimento *Arts and Crafts*, que teve início na segunda metade do século XIX como resposta à industrialização da Inglaterra com sua produção em massa. O movimento defendia o trabalho manual criativo, como mencionado anteriormente, como uma solução alternativa ao processo de mecanização e também à produção massificada em larga escala, além de pregar o fim da diferenciação entre artífice e artista. O nome vem da expressão "artes e ofícios" da Sociedade para Exposições de Artes e Ofícios que foi fundada em 1888.

A base teórica do movimento é ancorada fundamentalmente nas ideias de John Ruskin, pensador britânico que se notabilizou como crítico de arte e de arquitetura e, mais ao fim da vida, como crítico social. Por trazer à tona as conexões entre produção material e modo de vida social, Ruskin se tornou uma referência fundamental para praticamente todo o debate subsequente a respeito da dimensão humana do design. Suas ideias foram a principal base teórica para o movimento *Arts and Crafts*:

Na vasta produção escrita de Ruskin, observa-se uma tentativa de combinar esteticismo e reforma social, relacionando arte à vida diária do povo. As idéias nostálgicas de Pugin sobre as glórias do passado medieval diante da mediocridade das criações modernas têm impacto sobre Ruskin, que, como ele, realiza um elogio aos padrões artesanais e à organização do trabalho das guildas medievais (ARTS AND CRAFTS, 2022, n.p.).

As ideias do medievalista Augustus W. Northmore Pugin (1812-1952), por sua vez, exercem influência em Ruskin. Em seu livro *Contrasts* (1898 [1836])⁹, Pugin parte de uma premissa que servirá de base para toda uma futura tradição crítica: a de que a qualidade e o

⁹ Texto de apresentação de João Sarmiento para trabalho da disciplina História do Design.

caráter de uma sociedade podem ser aferidos por sua cultura material. Seu foco é mostrar a degradação da arquitetura inglesa, derivada do crescimento do Protestantismo, e indicar a superioridade da arquitetura gótica. Em sua visão, somente a retomada desta última poderia reaproximar a sociedade dos verdadeiros valores cristãos.

O revivalismo ao passado medieval e crítica à produção moderna industrial se entremeiam com a valorização do trabalho manual e do papel do trabalhador. O movimento propunha uma “reforma política caracterizada pela honestidade das relações sociais, pelo uso correto dos materiais, pela estimada execução artesanal” (DE FUSCO, 2019, p. 63). Com as influências principalmente dos ideais de Ruskin, é que William Morris põe em prática o movimento *Arts and Crafts*:

Pintor, escritor e socialista militante, à frente do movimento *Arts and Crafts*, Morris tenta combinar as teses de Ruskin às de Marx, na defesa de uma arte "feita pelo povo e para o povo"; a ideia é que o operário se torne artista e possa conferir valor estético ao trabalho desqualificado da indústria. Com Morris, o conceito de belas-artes é rechaçado em nome do ideal das guildas medievais, onde o artesão desenha e executa a obra, num ambiente de produção coletiva (ARTS AND CRAFTS, 2022, n.p., grifos do autor).

O movimento *Arts and Crafts* do final do século XIX foi um marco na relação da sociedade ocidental com o trabalho manual, como uma busca da estética inglesa pela simplicidade, ornamentação baseada na natureza, revalorização das técnicas artesanais e influências medievais. Segundo Cavallo (2017), o movimento se orientava:

(...) por princípios de ornamentação e, ao mesmo tempo, simplicidade, buscando, dessa forma, revelar a verdadeira estética inglesa, traduzida pelo artesanato, e em oposição à indústria. E, embora os conceitos de ornamentação e simplicidade pareçam antagônicos, eles coexistem de maneira absolutamente harmônica nos princípios românticos de John Ruskin que nortearam o movimento (CAVALLO, 2017, p. 2).

Os princípios românticos de John Ruskin influenciam muito William Morris e conformam a base do *Arts and Crafts*, sendo “centrais para a compreensão dos valores associados à produção material e a suas ressonâncias socioculturais” (PORTUGAL, 2019, p. 6). O Romantismo se desenvolve principalmente na Inglaterra e também na Alemanha, com suas devidas particularidades que se relacionam com o contexto do país:

O Romantismo alemão é conhecido sobretudo por sua inclinação metafísica, e, embora muito do Romantismo inglês também seja influenciado pela metafísica alemã, ele é marcado também pela intensa preocupação com a situação da vida social na civilização industrial. Já no final do século XVIII, o escocês Adam Ferguson começara a desenvolver uma crítica que ligava certas formas de organização socioeconômica a uma condição humana dividida e isolada. E, no século XIX, enquanto Marx desenvolve seu pensamento (parte dele, inclusive, na Inglaterra), Carlyle e Ruskin produzem outro tipo de crítica da sociedade industrial, mas que se harmoniza em muitos pontos com a crítica marxista. Em seu livro *Past and Present*,

por exemplo, Carlyle lamenta: “as coisas, com exceção dos simples produtos de algodão e ferro, tornaram-se desobedientes aos homens” (PORTUGAL, 2019, p. 6).

Voltando ao *Arts and Crafts*, dentre as características do movimento, estavam a busca pela estetização da vida, as angústias sobre a sociedade em relação a como viviam e trabalhavam, a crítica à industrialização no que se refere à produção de produtos sem qualidade e nas condições de trabalho questionáveis para a linha de produção, entre outras questões. O *Arts and Crafts* promove a estetização da vida, na busca de representar a beleza da vida no campo em oposição à frieza industrial, com impacto em movimentos futuros até os dias atuais:

A partir da virada do século, será absorvido no Japão, influenciando profundamente as novas artes decorativas japonesas. Na França, principalmente, o *Arts and Crafts* floresce com o movimento *Art Nouveau*, mantendo o princípio de união do saber artesanal e as possibilidades trazidas pela indústria, além da temática comum, bucólica, floral. E, ainda, nas duas primeiras décadas do século XX, se percebe uma certa continuidade entre a filosofia *Arts and Crafts* e a Bauhaus (CAVALLO, 2017, p. 7).

Essa busca do movimento pela estetização da vida, através da união de saberes manuais aliados a processos industriais na produção, criticava o desperdício do estilo de vida da cultura industrial: de produção desenfreada e de substituição de produtos. As angústias relativas ao propósito de uma sociedade voltada a bens de consumo e lucro são explicitadas por Morris (1888 [1884]) em seu texto *Como vivemos e como poderíamos viver*¹⁰, em que elenca suas insatisfações:

Deixem suas mentes se concentrarem por um momento no tipo de desperdício que isso significa, essa abertura de novos mercados em países selvagens e bárbaros, que é o exemplo extremo da força que desempenha sobre o mundo o mercado voltado ao lucro, e vocês certamente verão que horrível pesadelo é tal mercado: ele nos mantém suando e temerosos por nossa subsistência, incapazes de ler um livro, ou apreciar uma pintura, ou de ter campos agradáveis para caminhar, ou de ficar ao sol, ou de compartilhar do conhecimento de nosso tempo, de ter, em suma, prazeres animais ou intelectuais (MORRIS, 1888 [1884], n.p., tradução Daniel B. Portugal).

Essa competição de corrida por novos mercados e pelo lucro teria afastado o ser humano da capacidade dos prazeres simples da vida, como ler um livro, desfrutar de campos agradáveis, tomar sol, entre outros, ao que chama de “prazeres animais ou intelectuais”. O ócio desempenha um importante papel para Morris. Em detrimento desses prazeres “simples da vida”, figurava a aquisição e desfrute de produtos, que deveriam supostamente gerar satisfação. Indignado e

¹⁰ *Como vivemos e como poderíamos viver* é o título da versão impressa de uma palestra proferida por Morris em 1884, na casa de Kelmscott, para o braço de Hammersmith da Federação Democrática Socialista. O texto integra o livro *Sinais de mudança (Signs of change)*, compilação de textos do autor publicada pela primeira vez em 1888 por Reeves & Turner (Londres).

contestador, Morris (1888 [1884]) questiona o propósito da adoção desse estilo de vida que ele considerava vazio e degradante:

E para quê? Para continuarmos vivendo a mesma vida de escravo até morrermos, com o objetivo de proporcionar a um homem rico aquilo que denominamos uma vida de conforto e luxo; o que significa dizer: uma vida tão vazia, nociva à saúde e degradada que no todo, talvez, tal homem esteja ainda pior do que os trabalhadores. No que diz respeito ao resultado de todo esse sofrimento, a sorte grande é tirada quando ele é absolutamente nenhum, quando se pode dizer que os produtos não causaram nenhum bem; pois, mais frequentemente, eles causam prejuízos a muitas pessoas, e nós trabalhamos, gememos e morremos para produzir veneno e destruir nossos irmãos (MORRIS, 1888 [1884], n.p., tradução Daniel B. Portugal).

Esse é um dos pensamentos recorrentes nos movimentos *craft*, em especial, no *Arts and Crafts*, uma crítica à civilização moderna, e como influenciava no sentido que as pessoas davam às suas vidas e nas condições em que viviam e trabalhavam. William Morris, considerado o ícone do movimento *Arts and Crafts*, é também um dos nomes mais conhecidos da história do design. Além de Morris, outros nomes de destaque no movimento, dentre tantos, foram Charles Robert Ashbee e Walter Crane. Henry van de Velde, apesar de contar de certo modo com maior reconhecimento de sua atuação na *Deutscher Werkbund*, terá notoriedade aqui por haver atuado em ambos os movimentos e por ser uma figura emblemática levando os ideais do *craft* adiante, seja através do ensino ou em sua prática artística profissional. A seguir detalharemos um pouco sobre essas pessoas influentes. Para um panorama geral de quem eram essas personalidades, a obra de Pevsner (2001 [1902]), *Origens da arquitetura moderna e do design*, funciona bem como um “glossário-guia” para esta consulta.

William Morris (1834-1896)

Designer, artesão, escritor e ativista socialista inglês, considerado de grande relevância para a história do design, é reconhecido pelas suas produções artísticas e intelectuais, e por sua militância política. Oriundo de uma família abastada, teve estudos em religião em Oxford. Nessa universidade se relaciona com estudantes que liam, por exemplo, reformistas como John Ruskin e Thomas Carlyle. É nesse momento que Morris começa a despertar maior interesse sobre as divisões da sociedade e como poderia criar uma alternativa ao sistema industrial vigente, que considerava um tanto desumano e predominava na Inglaterra no pós-industrialismo.

Influenciado por Ruskin e Marx, questiona as condições sociais e trabalhistas, e defende uma arte "feita pelo povo e para o povo", com a ideia do operário como artista e que confira valor estético ao trabalho desqualificado da indústria. Sua trajetória é vasta, e inclui empresas

e associações que prezam pelo trabalho manual de excelência, a partir de métodos tradicionais de produção. Sua firma Morris, Marshall, Faulkner & Co é fundada em 1861, especializada em mobiliário e artes decorativas, e teve ampla e duradoura produção (ARTS AND CRAFTS, 2022, n.p.). Sua relevância está, dentre outras coisas, nos padrões de papéis de parede feitos por Morris, nas colaborações com Walter Crane na parte gráfica. Acaba sendo dissolvida em 1874, e de 1875 a 1940 se torna Morris & Co. Sua contribuição para o design é de grande importância, seja pela estética ou técnica: suas padronagens, ou sua editoração gráfica de livros produzidos criteriosamente, com destaque para sua familiaridade com iconografias e técnicas medievais. Dentro de suas empreitadas, estabelece sua própria editora/gráfica em 1891, a Kelmscott Press, por não gostar da maneira como os livros estavam sendo produzidos. Nela produz livros à mão valorizando antigas formas e técnicas de impressão. O primeiro título da editora foi *A Natureza do Gótico*¹¹, de John Ruskin, que representa uma forte influência para Morris e para o movimento *Arts and Crafts*. A edição magnífica com um prefácio de Morris tornou-se canônica. Na literatura, sua produção inclui poesias, tradução de sagas islandesas, e seu livro *The Well at the World's End (O poço no fim do mundo)*, obra precursora da literatura fantástica, entre outras.

Além de sua atuação no design e na literatura, sendo conhecido pelas suas poesias, teve relevante participação política na divulgação do movimento socialista na Grã-Bretanha, como ativista socialista e protagonista na fundação da Liga Socialista. Já no fim da vida “procurou um fio que costurasse toda essa variada obra, e o encontrou em duas grandes paixões: "o desejo de produzir coisas belas" e o "ódio à civilização moderna" (PORTUGAL, n.d, n.p.). Essa atuação tão multifacetada de Morris, de literário, criador de padronagens a ativista político, entre outras, revelam sua diversidade e como transitava em mundos variados que se complementavam.

Charles Robert Ashbee (1863-1942)

Arquiteto, designer, autor e reformista social britânico que impulsionou o movimento *Arts and Crafts*, foi muito influenciado pela ética artesanal de John Ruskin e pelas ideias de cooperativismo socialista de William Morris. Depois de terminar a universidade na carreira de arquitetura em Cambridge, Ashbee enxergava uma oportunidade de combinar sua paixão pela arte e mudança social, em que defendia que os artefatos deveriam ser produzidos em condições

¹¹ Uma das obras mais famosas de Ruskin foi *Pedras de Veneza* (1851-1853), que continha o capítulo *A Natureza do Gótico*. Esse texto de Ruskin era tão importante para William Morris que este o publicou separadamente (como um livro independente) pela Kelmscott Press em 1892.

humanas e agradáveis. Trabalhou como arquiteto e em 1888 fundou a *Guild and School of Handicraft* (Guilda e Escola de Ofícios) em Londres, uma comunidade de artistas e artesãos que produzia arte decorativa de qualidade, muitas vezes para seus projetos, particularmente de artefatos como joias e móveis. Nos primeiros anos do século XX, a Guilda prosperou e, embora tenha sido dissolvida em 1907 devido à Primeira Guerra Mundial, deixou uma marca permanente no design moderno, como vanguarda do trabalho em metal e joias artesanais inglesas. O cooperativismo no trabalho é uma característica principal da aplicação da ética artesanal no trabalho, como defendia Ashbee. Em suas oficinas, ao invés do trabalhador ser um mero operário que repete a mesma função num ato mecânico e sem pensar, obedecendo apenas aos comandos de um mestre ou superior, ele deveria ter certa autonomia, pensar e fazer parte das decisões, além de contar com competências artísticas, claro.

Walter Crane (1845-1915)

Designer, pintor e ilustrador, foi pioneiro na editoração popular. Oriundo de uma família de artistas, trabalhou como gravador de 1859 a 1862, inicialmente influenciado pelo movimento artístico Pré-Rafaelita. Walter Crane seguia os preceitos de Morris e, para ele, a verdadeira base, as verdadeiras raízes da arte estavam no trabalho manual. Acreditava profundamente na força do trabalho coletivo¹². Do encontro com William Morris surgiu a parceria e colaboração tanto no campo artístico quanto no comprometimento político com o socialismo. Defendia os movimentos trabalhistas, os direitos das mulheres e a legislação para proteção das crianças. No período entre 1893 e 1896 atuou como diretor de design na *Manchester School of Art*, tornando-se diretor do *Royal College of Art* entre 1897 e 1898, ano da primeira edição do seu livro *The bases of Design*. Além de seus ideais sociais, suas obras são reconhecidas pela sua preocupação gráfica de integrar texto e figura. Em cada obra, todos os elementos gráficos se unificavam, ao que era chamado de “caráter ornamental orgânico”, e a técnica ilustrativa acompanhava o texto. Colaborou ainda com ilustrações para um livro infantil de Oscar Wilde. Seu trabalho editorial é extenso e reconhecido, principalmente pela sua vasta produção de ilustração para livros

¹² “Podemos nomear os inventores dessas mudanças, os promotores dessas belezas da nossa arte construtiva? Não sentimos que, pela sua própria natureza, elas não poderiam ter sido realizadas por nenhuma mente sozinha ou ter alcançado a perfeição em uma única vida? Elas são o resultado natural de uma condição livre e vital da arte, baseada na unidade de fé e de sentimento que leva os homens a trabalhar juntos como irmãos, em harmonia, cada um livre em seu próprio domínio, mas nunca isolado, e nunca sem um senso de relação com o resto” (CRANE, 1920 [1898], n.p., tradução Maria Helena Röhe Salomon e Daniel B. Portugal).

infantis, tendo ilustrado vários livros em parceria com Morris para a sua editora, a Kelmscott Press.

Henry van de Velde (1863-1957)

Pintor, designer, consultor e educador belga, iniciou sua trajetória artística e profissional na Bélgica, onde foi consagrado na pintura. No entanto, sua atuação é ampliada após ter realizado um projeto para projetar uma sala e depois expor em Dresden em 1897, onde faz sucesso na Alemanha e se muda para lá em 1899 (PEVSNER, 2001 [1902]). Aos poucos vai se transformando em uma importante figura para a história do design, participando de importantes movimentos, com passagem até mesmo pelo *Arts and Crafts*, *Deutscher Werkbund* e *Bauhaus*. A partir de 1890, van de Velde passa a ter interesse pelo movimento *Arts and Crafts* que aos poucos vai ganhando notoriedade na Europa. Nesta mesma época, vai deixando a pintura de lado para se dedicar a projetar móveis e artefatos de uso cotidiano. Acaba sendo chamado como consultor do Grão Duque na Escola Grão-Ducal de Artes e Ofícios em Weimar, Alemanha. Em 1902, Henry van de Velde começou a organizar uma Escola de Artes Aplicadas em Weimar a convite do seu Grão-Duque¹³. A Escola é fundada em 1907, no mesmo ano da fundação da *Deutscher Werkbund* (1907-1934). Torna-se diretor da Escola de Artes Aplicadas de Weimar, que mais tarde se transforma na Bauhaus. Sua trajetória no ensino, segundo seu livro *On the New Style* (1907), tem como objetivo estimular os estudantes a se capacitarem no desenvolvimento de formas funcionais e orgânicas, de modo que as indústrias consigam chamar de volta a atenção de um público, o qual havia se tornado apático com a arte. No entanto, a Escola é fechada em 1915 devido à Primeira Guerra Mundial, iniciada em 1914. Por causa de sua nacionalidade belga, Henry van de Velde se muda para a Suíça como exilado. Mas antes de se mudar, recomenda Walter Gropius como diretor da escola. Em 1919 ocorre a fusão das escolas, e é criada a Escola Bauhaus¹⁴ de Weimar. Sobre sua atuação na *Deutscher Werkbund*, detalharemos na próxima seção dedicada a esse movimento.

¹³ Karl Alexander da Saxônia.

¹⁴ *Staatliches Bauhaus* é conhecida, em geral, como Bauhaus.

1.2.2 Deutscher Werkbund (1907-1934)

Nesta seção daremos conta de situar o movimento *Deutscher Werkbund* contextualizando com a conjunção da Alemanha da época, apresentando os pensamentos e breve biografias dos principais expoentes do movimento, tais como Hermann Muthesius, Henry van de Velde e Peter Behrens, além de expor algumas influências na maneira de pensar a partir de alguns autores, tais como: Richard Wagner, Adolf Loos, entre outros. A partir desse contexto, se espera suscitar debates referentes ao movimento, com destaque aos diferentes valores associados à dimensão da manualidade.

No dia 5 de outubro de 1907 é fundada a *Deutscher Werkbund* em Munique, na Alemanha, uma associação com o objetivo de valorizar a cultura artística alemã. *Deutscher Werkbund* era uma associação de apoio e estímulo à industrialização na Alemanha que nasceu, de certo modo, como uma resposta dos alemães à industrialização inglesa, pois os alemães se sentiam ameaçados de serem ultrapassados pelos ingleses e seus artefatos industrializados.

Como “uma organização pioneira na promoção do design como elemento de afirmação da identidade nacional” que significava literalmente ‘Confederação Alemã do Trabalho’, reivindicava uma relação mais estreita da produção industrial e um estilo nacional em prol de uma maior competitividade e de alavancar a exportação de produtos alemães (CARDOSO, 2008, p. 123). Segundo Cardoso (2013):

A *Werkbund* anunciava como suas metas principais a cooperação entre arte; indústria e ofícios artesanais; a imposição de novos padrões de qualidade na indústria; a divulgação dos produtos alemães no mercado mundial; e a promoção da unidade cultural alemã (CARDOSO, 2013, p. 123).

Por vezes também chamada como “Federação Alemã de Ofícios”, a *Werkbund* veio como resposta ao distanciamento existente entre artistas, artesãos e indústria, por conta da substituição da manufatura na industrialização. Embora com suas raízes no movimento *Arts and Crafts*, a *Deutscher Werkbund* ia além de buscar beleza e qualidade na feitura dos objetos e argumentava pela reconciliação e integração entre a arte e a indústria, focando na produção em massa. Essa relação se apoiava no trinômio: arte, trabalho manual e indústria:

Esta associação, que consistiu em uma reunião de arquitetos, artistas, artesãos e empresários, tinha por objetivo reunir arte e tecnologia dentro de uma proposta de maior aproximação com o progresso industrial, buscando estabelecer linguagens formais e estéticas que caminhassem na direção da tipificação e racionalização formal. Era uma visão mais progressista e ainda que dialogasse com os conceitos que remontavam ao *Arts & Crafts*, tinha na industrialização e produção em massa seu grande objetivo (ROCHA, 2019, p. 72).

Vale destacar que o cenário alemão daqueles tempos era visto na época como um centro fervilhante das ciências e das pesquisas (KAUFFMANN, 2008). Com o surgimento das indústrias, houve um *boom* no crescimento, tanto industrial quanto acadêmico, o que propiciava debates e investimentos. A Alemanha era considerada a meca da ciência no início do século XX, com a efervescência no desenvolvimento de pesquisas nacionais e grande número de prêmios Nobel recebido pelos alemães:

Promovidas pelo governo na virada do século XX, seus centros de pesquisa eram considerados os melhores do mundo. A qualidade das pesquisas e o aparecimento da indústria resultaram num crescimento industrial e acadêmico sem precedentes (KAUFFMANN, 2008, p. 1).

As transformações na Alemanha, desde sua unificação em 1871, criavam um panorama propício para o surgimento da *Werkbund*, visando integrar a arte com a indústria. Algumas características que se farão presentes na essência da associação já eram defendidas desde as revoluções de 1848 no território alemão e visavam a unificação, quer dizer, a formação de um Estado-nação. Dentre as características estavam: o fortalecimento do nacionalismo e a busca pela unificação territorial, que seriam traduzidos pelo movimento como uma busca pela unidade alemã e a consolidação da indústria nacional. Sobre a relevância pós-unificação da Alemanha, Rocha (2018) explica como o apoio à industrialização, à cultura, à educação e à articulação política impactavam em um cenário favorável para as artes e a indústria:

O final do século XIX representa um momento de importantes movimentações que foram definitivas para o surgimento do designer industrial. Dentro dessa perspectiva, a unificação da Alemanha, no final do século, merece um olhar especial por suas características particulares. Após a unificação uma política de fortes investimentos na industrialização e no comércio, aliada à presença de figuras de grande capacidade artística, intelectual e articulação política, resultaram na criação de escolas, museus e entidades, cujo objetivo era fomentar a educação estética e articular artistas e novas tecnologias industriais (ROCHA, 2018, p. 2).

Dentro do mesmo movimento da *Deutscher Werkbund*, se orientavam duas correntes distintas de pensamento, expressas pelas figuras de Hermann Muthesius e Henry van de Velde. A corrente de Muthesius advogava que a forma deveria ser determinada pela função e que a produção deveria ser orientada pela simplicidade das linhas, para facilitar a reprodução industrial e também por uma busca estética minimalista padronizada. Enquanto a outra corrente, de van de Velde, prezava pela expressão individual do artífice com maior liberdade criativa. Para entender melhor o posicionamento de Muthesius, vale conhecer sua trajetória profissional, que perpassa seu trabalho de arquiteto, professor, autor, adido diplomático no exterior e importante figura para a *Deutscher Werkbund*.

Hermann Muthesius (1861-1927)

Arquiteto, designer, escritor e diplomata alemão, foi influente funcionário do Ministério do Comércio alemão, nomeado como professor de arte aplicada na Universidade Comercial de Berlim em 1907. No mesmo ano, junto a outras figuras, funda a “Confederação Alemã do Trabalho”, a *Deutscher Werkbund*, que conta inclusive com apoio político de Friedrich Naumann, político liberal-progressista. Com formação inicial em Filosofia e Arte, em Weimar, Alemanha, Muthesius completou seus estudos depois em Arquitetura. Trabalhou na área enquanto estudava e depois de terminar os estudos, acabou sendo mandado para Tóquio, onde planejou e executou seu primeiro projeto profissional: uma igreja protestante alemã. Seu entusiasmo pela Arquitetura inglesa na qual baseava os seus projetos pode ser conferido no livro que publicou sobre o assunto: *A Casa Inglesa*¹⁵ (1904-1905). Em 1886 é enviado à Inglaterra pelo governo, como adido diplomático, onde viveu durante seis anos. Há certos rumores que, na verdade, a sua missão era espiar o poderio do design inglês e, para isso, visitava as oficinas do movimento *Arts and Crafts*. Neste período, se tornou um entusiasta da inovação educacional conectada com o artesanato e a arquitetura, e na promoção da relação da cultura artística com a sociedade industrial. Na Inglaterra a qualidade da produção artesanal era fortemente defendida. No entanto, Muthesius enxergava um maior alcance dessa aliança: os benefícios de produção seriam maiores se esses mesmos critérios estéticos fossem aplicados e subordinados a uma estrita produção industrializada, por meio da facilitação do uso da máquina. Muthesius se fascinava pela simplicidade e utilidade da Arquitetura e dos artefatos, e é com essa mentalidade que Muthesius defenderá na *Werkbund* uma relação mais estreita entre produção industrial e um estilo nacional.

Essa relação estreita entre produção e estilo nacional na prática era conduzida por meio de encontros e exposições periódicas da *Werkbund*. A confederação funcionava como um espaço de debates que reunia empresários, políticos, artistas, arquitetos e designers, com o intuito de “estimular uma política setorial de aplicação do design à indústria, pressionar as autoridades competentes para realizar uma melhoria dos padrões técnicos e estéticos da indústria alemã e a educar o consumidor para exigir o cumprimento desses padrões” (CARDOSO, 2013, p. 123-124).

¹⁵ *Das Englische Haus*.

Apesar do rápido crescimento da associação, contando com maior número de associados e notoriedade dentro e fora da Alemanha, ela se deparava com limitações de efetuar mudanças concretas devido à falta de consenso entre os associados. Conforme mencionado anteriormente, o movimento se orientava em duas correntes distintas de pensamento, expressas ainda em calorosas discussões entre Hermann Muthesius e Henry van de Velde na Exposição de Colônia em 1914. A respeito das correntes de pensamento que orientavam a *Deutscher Werkbund*, Meggs (2009) afirma que:

Uma, encabeçada por Muthesius, argumentava em favor da máxima utilização da fabricação mecânica e padronização do projeto para a eficiência industrial. Esse grupo acreditava que a forma devia ser exclusivamente determinada pela função e desejava eliminar todo ornamento. Muthesius entendia que tanto a simplicidade como a exatidão eram demandas funcionais da fabricação mecânica e aspectos simbólicos da eficiência e poder industriais do século XX. Acreditava que uma união dos artistas e artesãos com a indústria poderia elevar as qualidades funcionais e estéticas da produção em massa, particularmente nos produtos de consumo de baixo custo. A outra facção, liderada por van de Velde, argumentava em favor da primazia da expressão artística individual. Behrens tentou fazer a mediação entre os dois extremos, mas seu trabalho para a AEG mostrava fortes tendências rumo à padronização (MEGGS, 2009, p. 302-303, tradução Cid Knipel).

A temática de expressão de individualidade fazia parte de disputas na *Deutscher Werkbund*, entre as duas orientações de correntes de pensamento no movimento: da padronização da produção chamada de *Typisierung*, uma standartização do estilo orientada a interesses comerciais por parte do Hermann Muthesius; e a outra corrente, que defendia a expressão individual do artífice, a que Henry van de Velde chamava de “individualismo artístico”. Os embates na *Werkbund* se davam entre Muthesius e van de Velde, que divergiam nas orientações que buscavam para a associação:

[...] os primeiros anos de existência da *Werkbund* alemã foram marcados por embates constantes e uma série de dissensões. O mais sério desses conflitos ocorreu entre Muthesius e o designer belga Henry van de Velde, então diretor da escola de artes e ofícios de Weimar, por ocasião de uma exposição da *Werkbund* em Colônia em 1914. Inconformado com as posições de Muthesius a favor da padronização estilística e da subordinação da arte aos interesses industriais, van de Velde advogava a importância da liberdade criativa e da autonomia da arte como guardião de valores humanos, independentemente de questões comerciais (CARDOSO, 2013, p. 124).

A disputa no próprio movimento nos mostra como, apesar de fazerem parte de um mesmo movimento, as linhas de pensamento não se coincidiam de todo, explicitando que os interesses comerciais e das partes envolvidas também implicam nos diferentes modos de pensar. Muthesius, representando as preocupações da indústria, argumentava a favor da *Typisierung*, a padronização do gosto e da forma, facilitando a produção em massa e educando o gosto:

A arquitetura, e com ela toda a área de atividade da *Werkbund*, dirige-se para a padronização (*Typisierung*)... Só a padronização pode... uma vez mais, introduzir um

gosto universalmente válido e seguro (MUTHESIUS apud PEVSNER, 2001 [1902], p. 179).

Enquanto, van de Velde (2004 [1914]), representando as preocupações de muitos dos artistas e artesãos que eram membros da *Werkbund*, por outro lado, argumentava que a beleza não poderia ser alcançada por meio da padronização (equiparado por ele à esterilização):

Não negamos a boa vontade de ninguém e estamos muito bem cientes das dificuldades que têm de ser superadas para fazer acontecer. Sabemos que a federação dos trabalhadores fez muito pelo bem-estar material dos trabalhadores, mas dificilmente pode encontrar uma desculpa para ter feito tão pouco para despertar entusiasmo pela atividade manual qualificada naqueles que deveriam ser nossos colaboradores mais satisfeitos. Por outro lado, estamos bem cientes da necessidade de exportar que é como uma maldição sobre nossa indústria (VAN DE VELDE, 2004 [1914], p. 125-126, tradução nossa).¹⁶

Para ele, a satisfação e entusiasmo dos colaboradores era algo que deveria ser considerado, já que o bem-estar material já fazia parte das formulações. Henry van de Velde não concordava em renunciar a liberdade criativa do artista para se encaixar em um padrão de gosto e forma:

Enquanto houver artistas na *Werkbund*... eles protestarão contra qualquer sugestão de um cânone de padronização. O artista, de acordo com sua essência mais profunda, é um individualista ferrenho, um criador livre e espontâneo. Ele nunca se submeterá voluntariamente a uma disciplina que o obrigue a um tipo, a um cânone (VAN DE VELDE apud PEVSNER, 2001 [1902], p. 179).

A Alemanha tinha “a grande vantagem de ainda possuir dons que outros povos, mais velhos e mais cansados, estão perdendo: o dom da invenção, de indivíduos de cérebros brilhantes”, e defendia a valorização da “habilidade manual individual, alegria e crença na beleza da execução altamente diferenciada” (VAN DE VELDE, 2004 [1914]. p. 125, tradução nossa).¹⁷

Como vimos já desde a seção anterior, Henry van de Velde é uma figura emblemática para o design. Aqui damos maior destaque a ele, e voltamos a falar de van de Velde a seguir, para mostrar questões que acabam sendo ofuscadas muitas vezes no enfoque do movimento.

¹⁶ *We do not deny anyone's good will and we are very well aware of the difficulties that have to be overcome in carrying this out. We know that the workers' organization has done a very great deal for the workers' material welfare, but it can hardly find an excuse for having done so little towards arousing enthusiasm for consummately fine workmanship in those who ought to be our most joyful collaborators. On the other hand, we are well aware of the need to export that lies like a curse upon our industry.*

¹⁷ *Germany, on the other hand, has the great advantage of still possessing gifts which other, older, wearier people are losing: the gifts of invention, of brilliant personal brainwaves. And it would be nothing short of castration to tie down this rich, many-sided, creative élan so soon.*

Henry van de Velde (1863-1957)

Sua trajetória vem desde sua relação como influenciador e influenciado com o *Arts and Crafts* até seu protagonismo na Escola de Artes e Ofícios, além de sua atuação na *Deutscher Werkbund* e na criação da Bauhaus. Sua influência do *Arts and Crafts* é visível nas principais características da formação de pensamento que defende na *Werkbund*, como bem-estar e alegria do trabalhador, expressão da individualidade, equiparando beleza a qualidade, assim como os preceitos do *Arts and Crafts*.

Sua contribuição para a *Werkbund*, além de corrente de pensamento artístico e defesa da classe artística, também é notável pela grande exposição da *Werkbund* na cidade de Colônia em 1914. Com dois anos de preparação, a mostra da *Werkbund* na cidade de Colônia foi a primeira exposição conjunta em que arquitetos como Hermann Muthesius, Peter Behrens, Walter Gropius, juntamente a Henry van de Velde, quiseram expressar os preceitos que acreditavam, e mostrar a visão do *Werkbund* de empregar a "máquina como auxílio para alcançar qualidade", segundo expressava van de Velde. O próprio edifício da exposição de 1914 em Colônia foi de sua autoria, inovando na busca pela nova forma com o uso do concreto com estilo *Art Nouveau*, mas que infelizmente foi destruído no ano seguinte durante a Guerra. Devido à Segunda Guerra Mundial, van de Velde tem que sair da Alemanha e vai para um país neutro, se exilando na Suíça.

Peter Behrens (1868-1940)

Arquiteto, designer e consultor artístico alemão, começou dentro do *Jugendstil*. Mas em 1904 voltou-se para um estilo cubista racional (PEVSNER, 2001 [1902]). Behrens é um dos nomes proeminentes da *Werkbund*, sendo um dos seus fundadores. Em diversas publicações até hoje se destaca seu suposto “pioneirismo no design”, atribuído por muitos como o primeiro designer da história e um dos primeiros designers a atuar de maneira independente, apesar dessa afirmação ser contraditória e rebatida por muitos, inclusive pelo historiador de design Rafael Cardoso (2013). Behrens, de fato, tem sua colaboração destacada no desenvolvimento do design modernista, no tempo em que trabalhou como consultor artístico da *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG)*¹⁸, empresa alemã de artigos elétricos. Além de sua notoriedade no trabalho tanto de produto quanto gráfico, ele possuía uma voz na empresa e sua contribuição para a AEG

¹⁸ Fundada em 1887, a AEG foi uma das mais importantes companhias eletrotécnicas da Alemanha, e produzia eletrodomésticos, locomotivas, automóveis, entre outros.

é um marco na história do design. Outras obras realizadas por volta de 1910, fora da AEG, muitas vezes eram desenvolvidas junto a outros profissionais, aprendizes que faziam parte de sua equipe, como Le Corbusier, Adolf Meyer, Walter Gropius e Mies van der Rohe. Walter Gropius foi outro nome de destaque na *Deutscher Werkbund*.

Walter Gropius (1883-1969)

Arquiteto alemão e diretor da Bauhaus, foi fortemente influenciado por Behrens, de quem foi aluno (PEVSNER, 2001 [1902]). Como um dos principais expoentes da *Deutscher Werkbund*, junto a Peter Behrens e Mies van der Rohe, ficou mundialmente conhecido por ser o primeiro diretor da Bauhaus em 1919, fruto da união da Escola de Artes Aplicadas junto à Academia de Belas-Artes da Saxônia, sucedendo a van de Velde. A fundação da Bauhaus pode ser enxergada como um resumo das ideias de Gropius desde seu trabalho junto a um dos precursores do movimento moderno e seu professor, o arquiteto Peter Behrens. A Bauhaus tornou-se rapidamente um dos maiores centros do Movimento Moderno Internacional. Transferiu-se para Dessau em 1925, em seguida Gropius a deixou em 1928 e foi substituído por Mies van der Rohe. Em 1933, a escola se dissolveu e seus membros se dispersaram em face da tormenta nazista. Gropius partiu como refugiado à Inglaterra e depois migra para os Estados Unidos.

A *Deutscher Werkbund* não resiste e em 1934 acaba dissolvida pelo movimento nazista. Sua influência e ideias perduram no tempo. Como algumas das inúmeras contribuições da *Werkbund* para a Alemanha, além da unidade alemã como sinônimo de produto industrializado de qualidade e estilo internacional, estão as normas DIN¹⁹, que significa Instituto Alemão para Normatização, com serviços de padronização e que se tornaram referência mundial quando se tratava de segurança e padronização. A sua importância também está na história do modernismo arquitetônico, do design moderno e como precursora da Bauhaus.

¹⁹ Em 1917 foram criadas as normas DIN, que inicialmente designavam *Normas Industriais Alemãs*. Em meados dos anos de 1920, reconheceu-se, no entanto, que as normas abrangiam não somente produtos industriais e, hoje, DIN é a sigla do Instituto Alemão de Normatização (*Deutsches Institut für Normung*). Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/made-in-germany-design-e-normaliza%C3%A7%C3%A3o-fazem-anivers%C3%A1rio/a-2912879>

1.3 A história do design como solo para o design de hoje

A história do design no mundo perpassa questões humanas muitas vezes ignoradas. Boa parte da historiografia a respeito de design em diversos países toma como origem os intensos debates sobre a relação entre a produção artesanal e a industrial que dominaram o século XIX (SOUZA LEITE, 2007, p. 9). Nessa investigação, levada a cabo para este estudo, essa disputa também faz parte do nosso contexto. No entanto, tratamos de questões específicas do trabalhador, referentes à sua relação com o trabalho e maneira de pensar. Para compreendermos o design hoje, se faz necessário uma breve retrospectiva segmentada na história do design para entender algumas maneiras de pensar e como se deu o desenvolvimento até hoje.

Apontamos aqui uma das origens do design, dentre tantas possíveis, dependendo da maneira de se pensar a história do design. Na metade do século XVIII, Wedgwood passa de ceramista a industrial, reformista, abolicionista e projetista ou designer, que comanda uma equipe e fábrica dotada de artífices especializados em busca de produtos de excelência na produção de artefatos de cerâmica. Esse exemplo que personifica a mudança na cerâmica, do método artesanal ou semi-industrial com intervenções artísticas estéticas e experimentações em materiais e técnicas, mostra caminhos estéticos, técnicos e éticos que se consolidarão em movimentos futuros como o *Arts and Crafts* e a *Deutscher Werkbund*. Com Wedgwood, vemos a aplicação de motivos numa peça padrão de cerâmica, “quase como um *clip art* de designer gráfico” (ADAMSON, 2013, p. 20)²⁰. A transformação na cerâmica de um ofício artesanal tradicional meticuloso para um produto que incorpora o uso da máquina e novas técnicas, nos instiga a debater como os ofícios artesanais se transformam com o tempo e quais questões se mantêm ou se modificam. Além dessas transformações, é importante destacar que nos deparamos há tempo com dois debates recorrentes que expomos aqui: um sobre a produção de artefatos, divisão do trabalho e suas condições de trabalho e outro sobre as fronteiras fluídas de artes, trabalho manual e design.

As fronteiras fluídas de artes, artesanato/trabalho manual e design, como exposto no início deste capítulo, trazem à luz semelhanças e diferenças nos processos, criação, conceituação e abrem questionamentos. A problemática da divisão do trabalho é uma consideração preeminente em qualquer discussão sobre a relação do artesanato com a indústria,

²⁰ *Motifs were Applied to the clay like a graphic designer's clip art.*

e para a qual Adamson (2013) também retorna passando da *Riqueza das Nações*, de Adam Smith, pelo trabalho de Karl Marx, até Richard Sennett mais recentemente:

A separação de uma tarefa em partes menores tem sido equiparada a “mutilar” o espírito do trabalhador. Nenhum historiador responsável pode ignorar a alienação que resultou da separação e especialização em inúmeros locais de trabalho; este processo continua em ritmo acelerado hoje em países no mundo todo (ADAMSON, 2013, tradução nossa, p. 10).²¹

Esse trabalhador aqui descrito teria seu lado criativo “mutilado”, tolhido, impedido de se satisfazer com o seu próprio trabalho. A divisão da tarefa em partes é um ponto de atenção que gera discussões até hoje, de como lidar com esse fenômeno, para equilibrar as demandas da indústria e mercado, mas que não deixe de considerar o trabalho de maneira humana sem alienar o trabalhador. O trabalho, segundo Dussel (1984), é um processo entre a natureza e o homem, ao que ele define como “um processo em que o homem media, regula e controla a troca material com a natureza por meio de sua própria atividade” (DUSSEL, 1984, tradução nossa, p. 13)²². Aqui, Dussel discorre sobre como o ser humano manipula e transforma a natureza por meio de uma atividade em que desempenha um papel de mediador e que envolve trocas. Essas trocas poderiam ser de vários tipos: material, espiritual, ética e física. Ao tratar a seguir de questões que fazem parte do trabalho manual, desde o século XIX, veremos como essas temáticas gerais aparecem no material pesquisado.

O foco do próximo capítulo é trazer à luz algumas reflexões acerca do trabalho manual a partir de uma dimensão humana no design. O que está implicado no fazer manual? Destacamos aqui algumas personalidades notáveis que participaram ou influenciaram os movimentos apresentados, que nos acompanharão no capítulo que segue. Analisaremos textos desses autores da época das tradições *craft* alemã e inglesa para mapearmos temáticas relevantes para o trabalho manual. Algumas questões levantadas por pensadores da Europa desde o século XIX diziam respeito, por exemplo, à satisfação do trabalhador com seu trabalho, a seu envolvimento com o fazer e à própria alegria, entre outras questões. A formação do design como profissão defronta-se nos movimentos *craft* inglês e alemão com algumas das suas origens e se depara com a transição do trabalho manual com uso de ferramentas para um trabalho organizado industrialmente.

²¹ *The separation of one task into smaller parts has been taken as tantamount to “mutilating” the spirit of worker. No responsible historian can overlook the alienation that has resulted from separation and specialization in countless workplaces; this process continues apace today in countries worldwide.*

²² *“(…) el trabajo es un proceso entre la naturaleza y el hombre, proceso en el que éste mediatiza, regula y controla por su propia actividad el intercambio material con la naturaleza.”*

2 OS VALORES DO TRABALHO MANUAL NOS MOVIMENTOS *CRAFT* (1883-1929)

O capítulo aqui apresentado tem como objetivo investigar e mapear as bases valorativas do trabalho manual na Europa na virada do século XIX para o século XX, tendo como foco os movimentos que chamamos de *craft*. Para isso, serão explicitadas reflexões de distintos autores dessa época das tradições *craft* alemã e inglesa que abordam questões do trabalho manual e do trabalhador, considerando principalmente o impacto do uso da máquina nesse tipo de trabalho. Para tanto, fez-se uso de textos de fontes primárias com uma revisão de literatura que guiará a continuidade deste estudo. Serão trazidas reflexões de distintos autores por meio de textos de 1883 a 1929. Neles, são abordadas questões do trabalho manual, considerando a relação do uso da máquina nesse tipo de trabalho e questões humanas.

Como já mencionado na introdução, recorreremos a textos de autores representativos dos séculos XIX e XX que tratam de questões relacionadas ao trabalho, às manualidades, ao design, à produção industrializada, às condições de trabalho e ao envolvimento do trabalhador com o seu trabalho. O caminho seguido foi de uma leitura atenta e aprofundada dos textos de diversos autores que abordam temáticas relacionadas com o trabalho manual, para então identificar seus valores de modo a criar uma ancoragem para a continuidade da presente investigação e para o capítulo seguinte.

2.1 Mapeamento das bases valorativas

Conforme explicado na seção anterior, nesta fase do estudo atentamos para reflexões de distintos autores que abordam questões relacionadas à produção material, com ênfase na figura do trabalhador e no trabalho manual. Com a leitura desses textos, evidenciamos alguns temas relevantes, tais como satisfação com o trabalho, reconhecimento, expressão da individualidade, entre outros. Ao investigar como esses temas aparecem nos textos, é possível identificar diferentes bases valorativas que pautam o tratamento dado ao trabalho manual. Os textos consultados não apenas apresentam o design de maneiras particulares, mas também mostram um ponto de vista sociopolítico e teórico.

A elaboração da categorização de bases valorativas, com base nos movimentos *craft* inglês e alemão, se deu a partir da consulta de textos dos seguintes autores: Charles Robert Ashbee, Walter Crane, William Morris, Henry van de Velde, Hermann Muthesius e Peter Behrens. Os textos situam, de certa forma, o movimento *Arts and Crafts*, o movimento *Deutscher Werkbund* e a relação do trabalhador com as artes, design e produção. Esses foram os principais textos consultados:

Textos relacionados ao movimento Arts and Crafts:

- *The Arts and Crafts Movement and its Ethical Purpose/ O movimento Arts and Crafts e seu propósito ético* (Charles Ashbee, 1908);
- *Of the Collective Influence in Design/ A influência coletiva no design* (Walter Crane, 1898);
- *Art under Plutocracy/ Arte sob plutocracia* (William Morris, 1883);
- *How we live and how we might live/ Como vivemos e como poderíamos viver* (William Morris, 1884).

Textos relacionados ao movimento Deutscher Werkbund:

- *A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture/ Um capítulo sobre design e construção de móveis modernos* (Henry van de Velde, 1897);
- *Kunst und Maschine/ A arte e a máquina* (Hermann Muthesius, 1902);
- *Zur Ästhetik des Fabrikbau/ Sobre a estética da fábrica* (Peter Behrens, 1929);
- *Kunst in der Technik/ Arte na técnica* (Peter Behrens, 1907).²³

Além desses, consultamos teóricos que foram importantes para a formação do pensamento *craft*, tais como Adolf Loos, Richard Wagner, Oscar Wilde, John Ruskin, entre outros. Suas considerações ajudam a moldar o pensamento *craft* ocidental, daí a importância de serem incluídos nas análises. Adam Smith também é usado como referência pela importância das suas teorias em questões relacionadas à sistematização, divisão e alienação do trabalho.

Na leitura realizada, se destacam como resultados certos pensamentos que expõem algumas valorações do trabalho manual, a relação do trabalho, das manualidades e produção industrializada, como veremos a seguir.

²³ Os títulos das obras são traduções livres realizadas pela autora desta dissertação.

2.2 Os valores dos movimentos *craft*

Os seguintes movimentos europeus que chamamos de *craft*, *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund* tinham algumas ideias semelhantes nas suas bases, apesar de suas diferenças. Como semelhanças, podemos destacar algumas, tais como: defender um código de ética no fazer, busca pela simplicidade, beleza e bem feita de objetos, articulação, “união das artes, artesanato e indústria” e reforma do design; apesar de um apontar para a pequena escala enquanto o outro apontava para a larga escala, além de outras diferenças. Cavallo (2017) explica certos valores respaldados pelo *Arts and Crafts*:

[...] a importância do Arts & Crafts é a de agregar valores simbólicos – como simplicidade, e beleza – aos objetos, e não apenas valores financeiros, criando, assim, certo código de ética para o design. Além do “prazer no trabalho”, outras ideias que sustentavam o movimento eram a de “união das artes” e, em menor proporção, a de “reforma do design” (CAVALLO, 2017, p. 7).

Para entender a maneira de pensar sobre o trabalho manual e o trabalho, procedemos com a categorização dos valores a partir da leitura de textos relevantes de pensadores selecionados das tradições inglesa e alemã, conforme mostrado na seção anterior. Nestes textos identificamos questões sobre trabalho e trabalho manual, e sua compreensão acerca desses temas trazendo à luz suas relações e ideias por trás dos movimentos *craft* na Europa do fim do século XIX ao início do século XX. Os valores foram mapeados a partir das seguintes temáticas encontradas nos textos:

- Satisfação com o trabalho;
- Envolvimento com o trabalho;
- Utilidade;
- Felicidade;
- Reconhecimento
- Expressão da individualidade;
- Ambientes agradáveis;
- Facilitação da máquina;
- Relação da cabeça com as mãos.

O que se entende por cada uma dessas temáticas acima será detalhado a seguir.

2.2.1 Satisfação com o trabalho

O trabalhador exerce seu trabalho podendo desfrutar ou não daquilo que faz. Uma série de fatores pode influenciar em sentir prazer naquilo que produz, tais como: gostar daquilo que faz; realizar pensando na satisfação do que aquele trabalho pode gerar como recompensa material ou imaterial; ser reconhecido pela habilidade naquilo que desempenha; desfrutar do processo criativo; se expressar criativamente através do fazer; se exercitar com as próprias mãos; se aperfeiçoar em uma técnica; obter status de ser criador de um produto; trabalhar em um lugar que seja agradável; entre outros.

Para Morris, prazer no trabalho e arte são considerados sinônimos: "arte é a expressão humana do prazer no trabalho", o que vem também das ideias advogadas por Ruskin de "prazer no trabalho". Abaixo, Morris estende ainda o entendimento de arte extrapolando as artes como pintura, escultura e arquitetura para uma abrangência mais ampliada. Poderíamos dizer que seria o que concebemos hoje como design: como projetamos, organizamos e nos relacionamos com "o aspecto externo de nossa vida", podendo ser um artefato, informação, processo ou espaço. Nisso, inclui desde utensílios domésticos até mesmo "a disposição dos campos e lavoura". Relaciona ainda a arte com o impacto na vida dos trabalhadores por meio da beleza dos artefatos e dos ambientes como uma grande rede interligada:

Em primeiro lugar, devo pedir-lhe que estenda a palavra arte para além daqueles assuntos que são conscientemente obras de arte, para incluir não apenas pintura e escultura e arquitetura, mas as formas e cores de todos os utensílios domésticos, até mesmo a disposição dos campos para a lavoura e pastagens, a gestão das cidades e das nossas estradas de todos os tipos; em uma palavra, estendê-lo ao aspecto externo de nossa vida. Pois devo pedir-lhes que acreditem que cada uma das coisas que compõem o ambiente em que vivemos deve ser bonita ou feia, ou elevada ou degradante para nós, ou um tormento e um fardo para quem o fez, ou um prazer e um consolo para ele. Como se comporta, portanto, com nosso ambiente externo nos dias de hoje? (MORRIS, 1902 [1883], n.p, tradução nossa).²⁴

Como exemplo do que se entendia por prazer no trabalho, recorreremos ao pensamento de John Ruskin que exerceu grande influência nos teóricos posteriores a ele. Para Ruskin, as pessoas podem orgulhar-se do seu trabalho e encontrar recompensas nele como a própria

²⁴ *First I must ask you to extend the word art beyond those matters which are consciously works of art, to take in not only painting and sculpture, and architecture, but the shapes and colours of all household goods, nay, even the arrangement of the fields for tillage and pasture, the management of towns and of our highways of all kinds; in a word, to extend it to the aspect of the externals of our life. For I must ask you to believe that every one of the things that goes to make up the surroundings among which we live must be either beautiful or ugly, either elevating or degrading to us, either a torment and burden to the maker of it to make, or a pleasure and a solace to him. How does it fare therefore with our external surroundings in these days?*

satisfação. Ruskin foi um dos grandes influenciadores do pensamento sobre prazer no trabalho. Mesmo antes do século XIX, em seus escritos mais famosos, *A Natureza do Gótico* (1853), Ruskin consagra a cidade italiana de Veneza como uma síntese do Gótico, considerando mais que suas características formais. Nele, o autor funde questões estéticas às preocupações sociais e trabalhistas, julgando serem indissociáveis no mundo contemporâneo. A partir deste levantamento arquitetônico, faz críticas às relações de trabalho no mundo da máquina baseado em seus valores e sua noção de moralidade (RUSKIN, s.d. [1853]).

A satisfação pode estar também tanto no processo do fazer como no resultado, de ter prazer com o produto que criou. Para o músico e ensaísta alemão Richard Wagner, em seu ensaio *A Arte e a Revolução* (1911), escrito originalmente em 1849, em uma época turbulenta na Alemanha, o prazer do fazer poderia ser obtido de diversas formas, tais como por meio da criação, prototipagem e contato com os materiais. Segundo Wagner (1911):

O artista encontra prazer não apenas no objetivo da sua prática criativa, mas também na manipulação dos materiais e na sua modelagem, no próprio processo criativo. Por si só, a atividade produtiva é, intrinsecamente, prazerosa e plena de satisfação, ou seja, não é trabalho (WAGNER, 1911 [1849], n.p., tradução nossa).²⁵

O entendimento cristão de “trabalho” como “fardo” permeava o pensamento da época e continua vivo até os dias atuais. Assim, o conceito de trabalho é relacionado à penitência, sacrifício e, por conseguinte, não dotado de prazer. Com essa maneira de pensar, Wagner discorre a respeito da atividade produtiva ser “prazerosa e plena de satisfação, ou seja, não é trabalho”; como se o fazer artístico ultrapassasse essa ideia de trabalho como estorvo, como algo negativo. A satisfação naquilo que faz estaria ligada, de certa forma, com o envolvimento com o trabalho.

2.2.2 Envolvimento com o trabalho

Com a automatização e divisão do trabalho devido à industrialização, o trabalhador se mostrava menos envolvido no processo do fazer, afinal, só fazia parte de uma etapa do processo. Na visão de Adam Smith (1776), como efeito da divisão do trabalho, o artesão deixa de fazer

²⁵ A tradução portuguesa foi adaptada para o português brasileiro. Atividade produtiva é em si mesma e por si mesma compensatória e plena de satisfação, ou seja, não é trabalho. Tradução portuguesa de José M. Justo: 2ª edição. Edições Antígona, Lisboa, 2000. p. 70. Título original *Die Kunst und die Revolution*.

parte do processo completo da manufatura, que englobava ser autor do projeto à produção. Ficava restrito a uma etapa específica e reduzida, o que limitava sua capacidade e desfrutava criativo, mas atendia a uma produção mais eficiente, padronizada e escalonável. O trabalho manual aqui pode ser definido como o trabalho do artesão especializado que faz o produto com as próprias mãos em seus diversos processos, desde lidar inicialmente com a matéria-prima ou material de trabalho, até transformá-lo em produto.

No então novo modelo de se produzir pautado na divisão do trabalho, o trabalhador fica concentrado e responsável por parte do processo de trabalho e não atua mais do início ao fim da fabricação do produto. A repetição de uma mesma tarefa de apenas parte do processo pode ser exaustiva e se tornar um ato mecânico, muitas vezes desprovido de envolvimento e prazer naquilo que faz. Para Wagner (1911 [1849]), o trabalhador estava fadado a trabalhar apenas por aquilo que o labor poderia gerar de satisfação momentânea material futura, tal como construir sua própria casa, produzir os seus próprios instrumentos de trabalho ou suas roupas, entre outros. O autor enxergava a alienação no trabalho²⁶ como precarização e falta de envolvimento no trabalho por parte do artesão daqueles tempos, cujo interesse no trabalho se reduzia à recompensa financeira e material. Do ponto de vista do resultado, o único objetivo seria produzir mais com menos recursos, de tempo e de dinheiro:

[...] o trabalhador aliena o produto do seu trabalho, resta-lhe apenas o valor abstrato do dinheiro, e a sua atividade, não podendo elevar-se acima da produtividade mecânica, representa somente esforço, trabalho triste e amargo. É esta a sorte dos escravos da indústria. A imagem lamentável que dão às nossas fábricas é a da mais profunda indignidade humana: um labor contínuo, tantas vezes quase destituído de objetivos, destruidor dos corpos e dos espíritos (WAGNER, 1911 [1849], n.p., tradução nossa).²⁷

Essa crítica é comum por parte de Richard Wagner, assim como de Charles Ashbee: os operários que operam as máquinas são comparados a escravos assalariados da sociedade vigente (WAGNER, 1911 [1849]; ASHBEE, 1908), sem contato com a realidade, assim como

²⁶ A temática de envolvimento com o trabalho dialoga com a ideia de alienação no trabalho, cunhado por Karl Marx (originalmente em alemão: *Entfremdung*). Em seu escrito *O caráter capitalista da manufatura* (1867), Marx escreve extensivamente sobre como o caráter capitalista da manufatura está ligado aos impactos da produção da máquina e do sistema fabril, nos trabalhadores. Defendia que os capitalistas não fazem uso de máquinas para facilitar ou diminuir o trabalho, como se poderia esperar. Em vez disso, afirma Marx, as máquinas são usadas para fazer produtos mais baratos e para subjugar ainda mais o trabalhador à vontade do "mestre" (MARX, 2004 [1867]).

²⁷ *gibt er aber das Produkt seiner Arbeit von sich, verbleibt ihm davon nur der abstrakte Geldeswert, so kann sich unmöglich seine Tätigkeit je über den Charakter der Geschäftigkeit der Maschine erheben; sie gilt ihm nur als Mühe, als traurige, saure Arbeit. Dies letztere ist das Los des Sklaven der Industrie; unsre heutigen Fabriken geben uns das jammervolle Bild tiefster Entwürdigung des Menschen: ein beständiges, geistund leibtötendes Mühen ohne Lust und Liebe, oft fast ohne Zweck.*

sem envolvimento e objetivo naquilo que fazem. Ashbee, um dos principais impulsionadores do movimento *Arts and Crafts*, baseava sua ética artesanal nas obras de John Ruskin e sua estrutura cooperativa do socialismo de William Morris. Aqui a ética artesanal pode ser entendida como os sentidos do fazer manual que deveriam seguir princípios básicos de conduta aceitável para uma prática profissional e humana. Ashbee (1908) defendia a reforma, onde creditava uma maior participação política dos artesãos por meio da regulação dos maquinários em meio ao avanço da “revolução industrial”. O objetivo central dessa luta era de valor ético, sobre o que estava certo e o que estava errado na indústria, pois acreditava que o avanço desenfreado das máquinas estava por tornar a sociedade inglesa supérflua e doente, afastando-a das realidades da vida, sem o uso da mão e do cérebro:

As teorias políticas da Inglaterra, que segundo Ashbee, naquele momento estavam sendo determinadas pelo grande fator econômico do maquinário industrial, se materializaram em forma de três protestos contra a antiga ordem, sendo dois desses os protestos socialistas e da reforma tarifária, que segundo o autor não serviriam de nada se não tivessem ciência do que está certo e o que está errado na produção industrial. Fazendo apelo direto ao movimento do qual faz parte, do Arts and Crafts, cita esse como também sendo um dos três protestos da época, que diferentes dos outros, naquele momento tinha como missão determinar o que eles mesmos, os integrantes do movimento, chamavam de Padrão, o qual Ashbee relata ter sido deturpado e privado pelo forte avanço do maquinário industrial, que de forma alienante, cada vez mais afastava a sociedade inglesa das realidades da vida, a privando da utilização das mãos e do cérebro em seu cotidiano (BRASIL; SOUZA, 2018, p. 1).

Além de enxergar as necessidades de uma regulação e reforma na produção industrial, Charles Ashbee (1908) defendia que a produção manual tinha uma qualidade muito superior à máquina, de acordo com a tradição de pensamento da época. O movimento Arts and Crafts começou com o objetivo de fazer coisas úteis, bem-feitas e belas, visto que qualidade e beleza eram termos equivalentes para os líderes do movimento.

Para atingir essa finalidade de qualidade e beleza, Ashbee suscita a discussão sobre os meios e fins levarem ao envolvimento do trabalhador no processo produtivo. Enxerga como o resultado do trabalho corresponderia a um fim em si mesmo se analisado de cunho material e estético, mas também na satisfação com o próprio trabalho, por meio do trabalhador se engajar com aquilo que faz em oposição à alienação no trabalho e da atividade manual exercida não representar prazer naquilo que faz. Para Wagner (1911 [1849]), em seu ensaio *A Arte e a Revolução*, o artista encontrava prazer no resultado da sua prática criativa e também no processo criativo através da manipulação dos materiais e na sua modelagem.

O envolvimento do trabalhador depende, de certo modo, da cultura de consumo que estabelece a demanda, seja por parte do consumidor ou da indústria. Caso o consumidor

conseguisse entender que algo bem-feito e que custasse mais, poderia durar mais, ele estaria beneficiando quem produz e também a si mesmo, segundo Loos. Conhecido também por seus ensaios, considerado um dos expoentes da arquitetura modernista, Adolf Loos (2004 [1908]) exaltava que um artefato duradouro e com valor é fruto da combinação de materiais de qualidade com uma excelente execução do projeto por meio de um “bom acabamento”. Isso possibilitaria o artífice trabalhar menos, conforme argumenta:

Se todos os objetos durassem esteticamente, tanto quanto fisicamente, o consumidor poderia pagar um preço por eles que permitiria ao trabalhador ganhar mais dinheiro e trabalhar menos. Para um objeto que tenho certeza de poder usar em toda a sua vida útil, de bom grado pago quatro vezes mais do que por um que seja inferior em forma ou material. Eu felizmente pago quarenta coroas pelas minhas botas, embora em uma loja diferente eu pudesse comprar botas por dez coroas. Mas naqueles comércios que gemem sob a tirania do ornamentalista, nenhuma distinção é feita entre o bom e o mau acabamento. O trabalho sofre porque ninguém está disposto a pagar seu verdadeiro valor (LOOS, 2004 [1908], p. 285, tradução nossa).²⁸

Aqui, Loos traz à luz a questão do “verdadeiro valor” de algo em contraposição ao valor financeiro que uma pessoa paga para adquirir um produto.

2.2.3 Utilidade

A satisfação com o processo e o resultado pode fazer o trabalhador se envolver naquilo que faz e se sentir útil com aquilo que produz. Além da utilidade individual do próprio artesão ligada à sua autorrealização, ela pode ser interpretada aqui como a utilidade do trabalho, ou seja, de ser útil à coletividade. Na tradição inglesa do movimento *Arts and Crafts*, o propósito ético ao que o trabalho manual se orientava era de servir à comunidade, de ser útil a ela. A esse viés social e altruísta, se defendia que os mestres artesãos que enxergavam o propósito do *Arts and Crafts* frente às condições da indústria moderna, entendiam o seu propósito como um “serviço público útil”:

[...] os mestres artesãos que veem mais a fundo o propósito do Artes e Ofícios, e as condições da indústria moderna na qual eles se realizam, sabem que o seu propósito

²⁸ *Wenn alle gegenstände ästhetisch so lange halten würden, wie sie es physisch tun, könnte der konsument einen preis dafür entrichten, der es dem arbeiter ermöglichen würde, mehr geld zu verdienen und weniger lang arbeiten zu müssen. Für einen gegenstand, bei dem ich sicher bin, daß ich ihn voll ausnützen und aufbrauchen kann, zahle ich gerne viermal so viel wie für einen in form oder material minderwertigen. Ich zahle für meine stiefel gerne vierzig kronen, obwohl ich in einem anderen geschäft stiefel um zehn kronen bekommen würde. Aber in jenen gewerben, die unter der tyrannei der ornamentiker schmachten, wird gute oder schlechte arbeit nicht gewertet. Die arbeit leidet, weil niemand gewillt ist, ihren wahren wert zu bezahlen.*

é o serviço público útil e que, se esse propósito for temporariamente ofuscado, ficará claro de novo; que seu propósito fundamental é a utilidade, e do melhor tipo (ASHBEE, 1908, n.p, tradução Daniel B. Portugal, Ilana Paterman Brasil e Gabriel Menezes R. de Souza).

O uso das mãos como conexão com a realidade era um questionamento recorrente. Ashbee (1908) argumentava que a sociedade deveria usar as mãos, pois a sociedade que não as usa se afasta da realidade da vida. Perder o uso das mãos representa ficar cada vez mais fora de contato com a realidade, como uma desconexão com o mundo real.

Morris enxerga a utilidade no trabalho relacionada à liberdade do trabalhador, que “sente que seu trabalho é útil, e, portanto, honrado, que não será contínuo ou sem esperança, e que ele o realiza por livre e espontânea vontade” (MORRIS, 1888 [1884], n.p.). A maneira como o trabalho se dava era de suma importância para Morris, se o trabalhador estava trabalhando em condições humanas, saudáveis e de acordo com a sua vontade.

Já Walter Crane (1920 [1898]) prezava pelo coletivo, no sentido de como o trabalho de eras passadas estava pautado na coletividade, e não nos trabalhos individuais de personalidades desde os tempos do Egito antigo. Explicava que a obra não é fruto do indivíduo, mas do coletivo, segundo seu escrito *A influência coletiva no design* (1898). Para Crane, a produção por máquinas em fábricas deveria ter como objetivo o benefício coletivo e o favorecimento da produção artística, e não ter sua existência pautada em gerar lucros privados e concorrências comerciais entre as fábricas:

Uma organização de produção por máquinas como a que pode ser vista em qualquer fábrica, onde o trabalho é coletivo, mas cujo fim não é o benefício coletivo, e sim a luta dissipadora contra outras fábricas, para gerar lucros privados, na feroz e inescrupulosa guerra da concorrência comercial – tal organização dificilmente pode ser favorável à produção artística (CRANE, 1920 [1898], n.p., tradução Maria Helena Röhe Salomon e Daniel B. Portugal).²⁹

Por outro lado, Henry van de Velde reivindicava no movimento *Deutscher Werkbund* o bom uso da máquina para ser útil e ter um efeito benéfico na sociedade. Em seu escrito *Um capítulo sobre design e construção de móveis modernos* (1897) expressava seu desejo de projetar para a produção em massa e criar produtos cujas formas fossem "racionais", “honestas”, “modernas” e adequadas para a fabricação por máquinas (VAN DE VELDE, 2004 [1897], p.73). Van de Velde enxergava seu próprio impacto positivo na coletividade quando pudesse melhorar a vida das pessoas através do seu trabalho, e de preferência ampliando seu

²⁹ *Such an organization of machine production as every effective factory displays, of collective labour, though not organized for the collective benefit, but rather wastefully contending with other factories for private profit-making in a fierce and unscrupulous warfare of commercial competition—such organizations can hardly be favourable to the production of fine and beautiful art.*

alcance a um maior número de pessoas. Isso era algo que a máquina poderia possibilitar, sem deixar de lado uma rigorosa supervisão para que os objetivos não se perdessem e assim acabasse gerando um efeito contrário:

Meu ideal seria que meus projetos fossem executados milhares de vezes, mas obviamente não sem um acompanhamento rígido, pois sei por experiência própria o quão rapidamente um modelo pode se deteriorar ao ser tratado de forma desonesta ou mal orientada a ponto de se tornar tão inútil quanto o efeito que ele buscava neutralizar. Minha esperança é apenas de que minha influência possa ser notada quando a atividade industrial alcançar maior abrangência e me permita viver a máxima que sempre guiou minhas crenças sociais, isto é, de que o valor de um ser humano pode ser medido pelo número de pessoas que fizeram uso ou tiraram proveito do conjunto de sua obra (VAN DE VELDE, 2004 [1897], p. 74, tradução nossa).³⁰

Para van de Velde (2004 [1897]), sua utilidade à sociedade estaria relacionada à quantidade de pessoas que pudessem se beneficiar dos seus projetos, com a possibilidade de abrangência ampliada com o uso da máquina. Esse é o seu entendimento de ser útil à sociedade, de como poderia viabilizar a melhoria da vida das pessoas, fazendo “bom uso” da máquina. Além da utilidade, como benefício coletivo, outra questão central nas discussões sobre o trabalhador era a autoestima e a felicidade: a própria felicidade e para terceiros.

2.2.4 Felicidade

A produção de um artefato pode ser entendida como uma malha de relações que conecta pessoas, processos, produtos e usos, de modo que estes se inter-relacionam. Van de Velde (1914) pensa na alegria como parte integrante da criação, rebatendo a ideia de estandarização da produção, proposta por Muthesius. Relaciona a felicidade com os dons que deveriam ser também valorizados, além do “dom da invenção” e “de indivíduos de cérebros brilhantes” na estratégia de promoção do produto alemão em territórios estrangeiros. Nisso, dentre as competências que acreditava ser importante de serem cultivadas, enumera os “dons da habilidade manual individual, alegria e crença na beleza da execução altamente diferenciada”:

A Alemanha, por outro lado, tem a grande vantagem de ainda possuir dons que outros povos, mais velhos e mais cansados, estão perdendo: o dom da invenção, de

³⁰*My ideal would be to have my projects executed a thousand times, though obviously not without strict supervision, because I know from experience how soon a model can deteriorate through dishonest or misguided handling until its effect is as worthless as the one it was destined to counteract. I can thus only hope to make my influence felt when more widespread industrial activity will allow me to live up to the maxim which has guided my social beliefs, namely that a man's worth can be measured by the number of people who have derived use and benefit from his life's work.*

indivíduos de cérebros brilhantes. (...) Os esforços da *Werkbund* devem ser direcionados para o cultivo precisamente desses dons, bem como os dons da habilidade manual individual, alegria e crença na beleza da execução altamente diferenciada, não para inibi-los pela padronização no exato momento em que países estrangeiros estão começando a se interessar pelo trabalho alemão. No que diz respeito à promoção desses dons, quase tudo ainda resta ser feito (VAN DE VELDE, 2004 [1914], p. 125, tradução nossa).³¹

Van de Velde era crítico quanto à condução da produção de bens alemães, apontando que o caminho a ser percorrido era um desafio e que deveria se destacar pela valorização dos “dons da habilidade manual individual, alegria e crença na beleza da execução altamente diferenciada”.

Na visão de Oscar Wilde, sobre a beleza da execução diferenciada, a produção de “designs nobres e belos” influenciaria na qualidade de profissional na cadeia de produção em qualquer ofício. Sua visão tem semelhanças aos preceitos de Ruskin de ligar a estética à “expressão mental do trabalhador”. Para Wilde, produzir algo belo e de qualidade requer trabalhadores que usam não apenas as mãos, mas também seus intelectos e sentimentos:

Se, em qualquer ofício ou profissão, vocês tiverem designs desprezíveis e de má qualidade, só conseguirão trabalhadores desprezíveis e de má qualidade; mas, no instante em que tiverem designs nobres e belos, então conseguirão trabalhadores com força, intelecto e sensibilidade. Com bons designs, terão trabalhadores que usam não apenas com as mãos, mas também seus corações e mentes; do contrário, apenas tolos e vagabundos trabalharão para vocês (WILDE, 1913 [1882], n.p., tradução Silvia Davis e Daniel B. Portugal).

Wilde (1913 [1882]) descrevia a felicidade na produção de artefatos como algo que deveria estar presente na cadeia de produção de ponta a ponta, tanto para quem produz quanto para quem consome:

No futuro, não haverá nada na casa de quem quer que seja que não tenha dado felicidade a seu criador e não dê felicidade a seu usuário. [...] Quem quer que esse trabalhador seja, ajudem-no, celebrem-no, e obterão de suas mãos peças tão encantadoras a ponto de serem para vocês uma fonte inesgotável de alegria (WILDE, 1913 [1882], n.p., tradução Silvia Davis e Daniel B. Portugal).

Dessa maneira, Wilde defende isso como estímulo para um melhor resultado no produto e que contribuiria também como fonte de alegria na cadeia produtiva, seja por parte do produtor ou do consumidor.

³¹ *Germany, on the other hand, has the great advantage of still possessing gifts which other, older, wearier peoples are losing: the gifts of invention, of brilliant personal brainwaves. And it would be nothing short of castration to tie down this rich, many-sided, creative élan so soon. 7. The efforts of the Werkbund should be directed toward cultivating precisely these gifts, as well as the gifts of individual manual skill, joy, and belief in the beauty of highly differentiated execution, not toward inhibiting them by standardization at the very moment when foreign countries are beginning to take an interest in German work. As far as fostering these gifts is concerned, almost everything still remains to be done.*

2.2.5 Reconhecimento

Sobre o reconhecimento do trabalhador, Wilde (1913 [1882]) afirma como seria importante valorizar aqueles que fazem, reconhecendo o seu esforço e relevância. Isso pode ser uma fonte de alegria, não importando quem seja esse trabalhador, se deveria ajudá-lo e celebrá-lo, e dessa forma proporcionaria imenso júbilo. Recorda que William Morris lhe disse certa vez a respeito da ética no reconhecimento ao trabalhador: “Eu tenho tentado fazer de cada um de meus trabalhadores um artista, e quando digo um artista quero dizer um humano”. Esse pensamento humanista, de valorização da figura do ser humano, acompanha não só expoentes do *Arts and Crafts* como da *Deutscher Werkbund* também.

A subordinação do artista à indústria era uma preocupação de Henry van de Velde nessa mesma época na Alemanha. O embate do equilíbrio da arte com a indústria, e como atingir a beleza nos produtos, reconhecendo e valorizando de fato a criatividade dos artistas e artesãos, fazia parte dos questionamentos de van de Velde na *Deutscher Werkbund*. Em calorosas discussões proferidas na Conferência da *Werkbund* de 1914 em Colônia, Hermann Muthesius e Henry van de Velde divergiam a respeito dos propósitos e objetivos da associação. Muthesius, representando as preocupações da indústria, argumentava a favor da standardização do gosto e da forma, em prol de facilitar a produção em massa e educar o consumidor. Por outro lado, van de Velde representando as preocupações de artistas e artesãos, se mostrava a favor da expressão da individualidade artística e era contra a padronização, que para ele tolhia a liberdade criativa do artista e sua expressão, como veremos a seguir.

2.2.6 Expressão da individualidade

Sobre a expressão da individualidade nos deparamos com visões opostas, já que van de Velde argumentava pela expressão da individualidade do trabalhador, por outro lado, Muthesius e Behrens defendiam o uso do Padrão. Como consultor artístico, Behrens relata sua experiência e sugestões para a AEG, com rejeição a um estilo individual:

Como se sabe, a General Electricity Company tem em seu parque fabril os mais diversos objetos ligados à eletricidade, como as conexões para todas as lâmpadas de arco para iluminação direta e indireta, ventiladores, quadros elétricos, ilhós e todos os itens menores como disjuntores, contatos entre outros. Agora deve ser uma questão de adicionar padrões para esses produtos em particular e lutar por uma beleza limpa, apropriada ao material e graciosa. Não se destina de forma alguma a atingir um estilo individual (BEHRENS, 1979 [1907], n.p., tradução Klaus Hartfelder).³²

O reconhecimento e valorização da criatividade dos artistas e artesãos defendidos por van de Velde iam ao encontro das ideias de Oscar Wilde na Inglaterra. Wilde (1913 [1882]) critica os supostos benefícios da industrialização de representar menos esforço ao trabalhador, um alívio no trabalho humano. Diz ainda, se pelo menos o trabalhador exercer seu labor com artefatos que fossem belos, isso seria diferente, quase como uma compensação do alívio do esforço:

Nosso moderno maquinário não aliviou tanto o trabalho humano no fim das contas: mas se ao menos o balde que jaz ao lado do poço for belo, certamente o fardo do dia se tornará mais leve. Se a madeira estiver por receber algum contorno encantador, algum design gracioso, o trabalhador não experimentará mais descontentamento, e sim júbilo. Pois o que é a decoração se não uma expressão da alegria do trabalhador em sua labuta? E não alegria, tão somente – essa é uma coisa formidável, mas não é suficiente –, mas a oportunidade de expressar sua própria individualidade que, sendo a essência de toda vida, dá origem a toda arte (WILDE, 1913 [1882], n.p., Silvia Davis e Daniel B. Portugal).

A ideia de que as máquinas possibilitariam aos trabalhadores trabalhar menos e terem tempo para desfrutar de seu ócio e tempo de qualidade para si, é rebatida por Wilde. Porém defende que pelo menos o trabalho seria percebido como menos árduo e até como um momento de júbilo, se os objetos que fizessem parte do trabalho fossem belos: isso traria alegria e seria uma oportunidade de expressão da própria individualidade.

Mas, para Adolf Loos (2004 [1908]), essa liberdade artística como expressão da individualidade era enxergada com ressalvas. Loos entendia que não era mais aceitável a ornamentação de um objeto apenas como expressão do prazer ou da individualidade:

As pessoas tinham ido longe demais para que o ornamento não lhes despertasse mais sentimentos de prazer, [...] Longe o suficiente para se ter prazer em uma cigareira lisa, enquanto que uma enfeitada, mesmo com o mesmo preço, não seria comprada (LOOS, 2004 [1908], p. 278, tradução nossa).³³

³²*Die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft hat ja bekanntlich in ihrem Fabrikationsbetrieb die verschiedenartigsten Gegenstände, die mit der Elektrizität in Zusammenhang stehen, wie die Armaturen sämtlicher Bogenlampen für direkte und indirekte Beleuchtung, Ventilatoren, Schalttafeln, Oesen und alle kleineren Artikel, wie Ausschalter, Kontakte u.ä. aufgenommen. Es soll sich nun darum handeln, besonders für diese Erzeugnisse Typen zu gewinnen und eine sauber konstruierte, materialgerechte und anmutige Schönheit zu erstreben. Es soll eben keineswegs eine individuelle Stilrichtung erreicht werden.*

³³*Die menschen waren weit genug, daß das ornament ihnen keine lustgefühle mehr erzeugte [...] Weit genug, um freude an einer glatten zigarettendose zu empfinden, während eine ornamentierte, selbst bei gleichem preise, von ihnen nicht gekauft wurde.*

É com ferrenha rejeição à ornamentação em seu texto canônico *Ornamento e Crime* que Loos (2004 [1908]) critica a sociedade da época. Argumentava que era um desperdício de tempo do próprio artesão e de dinheiro produzir ornamentos desnecessários nos produtos, pois levaria mais tempo para fazer um objeto mais decorado. No entanto, não ganharia por esse tempo a mais de trabalho, pois o produto, com mais ou menos adornos, teria o mesmo valor monetário. Além de complementar que a preferência do público consumidor era orientada por algo simples e não comprariam algo ornamentado.

Sobre a expressão da individualidade na feitura de algo manual, Ruskin (1853) acreditava que as imperfeições da mão eram resultado da expressão da individualidade, de não se buscar formas perfeitas, o que antes era arduamente alcançado por escravos na antiga Grécia ou Egito. Deixar de buscar perfeição nas formas era reflexo de uma maior liberdade do trabalhador e também da expressão da sua individualidade na arte. A partir das principais características da arquitetura gótica, Ruskin faz uma crítica social. Para ele, a estética gótica incluía a "expressão mental" das pessoas que construía os edifícios:

Mas, no sistema medieval — ou especialmente cristão — de ornamento, esta escravidão é completamente abolida; pois o Cristianismo reconhece, tanto nas pequenas coisas quanto nas grandes, o valor individual de cada alma. Mas ele não apenas reconhece seu valor; assume sua imperfeição, ao lhe conferir dignidade apenas mediante a aceitação de seu imerecimento (RUSKIN, 1853, n.p., tradução Mariana Boghossian e Daniel B. Portugal).

Como vimos anteriormente, a temática de expressão de individualidade fazia parte de disputas recorrentes na *Deutscher Werkbund*. Hermann Muthesius defendia a padronização da produção chamada de *Typisierung*, uma standartização do estilo orientada a interesses comerciais, enquanto Henry van de Velde advogava a favor da expressão individual do artífice. A disputa no próprio movimento, nos mostra como, apesar de fazerem parte de um mesmo movimento, as linhas de pensamento não se coincidem de todo, em que os interesses comerciais e das partes envolvidas também implicavam nos diferentes modos de pensar.

2.2.7 Ambientes agradáveis

O trabalho para ser desempenhado de forma ética deve ser realizado em um local agradável e digno, segundo Morris. Para um trabalho de qualidade e humano, Morris (1902 [1883]) expõe a importância de se contar com um local de trabalho que seja adequado e

agradável, de modo que o trabalhador tenha acesso a condições de espaço satisfatórias para ele. Para Morris, o lucro não deveria estar custeado a uma vida insalubre da classe trabalhadora, impondo laborarem em espeluncas sem uma infraestrutura adequada. Walter Crane, juntamente com Morris, era um crítico ferrenho das condições desumanas de trabalho na indústria e não concordava em priorizar a produtividade acima de tudo, a qualquer custo, principalmente o custo humano. Invocava o socialismo para elevar o trabalho baseado em uma arte sadia e bela para contribuir para uma convivência mais saudável e plena. Questiona ainda o propósito da produção ser baseada em produzir grandes quantidades visando fins comerciais e não em suprir as necessidades das pessoas no mundo:

Mas a questão é saber se, por melhor que seja o design, não nos cansaremos dele se o produzirmos em enormes quantidades. É este, afinal, o objetivo das nossas fábricas e máquinas: produzir em enormes quantidades – e não é nem mesmo, em primeiro lugar, para suprir as necessidades do mundo, mas sim para vender com lucro (CRANE, 1920 [1898], n.p., tradução Maria Helena Röhe Salomon e Daniel B. Portugal).³⁴

A produção barateada às custas da vida do trabalhador obrigava-os a produzirem sem condições adequadas para extrair o máximo de lucro possível:

A última demanda que faço para meu trabalho é que os ambientes nos quais laboro, fábricas ou oficinas, sejam agradáveis, assim como são agradáveis os campos onde a maior parte do trabalho necessário é realizado. Acreditem, não há nada que impeça isso de ser feito, exceto a necessidade de extrair lucro de todos os bens; em outras palavras, os bens são barateados às custas de obrigar as pessoas a trabalhar em espeluncas lotadas, insalubres, miseráveis e barulhentas: ou seja, eles são barateados às custas da vida do trabalhador (MORRIS, 1888 [1884], n.p., tradução Daniel Portugal).

No entanto, anos antes Andrew Ure (1835) enxergava a máquina e a fábrica como aliadas ao trabalhador, oferecendo facilidades e uma oficina de trabalho que descrevia como “saudável e gratuita”:

Há, no entanto, a seguinte diferença nos dois casos: na fábrica, o tear é ajustado de tal modo que a força motriz não deixa ao trabalhador quase nada para fazer, e certamente não lhe causa nenhuma fadiga muscular, ao mesmo tempo em que lhe oferece salários bons e regulares, além de uma oficina saudável e gratuita. Já o tecelão manual precisa executar tudo pelo esforço muscular e se cansa com o trabalho; faz, em consequência, inúmeras pausas curtas, irrelevantes separadamente, mas significativas quando somadas. Ganha, portanto, salários proporcionalmente baixos, enquanto perde sua saúde devido à má alimentação e à umidade de seu casebre (URE, n.d [1835], n.p., tradução Imaíra Portela e Daniel B. Portugal).

Ure explicava que a máquina não deixaria quase nada para o trabalhador fazer, poupando-o de fadiga muscular. Além disso, seria responsável pela regularidade de bons

³⁴ [...] *but it is a question whether, if a design be ever so good, we should not grow tired of it if we saw it produced in enormous quantities. Yet that, after all, is the object of our factories, of our improved machinery, to produce in enormous quantities—not primarily to supply the world's needs either, but in order to sell at a profit.*

salários e ambientes agradáveis para trabalhar. Para ele, o tecelão manual, por outro lado, se cansava muito mais, pois executava tudo com maior esforço físico e era forçado por conta disso a fazer inúmeras pausas de descanso. Se somassem essas pausas, o tempo parado era significativo e influenciaria em um salário proporcionalmente mais baixo. Sem contar como esse esforço debilitaria a saúde agravado à sua má alimentação e ambiente com umidade, que ele creditava às condições precárias das oficinas das guildas daqueles tempos. Critica, ainda, a comparação de tecelões manuais serem pequenos agricultores, quase como se referindo a uma autonomia, o que não correspondia à realidade (URE, 1835):

O Dr. Carbutt de Manchester diz: "Sobre a afirmação feita por Robert Peel algumas noites atrás, de que os tecelões de tear manual são em sua maioria pequenos agricultores, nada pode ser um erro maior. Eles vivem, ou melhor, sobrevivem juntos, da maneira mais miserável, nos porões e sótãos da cidade, trabalhando dezesseis ou dezoito horas por uma ninharia" (URE, n.d [1835], n.p., tradução Imaíra Portela e Daniel B. Portugal).

Sobre a afirmação a respeito dos tecelões, Ure adverte a respeito da sobrecarga de trabalho pesado a que se submetiam em troca de ninharia em uma relação árdua, sobrevivendo de maneira miserável em porões e sótãos da cidade.

Notamos que a compreensão de ambientes agradáveis de trabalho adquire distintos significados, a partir de uma visão socialista e romântica de Morris e Crane, que defendiam melhores condições de trabalho e de vida para os trabalhadores. Enquanto Ure, com uma visão iluminista, enxergava o desenvolvimento proporcionado pelas máquinas de outra forma, como um alívio no trabalho e representando menos esforço para o trabalhador. A visão romântica surge em oposição ao pensamento iluminista que traz valores enraizados de progresso e de uma natureza controlada pela razão. O pensamento romântico, por outro lado, era pautado na exaltação da tradição, nacionalismo e crítica social de um mundo ideal.

2.2.8 Facilitação da máquina

Essa temática é das mais extensas em discussões, principalmente por ser uma questão central para os movimentos. Aqui se discute o papel da máquina na produção de artefatos, como o trabalhador servia à máquina ou de que maneira a máquina deveria servir ao trabalhador, poupar esforços de trabalho, entre outras questões.

Encontrar formas de incorporar a máquina na indústria faz parte dos ideais da *Werkbund*, em prol de um produto de qualidade e esteticamente agradável. Como objetivos, visava reformar e modernizar a produção, distribuição e consumo na Alemanha, e abandonar a ideia de que o produto industrializado era barato e fajuto:

É um preceito comum que foi a máquina em particular que matou tanto o artesanato quanto o senso de autenticidade artesanal. No entanto, devemos tomar cuidado para não considerar o trabalho da máquina como necessariamente mau e condená-lo abertamente, como fez o Movimento inglês *Arts and Crafts*, socialmente preocupado. Certamente, a máquina foi prejudicial na forma como foi usada pela primeira vez para produzir coisas falsas, na maneira como ultrapassou os limites de seu próprio domínio e lançou lixo barato no mercado (MUTHESIUS, 1994 [1902], p. 101, tradução nossa).³⁵

Era necessário reverter essa situação de lançar “lixo barato no mercado”, fruto de uma produção desenfreada sem esmero naquilo que concebia. A qualidade produtiva se baseava em falsear materiais e acabava por desvalorizar o produto. Essa questão da “honestidade” dos materiais também era um tema central no *Arts and Crafts*, que buscava revitalizar o uso dos materiais como eles eram, e não fazê-los se passar por outra coisa, que muitas vezes é descrito como “imitação” ou “falsificação”, se referindo a essa característica de “enganação dos materiais”. Isso poderia ser mudado através da intervenção artística na produção. Para Muthesius:

Artisticamente, até agora a produção se limitou quase exclusivamente a imitações e, portanto, por sua vez, contribuiu diretamente para confundir a questão tão profundamente. Foi oportunista em prensar sobre papelão o que antes estava esculpido em madeira, em estampar com a prensa de aço o que o ourives previamente martelava. E o fez extensivamente. A classe média estava saciada com esses substitutos baratos; nossas habitações contemporâneas simplesmente explodem com eles. De fato, mesmo os círculos cuja tradição deveria preservá-los de tal erro, sofrem hoje de visão turva – observe o lixo barato da máquina de enfeites e rendas, mesmo no toalete da dama aristocrática! O gosto no consumo, no ornamento e na exibição em geral foi vítima da oferta de substitutos baratos e de fácil produção (MUTHESIUS, 1994 [1902], p. 101, tradução nossa).³⁶

³⁵ *It is a common precept that it was the machine in particular that killed both the crafts and the sense for workmanlike authenticity. Nevertheless, we must take care not to regard machine work as necessarily evil and condemn it outright, as the socially concerned English Arts and Crafts Movement has done. To be sure, the machine was harmful in the way it was first used to produce false things, in the way it overstepped the limits of its own domain and cast cheap trash on the market.*

³⁶ *Artistically, it has till now limited its production almost solely to fakes, and thus for its own part directly contributed to confounding the issue so utterly. It was opportunistic in pressing on pasteboard what was previously carved in wood, in stamping with the steel press that which the goldsmith previously hammered. And it did so extensively. The middle class was satiated with these cheap surrogates; our contemporary dwellings simply burst with them. Indeed, even circles whose tradition should preserve them from such error suffer today from clouded vision—observe the cheap machine rubbish of trimmings and lace, even on the toilette of the aristocratic lady! Taste in consumption, ornament, and display in general has fallen prey to the offering of easily produced, cheap surrogates.*

Hermann Muthesius defendia a máquina para ajudar na bem feitura dos objetos e enxergava o poderio da máquina como forte aliada à competitividade e melhor fabrico dos objetos, desde que tivesse um critério artístico no projeto do artefato. Para contornar a “oferta de substitutos baratos e de fácil produção”, pregava a “inclusão correta da máquina” no processo produtivo a fim de romper o paradigma da produção automatizada não ser capaz de fazer objetos artisticamente:

De todos os problemas que ainda temos que resolver hoje no campo da arte moderna, a inclusão correta da máquina no trabalho é o mais difícil, mas ao mesmo tempo o mais abrangente e significativo. Acostumamo-nos a olhar o produto da máquina do ponto de vista “artístico” com total desdém, senão com maldição, muitas vezes ainda pregam hoje que a salvação do renascimento das artes industriais só pode residir no trabalho manual (MUTHESIUS, 1902, p. 141, tradução nossa).³⁷

Neste sentido, criticava fortemente o discurso e ideais do movimento *Arts and Crafts* de William Morris, apoiados na renascença artesanal que, de certo modo, condenava a máquina na feitura de objetos belos e de qualidade. Para Muthesius, o discurso de socialistas ingleses do movimento *Arts and Crafts* reivindicando tornar acessíveis os objetos artesanais ao povo, não era economicamente viável e ficava restrito aos abastados da época. Para ele, “onde quer que o trabalho manual seja enfatizado como um ideal hoje, será necessário contar com condições economicamente fora da realidade” (MUTHESIUS, 1902, p. 142).

O que era considerado arte muda com o tempo e, segundo Muthesius, não importa que os produtos sejam feitos por máquinas ou artesanalmente: eles serão artísticos se forem bem-feitos, e não resta à indústria outra alternativa que não a adoção das máquinas. Arquitetos, artistas, industriais e operários que eram membros da federação esperavam não somente criar edifícios e utensílios de alta qualidade, mas também dar uma nova forma à vida cotidiana. A visão da *Werkbund* era de empregar a “máquina como auxílio para alcançar qualidade”, segundo Henry van de Velde. Além disso, significava uma oportunidade de tornar o produto alemão internacionalmente reconhecido e sinônimo de qualidade.

A máquina deveria ser capaz de abandonar o estereótipo de produtos industrializados serem baratos de produzir, mas de má qualidade. A excelência técnica e a primazia artística como critérios de produção para melhorar os produtos industrializados, reverberam em exemplos como esse a seguir, da experiência do Peter Behrens ao longo do seu trabalho na

³⁷ *Unter allen Aufgaben, die uns heute auf dem Gebiete der modernen Kunst noch zu lösen bleiblne, ist die richtige Einbeziehung der Maschinenarbeit die schwierigste, zugleich aber die weitreichendste und bedeutungsvollste. Wir haben uns daran gewöhnt, vom “künstlerischen” Standpunkte aus mit vollkommener Geringschätzung, wenn nicht mit Verwünschungen auf das Produkt der Maschine zu blicken, viele Stimmen predigen nch heute, dass das Heil der Wiederbelebung der gewerblichen Künste nur in der Handarbeit liegen könne.*

AEG. Em 1907, Behrens pouco antes de fazer parte da *Werkbund* foi nomeado diretor artístico da empresa AEG pelo seu fundador, Emil Rathenau, motivado por Paul Jordan (diretor das fábricas da AEG):

Behrens recorda uma recomendação significativa de Paul Jordan, talvez expressa por ocasião de seu ingresso como consultor artístico da AEG. Jordan teria lhe dito: “Não pense que um engenheiro, quando compra um motor, se põe a desmontá-lo para lhe conhecer as partes. Mesmo um técnico compra conforme a impressão que recebe. Um motor deve ser belo como um presente de aniversário” (BEHRENS, 1929, n.p. apud DE FUSCO, 2019, p. 122).

A percepção de beleza deveria estar traduzida em qualquer tipo de objeto, até mesmo em um artefato técnico, como um motor, ou seja, todos os artefatos fabricados deveriam ser belos, mesmo que fosse algo que ficasse escondido. Behrens (1907), em seu texto *Arte na técnica*, traça algumas considerações a respeito da produção mecanizada, em favor de uma produção industrial com essas três características: artística, atual/de estilo da época (e não de imitações de formas de época anteriores) e “honesta” no uso dos materiais:

A partir de agora, a tendência do nosso tempo deve ser seguida, e deve-se buscar na produção mecanizada, formas que não sejam obtidas por imitação do trabalho manual de outros materiais e de imitação de formas estilísticas históricas, mas sim que mostrem a conexão mais próxima possível entre arte e indústria. E, de fato, de tal maneira que, enfatizando e executando com precisão o método de produção mecânica, chega-se artisticamente àquelas formas que emergem automaticamente da máquina e da produção em massa e são de natureza semelhante a elas (BEHRENS, 1979 [1907], n.p., tradução Klaus Hartfelder).³⁸

A competência técnica na industrialização deveria levar em conta o “bom gosto” de quem projetava. Para o autor, até agora apenas o lado técnico tinha sido considerado importante, e o gosto de cada criador foi o fator decisivo no design externo, como é de costume em todas as empresas de manufatura que lidam com a fabricação de produtos técnicos. Para que um produto fosse de qualidade e artístico, Behrens defendia que o dever da indústria era de estabelecer laços com as artes. A integração das artes e o entendimento ampliado de artes, deveria estar presente tanto na projeção como na produção:

Provavelmente já não há dúvidas de que o futuro da indústria pertence também ao campo artístico, e que o nosso tempo caminha para o tipo de produção que lhe é mais

³⁸ *Nunmehr soll der Tendenz unserer Zeit gefolgt, und es sollen Formen erstrebt werden, die bei der maschinellen Herstellung nicht durch Imitation der Handarbeit anderen Materials und der historischen Stilformen gewonnen werden, sondern eine möglichst innige Verbindung von Kunst und Industrie erkennen lassen. Und zwar in der Weise, daß man durch Betonung und exakte Durchführung der maschinellen Herstellungsart auf künstlerischem Wege zu denjenigen Formen gelangt, die aus der Maschine und der Massenfabrikation von selbst hervorgehen und ihnen gleichgeartet sind.*

adequado, a arte industrial, desde que se trate de artefatos utilitários artísticos (BEHRENS, 1979 [1907], n.p., tradução Klaus Hartfelder).³⁹

O *Arts and Crafts* apesar de reconhecer a engenhosidade, a capacidade técnica das máquinas e, de certa forma, uma economia de força para o trabalhador, argumentava que o produto final era muitas vezes “um tanto deprimente”. Não enxergava com bons olhos os resultados alcançados até então do produto final e tinha ressalvas sobre o uso das mesmas, conforme Walter Crane explica em seu livro *As bases do Design* (1920 [1898]) em um trecho do capítulo *A influência coletiva no design*:

As máquinas que produzem nossas mercadorias são prodígios de engenhosidade, de adaptação mecânica e de economia de força, mas o produto final é muitas vezes um tanto deprimente. Em trabalhos de estampanaria, por exemplo, temos aquelas maravilhosas máquinas de impressão a cores, capazes de imprimir com o rolo sete ou até doze cores sobre o tecido, sucessivamente, à medida que este passa; muitas vezes gerando, como resultado, padrões extremamente maçantes e banais em material barato – padrões que parecem muito mais interessantes gravados no rolo de cobre polido [da máquina] do que nos tecidos (CRANE, 1920 [1898], n.p., tradução Maria Helena Röhe Salomon e Daniel B. Portugal).⁴⁰

Para contornar esse resultado, muitas vezes descrito como deprimente, que fazia uso de materiais baratos, a solução seria justamente a intervenção de designers: “Podemos pensar que a solução está conosco – com os designers. Só temos de usar nossa criatividade para produzir designs bons e atraentes, adaptados ao processo e ao material, e a fábrica e a máquina farão o resto” (CRANE, 1920 [1898], n.p.). Através dos designers, essa problemática de produtos industrializados sem esmero artístico poderia ser contornada, unindo a arte, o design e a indústria numa unidade bem orquestrada. No entanto, para Crane (1920 [1898]), no que se refere “aos resultados artísticos, ainda iremos descobrir se a produção industrial, organizada de acordo com o sistema moderno, está à altura do velho artesão e de seus métodos simples” (CRANE, 1920 [1898], n.p.). Sua alfinetada mostrando a descrença na condução das indústrias era algo frequente.

A facilitação da máquina na indústria na bem feita de objetos de qualidade ainda era uma incógnita para os seguidores do *Arts and Crafts*, que convivem com a dualidade de excelência da tradição do “trabalho do velho artesão e seus métodos simples” em oposição à

³⁹ *Es ist wohl kein Zweifel mehr, dass die Zukunft bei Industrie auch auf künstlerischem Gebiete gehört, und daß unsere Zeit zu der Produktionsart, die ihr am gemäßigsten ist, zur Industriekunst drängt, solange es sich um Werke bei der Gebrauchskunst handelt.*

⁴⁰ *The machines which produce our wares are marvels of ingenuity, of mechanical adaptation, of economy of force, but the finished product is often most depressing. One may see in print works, for instance, those wonderful colour printing machines capable of printing seven, and even twelve, colours from the rollers in succession upon the cloth as it passes through, often turning out extremely tame and commonplace patterns on cheap material, which look much more interesting as engraved upon the polished copper roller than they ever do on the cloth.*

esperançosa promessa de um “trabalho industrializado eficiente e seus métodos avançados”; em busca de um resultado também artístico e de qualidade, em que artistas e artesãos se mostravam preocupados em recriar uma esfera artesanal romântica e com reprodução em menor escala.

Além da facilitação da máquina como sinônimo de alcançar um resultado tanto artístico como de qualidade, que era algo bem presente na *Werkbund*, outra questão central para o pensamento da época era a associação da relação da cabeça com as mãos, como um fazer reflexivo.

2.2.9 Relação da cabeça com as mãos

A ideia de que o trabalhador produz automaticamente sem satisfação e sem se conectar com aquilo que projeta revela a temática do fazer reflexivo. Com a busca da excelência, beleza e utilidade naquilo que produz, a relação da cabeça com as mãos é parte de um fazer reflexivo. Este conecta o trabalho braçal com a consciência do que está sendo produzido, com um projeto e com um propósito. Wilde considera que deveríamos ter “uma perícia mecânica em prol de nossa cultura; ter no trabalho de nossas mãos uma base para nossas maiores conquistas”, e acrescenta que “a inutilidade das mãos da maior parte das pessoas me parece ser muito pouco prática” (WILDE, 1913 [1882], n.p., tradução Silvia Davis e Daniel B. Portugal).

Essa suposta inutilidade das mãos significaria que: "Todo afastamento do trabalho resulta em alguma perda de poder" (WILDE, 1913 [1882], n.p., tradução Silvia Davis e Daniel B. Portugal). Com a industrialização, o uso das mãos se liga a um fazer partido, no qual o trabalhador não é criador, mas, muitas vezes, apenas uma peça mecânica no sistema de engrenagem da produção, com falta de poder naquilo que realiza. E sua atuação muitas vezes se limita a “apertar um botão”, por exemplo, sem intelectualidade nenhuma naquela ação automática.

Para Ashbee, o trabalho ao que o movimento de *Arts and Crafts* vislumbrava para seus trabalhadores necessitava de “tempo, pensamento e habilidade técnica”. O fazer manual é um fazer reflexivo, em que as mãos estão ligadas com a cabeça, com padrões de produção a serem seguidos, tanto éticos quanto estéticos:

O trabalho que querem fazer necessita de tempo, pensamento, habilidade técnica e experimentação, não é possível acomodá-lo a qualquer prazo ou custo. Eles consideram que a mentalidade inglesa foi tão deturpada pelas condições mecânicas da vida moderna que, inconscientemente, mede tudo pelo padrão da máquina, e há coisas que não podem ser medidas dessa forma (ASHBEE, 1908, n.p, tradução Daniel B. Portugal, Ilana Paterman Brasil e Gabriel Menezes R. de Souza).

O padrão da máquina acima criticado se refere à produção em massa sem critério artístico, visando velocidade e quantidade, sem se preocupar com o trabalhador no processo de produção. Ashbee defende a ideia de uma criação de padrão no *Arts and Crafts*, seja esse de trabalho ou de vida. O propósito do movimento é assim descrito:

Sua missão é estabelecer um padrão; determinar o que é certo e o que é errado nos produtos, estipular quais deles devem produzidos à mão e quais à máquina, indicar para quais coisas a individualização é um fator fundamental, quais são as coisas mais indicadas para serem feitas como um fim em si mesmas, quais as que mais contribuem para o desenvolvimento do caráter e da inventividade de seu criador (ASHBEE, 1908, n.p, tradução Daniel B. Portugal, Ilana Paterman Brasil e Gabriel Menezes R. de Souza).

Para ele, quem realmente produz é quem poderia determinar o que seria o real Padrão: o que deveria ser produzido à mão e o que seria melhor à máquina, de acordo com o tipo de produto ou individualização. Serviria para estipular as limitações industriais e a regulação das máquinas. O Padrão seria adotado tanto para a melhoria estética e de qualidade dos produtos como para melhores condições de trabalho e “desenvolvimento do caráter e inventividade de seu criador” (ASHBEE, 1908, n. p, tradução Daniel B. Portugal, Ilana Paterman Brasil e Gabriel Menezes R. de Souza).

Outras questões

Além das questões apresentadas anteriormente, é válido destacar que as temáticas de “humanização” e “autoridade” também são questões que aparecem no século XIX. Ruskin (1853) defendia a valorização da natureza do ser humano: a imperfeição como forma da expressão mental do trabalhador:

Na natureza de cada ser humano que empregamos no trabalho manual, não importando quão rude ou simples seja ele, há competências para a realização de boas coisas: há, até nos piores, uma imaginação morosa, uma capacidade entorpecida de emoção, passos trôpegos de pensamento; e, na maioria dos casos, a culpa de que eles sejam apáticos ou entorpecidos é toda nossa. Mas não há como revigorá-los se não os aceitarmos em sua debilidade e se não os valorizarmos e honrarmos, em sua imperfeição, mais do que valorizamos e honramos a mais perfeita habilidade manual (RUSKIN, 1853, n.p., tradução Mariana Boghossian e Daniel B. Portugal).

Seu pensamento vai em oposição aos preceitos neoclássicos, de busca por uma perfeição estética influenciada pela arte antiga grega e romana, indo atrás de uma perfeição estética que,

muitas vezes, na antiguidade, era às custas de condições desumanas dos trabalhadores. Ao defender o que chama de imperfeição estética, argumenta que aceitar dita imperfeição seria reflexo da condição do ser humano. Valorizar a habilidade manual engloba aceitar a expressão mental do trabalhador como “humanização” do trabalho.

Em relação a outra questão que é de importância para a época, mas não foi encontrada especificamente nos textos dos autores selecionados, é a temática de “autoridade”. Nas guildas medievais, o mestre que retinha o conhecimento e passava adiante a seus aprendizes, tinha uma posição de autoridade na hierarquia das relações sociais, com status e reconhecimento de sua habilidade, assim como de sua perícia artesanal.

2.3 Reflexões sobre os valores do trabalho manual nos movimentos *craft*

Os textos analisados desses autores trazem à tona questões culturais, estéticas, econômicas e sociais da Europa da virada do século XIX ao início do século XX. Para o recorte deste estudo, extraímos pensamentos ligados ao trabalho manual de autores desta época, principalmente por correntes de pensamento mais alinhadas às artes e à integração artes/indústria por meio do design. Assim, mapeamos os valores que orientam os textos e organizamos as temáticas encontradas.

Nos movimentos *craft*, a preocupação com a satisfação com o trabalho era um tema recorrente, cujos princípios podem ser percebidos em Ashbee (1908), ao defender que a produção manual era atrelada ao prazer e resultado de qualidade. O prazer na prática do fazer e um “bom” resultado eram frutos de um “bom” trabalho feito à mão, também segundo visões românticas, como de Wagner (1911 [1849]) e Loos (2004 [1908]). A mão de obra trabalhadora da indústria, em contrapartida, era associada conotativamente a uma mão de obra escrava desprovida de alma e de prazer naquilo que fazia, sem envolvimento naquilo que produzia; e como já dizia Ruskin, “apática e entorpecida”. William Morris (1902 [1883]) completa ainda que sem a escravidão do lucro, o trabalho poderia ser organizado com tão pouco desperdício que nenhum grande peso seria colocado nos ombros dos cidadãos individuais, de modo que cada um deles, naturalmente, teria que cumprir sua cota de trabalho útil.

Ao compararmos visões opostas sobre o mesmo tema referente ao impacto da máquina no trabalho manual, vemos os pensamentos do *Arts and Crafts* e da *Deutscher Werkbund*. Por

um lado, no *Arts and Crafts*, Charles Ashbee (1908) defende que a produção manual tinha uma qualidade muito superior à máquina e era imbuída do objetivo de fazer coisas úteis, belas e bem-feitas. Qualidade e beleza eram para eles termos equivalentes. Adicionalmente, Walter Crane (1920 [1898]) ressaltava ainda que a produção por máquinas em fábricas deveria ter como objetivo o benefício coletivo e a produção artística, e não existir apenas para gerar lucros privados e concorrências comerciais entre as fábricas.

Por outro lado, na *Deutscher Werkbund*, Hermann Muthesius (1902) argumentava que a máquina era necessária na bem feitura dos objetos. Enxergava o poderio da máquina como forte aliada à competitividade e melhoria na fabricação dos artefatos. Pregava a valorização da máquina no processo produtivo e desejava romper o paradigma da máquina não ser capaz de fazer objetos artisticamente, de forma bela e com qualidade. Isso é algo que a *Werkbund* vai defender a partir da união das artes, trabalho manual e indústria. Para exemplificar algo que mudou de tecnologia manual à industrial e foi incorporado no cotidiano como “artístico”, Muthesius relembra a “evolução” do livro, mostrando como a aceitação de algo como “artístico” pode incorporar novas tecnologias sem se corromper esteticamente:

Que assim seja, ensina-nos um produto ao qual estamos acostumados há séculos e que, portanto, aceitamos sem hesitação como "artístico", a saber, o livro impresso. O que Gutenberg fez não foi diferente de introduzir a operação da máquina no comércio de impressão de livros em vez do trabalho manual (MUTHESIUS, 1902, p.143, tradução nossa).⁴¹

Sobre argumentos a respeito da máquina como facilitadora nos processos produtivos, Andrew Ure (1835), em seu texto *A filosofia das manufaturas*, defende a máquina como uma aliada na produção, resultando na diminuição de esforço ao trabalhador. Para ele, a máquina faria o maior esforço, poupando o trabalhador do esforço muscular excessivo.

Crítico de William Morris, Muthesius (1902) reprova as críticas à máquina e o discurso de “arte do povo para o povo”. Sem a ajuda das máquinas para uma produção seriada, o processo era lento e em pequena escala, o que tornava os artefatos produzidos caros e fora do alcance do povo. O resultado era a inacessibilidade dos produtos para o povo. Inclusive o próprio Morris se angustiava com o fato de acabar produzindo objetos restritos a uma classe abastada para “saciar caprichos grotescos dos ricos”.⁴² Muthesius (1902) enfatiza, em suma, a necessidade da

⁴¹ *Dass dies der Fall sein kann, lehrt uns eine Fabrikerzeugnis, an das wir schon durch Jahrhunderte gewöhnt sind und daher unbedenklich als "künstlerisch" hinnehmen, nämlich das gedruckte Buch. Was Guttenberg tat, war nicht anders als die Einführung des Maschinenbetriebes an Stelle der Handarbeit im Buchdruckgewerbe.*

⁴² *"I spend my life ministering to the swinish luxury of the rich"* (MORRIS, 1877, n.p.). Frase retirada de carta. Fonte: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191843730.001.0001/q-oro-ed5-00007656>

adoção das máquinas, não importando que os produtos fossem feitos por máquinas ou artesanalmente: eles serão artísticos se forem bem-feitos. Por fim, Behrens (1907), conforme mencionado anteriormente, acreditava nas três condições necessárias para a produção mecanizada de qualidade: artística, atual/de estilo da época e “honesta” no uso de materiais.

Morris (1888 [1884]), no entanto, expunha outro lado do impacto do sistema adotado de produção. Sua crítica se refere ao caráter capitalista da produção estar associado aos efeitos da produção da máquina e do sistema fabril que provocavam nos trabalhadores. Argumenta que os capitalistas não fazem uso de máquinas para facilitar ou diminuir o trabalho, como se poderia esperar. Sem poupar críticas ao sistema social da época, Morris compara o sistema a um estado de guerra perpétua. Competição e guerra para ele são sinônimos, além de questionar o discurso de “toda a produção é uma coisa boa e estimula o progresso”, não passar de uma falácia. O objetivo seria a destruição ou o desperdício:

Guerra ou competição, como se queira chamar, significa, na melhor das hipóteses, perseguir seus próprios interesses ao custo da perda de outros, sendo necessário, no processo, que nem mesmo seus próprios bens sejam poupados, sob pena de uma derrota na disputa. Vocês compreendem perfeitamente que esse é o caso naqueles tipos de guerra em que se vai para matar ou morrer; nesses tipos de guerra em que navios, por exemplo, são empregados para “afundar, queimar e destruir”; mas parece que vocês não têm a mesma consciência do desperdício de bens quando estão empenhados nesta outra guerra chamada comércio; percebam, contudo, que o desperdício ocorre da mesma maneira (MORRIS, 1888 [1884], n.p., tradução Daniel Portugal).

O desperdício citado acima é também relacionado ao desperdício humano de uma produção dissociada do ser humano, que é convertido em um escravo da indústria, um mero servo aos interesses comerciais e econômicos de uma produção desenfreada. Para Morris, a produção de artefatos deveria atentar não apenas aos elementos estéticos, estilísticos e técnicos, mas, também e principalmente, à sua qualidade, esmero artístico e condições de trabalho adequadas para os trabalhadores. Ele pondera que a saúde não deveria ser algo restrito a uma pequena classe privilegiada, mas sim um direito de todos.

Diante do contexto observado foi possível delinear algumas bases valorativas relacionadas ao trabalho manual que são fundamentais para o desenvolvimento do design. A partir das leituras direcionadas, foi possível destacar temáticas relevantes a tais bases valorativas, como: satisfação com o trabalho; envolvimento com o trabalho; utilidade; felicidade; reconhecimento; expressão da individualidade; ambientes agradáveis; facilitação da máquina; e relação da cabeça com as mãos.

3 OS VALORES DO TRABALHO MANUAL NA CENA CONTEMPORÂNEA

Nos capítulos anteriores, *O trabalho manual na história do design* e *Os valores do trabalho manual nos movimentos craft (1883-1929)*, apresentamos como o trabalho manual se relaciona com a história do design e os pensamentos da época sobre as temáticas do trabalho manual nos séculos XIX e XX. Este último capítulo da investigação, por outro lado, vem confrontar esses pensamentos sobre o trabalho manual com os tempos atuais. Começamos a explorar temáticas ligadas aos ofícios manuais relevantes na cena contemporânea por meio de uma leitura do livro *O Artífice*, de Richard Sennett (2009). Ele permite identificar algumas questões relacionadas ao trabalho manual, além daquelas mapeadas anteriormente no segundo capítulo. Essas questões, somadas àquelas já identificadas na etapa anterior, servirão de base para a estruturação das entrevistas a serem realizadas com artífices, como detalharemos adiante. Destacaremos a seguir as temáticas. São elas: senso de comunidade; a oficina como espaço social e de refúgio; ritual de trabalho; reputação pessoal; e autoridade.

Senso de comunidade

Para Sennett, “os membros de guildas vivenciavam um forte senso de comunidade” (SENNETT, 2009, p. 74). A rede de guildas proporcionava contatos para os trabalhadores itinerantes, criando, assim, um elo social. Em tempos atuais, de que maneira esse pensamento de senso de comunidade se faz presente, ou como é entendido esse sentimento de pertencimento ou coletividade?

A oficina como espaço social e de refúgio

O espaço em que se desenvolve e organiza o trabalho pode impactar na motivação do trabalhador. Além disso, este local, que é a oficina no caso do artífice, pode ser compreendido como um espaço social com ritos de comportamento. Para Sennett, “tanto no passado como no presente, as oficinas estabelecem um movimento de coesão entre as pessoas através dos rituais de trabalho” (SENNETT, 2009, p. 88). Seja no passado ou no presente, essa relação de desconexão ou de trocas por meio dos rituais é exemplificada como “um cafezinho tomado no corredor ou uma parada urbana; através do ensino e orientação, seja na formalizada paternidade de substituição da época medieval ou no aconselhamento informal no local de trabalho; através da troca direta de informações” (SENNETT, 2009, p. 88).

Este dito espaço também pode ser visto como um espaço de "refúgio frente à sociedade", um lugar de "escape" para o trabalhador. A oficina do artífice como um lugar de refúgio atua como um segundo lar para o artífice e comporta certos rituais de trabalho.

Ritual de trabalho

A prática do trabalho manual é muitas vezes descrita como um ritual de trabalho. Sobre "ritual de trabalho", Sennett descreve o caráter de um ritual na prática, em que "treinamos nossa mão com a repetição; sentimo-nos alerta que entediados porque desenvolvemos a capacidade de antecipação" (SENNETT, 2009, p. 199). A boa prática pode ser dividida de duas formas: "como decisão" ou "como obrigação". Independente de qual dos dois tipos, a repetição levaria à habilidade técnica.

Reputação pessoal

A reputação pessoal pode ser uma condicionante para possibilitar negócios e boas relações. Sennett (2009) nos lembra que antigamente o artífice medieval que pertencia a uma guilda e exercia seu trabalho, dependia de sua reputação pessoal: "Numa época em que os contratos escritos entre adultos tinham pouca força, em que as transações econômicas se escoravam na confiança informal, a mais premente obrigação terrena de qualquer artífice medieval era o estabelecimento de uma boa reputação pessoal" (SENNETT, 2009, p. 75). Além da reputação pessoal como cartão de visita para o próprio trabalho, a autoridade do artífice também desempenha um papel importante na facilitação das relações sociais do trabalho manual.

Autoridade

A pessoa que possui muito conhecimento em certa área ou assunto pode ser chamada de autoridade, ou deter determinado poder em uma hierarquia ou ainda exercer algum tipo de poder sobre outros. Para Sennett (2009), "autoridade" significa algo além de ocupar um lugar de honra numa trama social: "Para o artífice, a autoridade também reside na qualidade de suas habilidades" (SENNETT, 2009, p.75). Essa perícia artesanal caminhava junto com a ética de um ourives em uma guilda. Por exemplo, sua palavra sobre o teor do ouro que utilizava valia a sua própria honestidade, mas também a honra e reputação da guilda da qual fazia parte. Aqueles que eram descobertos desonestos, eram punidos pelos outros membros da guilda.

Relação da cabeça com as mãos

Por fim, a última temática que foi mapeada das leituras de Sennett foi a relação da cabeça com as mãos no desenvolvimento da prática manual. A ideia de unidade entre a cabeça e a mão implica um fazer reflexivo que vai além de um treinamento das mãos nas habilidades:

A concentração consome uma certa linha de desenvolvimento técnico na mão. As mãos já tiveram anteriormente de experimentar através do tato, mas de acordo com um padrão objetivo; aprenderam a coordenar a desigualdade; aprenderam a aplicação da força mínima e da liberação. Desse modo, vão acumulando um repertório de gestos adquiridos. Esses gestos podem ser ainda mais refinados ou revistos no contexto do processo rítmico que ocorre na prática e a sustém. A preensão preside cada avanço técnico, e cada avanço está cheio de implicações éticas (SENNETT, 2009, p. 199).

O aperfeiçoamento da técnica implica em questionamentos a respeito do fazer que vão além da perícia artesanal, e faz com que o artífice se questione sobre sua conduta, se o que faz é certo ou errado. Como o exemplo citado na temática anterior, que relata o caso do ourives cujo ofício demandava que garantisse o teor do ouro e sua honestidade era posta à prova.

3.1 Diretrizes para as conversas com artífices

Nesta fase da pesquisa, foram realizadas entrevistas em profundidade com artífices a fim de explorar se e como os valores mapeados anteriormente permeiam a relação deles com o trabalho manual. Podemos então confrontar as semelhanças e diferenças valorativas em relação aos movimentos *craft*. Assim, será possível entender como o resgate das práticas manuais – assim como suas manualidades – foram ressignificadas, ganhando uma nova roupagem num diálogo proveitoso entre o passado e a contemporaneidade.

Para esta etapa de entrevistas, a amostra foi composta por 10 artífices brasileiros no meio *craft*: nove do eixo Rio-São Paulo e um entrevistado do Pará. Procuramos identificar na experiência desses profissionais a importância do fazer manual, suas diversas maneiras de pensar o ofício e os valores imateriais advindos desta prática.

A entrevista foi escolhida como método por permitir nos aprofundarmos em opiniões e percepções que a pesquisa quantitativa não conseguiria prover. O importante era possibilitar que o entrevistado se sentisse completamente à vontade para que a conversa transcorresse da forma mais fluida possível. Para isso, flexibilizamos a ordem, adaptamos as perguntas e abrimos espaço para que novas questões fossem trazidas pelo entrevistado.

Devido às restrições atuais de encontros presenciais por conta da pandemia da COVID-19 durante os anos de 2020 a 2022, as entrevistas semiestruturadas com estes artífices foram conduzidas de maneira remota, através de videochamadas pela plataforma Google Meet⁴³, durante o período do dia 07 de dezembro de 2021 a 13 de janeiro de 2022. O tempo médio foi de 30 minutos, mas todos os entrevistados tiveram liberdade para falar o quanto quisessem. As entrevistas foram gravadas em áudio para servir de registro da pesquisa e para revisão da transcrição na posterior análise das conversas. As transcrições contaram com o auxílio do aplicativo do Google Chrome chamado Tactiq.io⁴⁴, e se encontram na íntegra no apêndice deste documento, assim como o termo de consentimento para a entrevista. Após as transcrições pelo programa, cada uma das entrevistas foi revisada e ajustada manualmente e, caso houvesse dúvida, o conteúdo era enviado para o entrevistado checar. Todo registro foi autorizado previamente, mediante o uso de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

Para fazer a seleção dos entrevistados, nos baseamos em alguns apontamentos relevantes de Shiner (2012) sobre o conceito de *craft* e que ajudaram a definir o filtro da pesquisa. Assim, os requisitos para participar desta pesquisa foram: o artífice exercer seu ofício profissionalmente – sendo sua atividade principal ou não –, ter a prática e as habilidades.

Apesar da limitação das entrevistas serem online por questões de segurança, por outro lado, conta-se com a vantagem de poder ter um alcance geográfico maior, inclusive com entrevistas de artífices de outras partes do país, como Belém (PA) e São Paulo (SP), entre outras. Segue abaixo no quadro 1, a relação de artífices que foram entrevistados, seus ofícios e respectivas localizações.

⁴³ Google Meet é um serviço de comunicação por vídeo desenvolvido pelo Google.

⁴⁴ <https://tactiq.io/>.

Quadro 1 - Listagem dos entrevistados

#	Empresa/ Profissional	Ofício	Cidade-UF
1	Sarah Lemon Joias/ Sarah	Designer de joias	Niterói – RJ
2	Péplos/ Ingra	Tecelã e tintureira	Santo André – SP
3	Gabriela Irigoyen Encadernação/ Gabriela	Artista do livro	Rio de Janeiro – RJ
4	Schöpfpapier/ Sebastian	Designer-artesão papeleiro	Rio de Janeiro – RJ
5	My Boat/ Vera	<i>Upcycling</i> designer	Rio de Janeiro – RJ
6	Projeto Ll'Um/ Felip	Cozinheiro artesanal	Itatiba – SP
7	A Floraria/ Juliana	Florista	Rio de Janeiro – RJ
8	Letras que flutuam ⁴⁵ / Luis Júnior	Abridor de letra	Belém – PA
9	Breve/ Augusto	Designer-artesão da cerâmica	São Paulo – SP
10	Biorigem/ Monica	Cosmetóloga natural	Rio de Janeiro - RJ

Fonte: A autora, 2021.

Apesar dos participantes terem concordado em divulgar seus dados (nome completo, empresa e ofício declarado), optamos por divulgar apenas o primeiro nome para preservar a privacidade do/a entrevistado/a e também por não ser relevante para a análise. Cada ofício foi autodeclarado, ou seja, como gostariam de ser chamados relacionados ao seu fazer manual. Destacamos aqui uma curiosidade nas escolhas dos nomes personalizados dos ofícios: dois dos três entrevistados que possuem formação em design, escolheram utilizar a expressão “designer-artesão”. Ao fazer isso, indicavam que não só realizam o projeto como também se envolvem manualmente na produção do seu ofício. Abaixo, na figura 1, podemos observar uma pequena síntese dos artefatos que cada um dos selecionados produz:

⁴⁵ Letras que flutuam é um projeto de valorização de abridores de letra de Belém do Pará, do qual Luis Junior faz parte. Ele atua de modo autônomo e não tem uma marca/empresa própria.

Figura 1 - Artefatos dos respectivos artífices entrevistados



Legenda: 1. Sarah, designer de joias; 2. Ingra, tecelã e tintureira; 3. Gabriela, artista do livro; 4. Sebastian, designer-artesão papeleiro; 5. Vera, *upcycling* designer; 6. Felip, cozinheiro artesanal; 7. Juliana, florista; 8. Augusto, designer-artesão da cerâmica; 9. Luis Júnior, abridor de letra; e 10. Monica, cosmetóloga natural.

Fonte: A autora, 2021.

O roteiro⁴⁶ que guiou as entrevistas foi estruturado em cinco blocos para dar conta dos tópicos gerais e informações pessoais:

- Perfil - profissional;
- Interesse, importância, objetivo e relação com o trabalho manual;
- Ferramentas e processos: máquina e processos automatizados/ gambiarra;
- Materialidade, justificativa e impacto;
- Perfil-pessoal/ formulário.

Os resultados das entrevistas realizadas tratam de questões subjetivas pautadas em opiniões, informações, percepções, sensações e ideias. Para a análise a seguir, as informações foram consolidadas de forma coletiva e apresentadas de acordo com as temáticas abordadas, e não individualmente, mantendo a privacidade dos entrevistados. A análise do material coletado foi feita em três etapas que incluem: tratamento dos dados por meio da análise de conteúdo; busca de temas e subtemas por meio das transcrições das entrevistas; e análise sistemática, codificação e categorização. Por meio da codificação e categorização, foi possível identificar as temáticas que surgiram nas conversas e comparar com as temáticas que já tinham sido mapeadas e categorizadas anteriormente no segundo capítulo.

⁴⁶ O roteiro completo está apresentado na íntegra no apêndice deste documento.

3.2 Temáticas diretamente relacionadas aos movimentos *craft*

Ao longo das conversas foi possível identificar temáticas comuns às que já tinham sido mapeadas anteriormente, tais como:

- Satisfação com o trabalho;
- Envolvimento com o trabalho;
- Utilidade;
- Felicidade;
- Reconhecimento;
- Expressão da individualidade;
- Ambientes agradáveis;
- Facilitação da máquina;
- Relação da cabeça com as mãos.

A seguir abordaremos o conteúdo que os artífices acabaram trazendo em suas falas a respeito das temáticas enumeradas acima e como relacionam com seu trabalho manual. É importante destacar que as temáticas surgiram depois da análise de conteúdo das respostas, e não ao contrário. As perguntas⁴⁷ não indagavam diretamente sobre as temáticas listadas, mas abordavam questões mais gerais, como: interesse, objetivo e preferência dos momentos do fazer, entre outros. Aqui, expomos exemplos de algumas questões cujas respostas foram categorizadas nas temáticas identificadas: *Como você se interessou, e o que te interessa e interessou no “trabalho manual”? Descreva qual a importância do “trabalho manual” pra você. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: antes, durante o processo do fazer e após, com o resultado finalizado (produto), e qual dos momentos prefere e por quê?.* De acordo com as respostas nas conversas, foi possível mapear as temáticas e analisar o pensamento sobre cada uma delas.

⁴⁷ A lista das perguntas elaboradas está disponível no apêndice.

3.2.1 Satisfação com o trabalho

Sobre satisfação com o trabalho, a artífice Sarah – designer de joias, tecnóloga de ourivesaria e formada em química – revela seu prazer no processo, o quão lhe é prazeroso explorar e manipular materiais. Para ela, a alquimia dos processos químicos gera uma atração à parte: "Meu tesão com o trabalho é entender como eles se portam, quais são as minhas possibilidades e como reagem à minha manipulação. Talvez seja por isso que quase não terceirizo meus serviços". O trabalho manual é traduzido nas falas como um processo: o momento em que a atenção é focada na prática, para fazer a ideia existir materialmente. A designer de joias Sarah define isto assim: "o que me importa mais é o caminho e não o destino. O que me interessa mesmo é a prática. Não é nem necessariamente a peça pronta. Presto muita atenção e dou muita importância ao ‘como se faz’ e isto é muito mais pelo meu prazer do que qualquer outra coisa".

Já a tecelã e tintureira Ingra enfatiza sua satisfação no processo de tecer como um momento de desconexão, terapêutico, que ela chama de meditativo: "Eu sinto prazer no processo em si, apesar dos movimentos repetitivos no tear, no caso, eu gosto. Se torna às vezes meditativo quando entra no *flow*, que a gente entra, que vai, né? Mas o tingimento, ele é um processo mais intuitivo que eu tenho no meu trabalho então".

Ter satisfação com o resultado é o que mais dá prazer para Gabriela, a artista do livro. Quando faz trabalhos sob demanda, trabalha em cima do *briefing* do cliente, exercendo sua sensibilidade e adequando orçamentos e materiais. Para ela, o produto pronto é fruto desta escuta ativa com o cliente: "Você tem que traduzir o desejo do cliente em coisas, em objetos. E quando você entende, vê que foi bem entendida por todos, é uma alegria, né?"

Sobre o que gosta nessa etapa do fazer, o que representa para ela, Gabriela completa que gosta mais do produto finalizado: "Do após. Do trabalho pronto. Sabe por quê? Se você parar pra pensar, o trabalho pronto é o resultado do antes e do durante. É o resultado de tudo, então ali no trabalho pronto, você faz o caminho de trás para frente; você consegue perceber tudo o que aconteceu, né?!"

3.2.2 Envolvimento com o trabalho

Uma questão recorrente nas entrevistas foi sobre como o trabalho manual gera conexão tanto para quem cria quanto para quem faz uso do produto. Para Ingra, tecelã e tintureira, o trabalho feito à mão revela um pouco de quem você é: "No meu caso, busco mostrar um pouco dos bastidores, falar das minhas reflexões. Enquanto vou tecendo, vou criando essa ponte do interno com o externo. No nascimento daquela peça, eu acho que a pessoa se sente mais conectada com o real. Ela sabe que foi alguém que fez aquilo."

Este envolvimento, ela define a partir de quem faz, de estar presente e conectada com aquilo que produz, porém dentro de um processo industrial, da mecanização do trabalho, essa lógica deixa de existir: "Muitas vezes, não tem um humano do outro lado e quando tem, a pessoa tá tão alienada do próprio objeto que ela tá fazendo, que nem tem muito espaço pra essa conexão. Acho que isto sugere uma reflexão também sobre o consumo dela, né? Tipo, vou comprar um monte de roupa que vai estragar rápido? Não vou. Vou encomendar uma feita à mão que vai durar bastante tempo e cuidar desta peça direito".

Mônica, cosmetóloga natural, entende o fazer manual como uma forma de controle sobre aquilo que se faz: "Eu acho que as coisas feitas à mão, são coisas feitas pelo homem. O problema é que com a industrialização, nada mais é feito integralmente, né?" Para Mônica, isto significa que o ser humano perde o controle e a consciência do processo de produção em sua totalidade. A industrialização trouxe em seu bojo a divisão do trabalho e com ela veio a especialização.

Além do envolvimento com o trabalho, identificamos outra temática que foi mapeada e categorizada anteriormente, de ser útil à sociedade. A seguir é detalhado que valores fazem parte deste pensamento.

3.2.3 Utilidade

Foi a partir de uma viagem ao Vale do Capão, na Chapada Diamantina, no interior da Bahia, que o cozinheiro artesanal Felip enxergou o sentido de utilidade de um ofício manual para uma comunidade: "O pessoal tem um trabalho bem forte, assim no artesanal e na sustentabilidade. Aí, chegando lá, as pessoas me perguntavam muito: 'E o que você faz?' Lá

não importava você ser engenheiro, advogado. Isto não dizia nada para eles. Se a pessoa desse essa resposta, eles falavam: ‘Ah, então você não sabe fazer nada’”. Este senso de utilidade local considerava o trabalho manual mais útil na vida cotidiana; o “saber fazer” era relacionado ao que você fazia com as mãos. Felipe associa essa utilidade percebida ao seu orgulho de cozinhar, de trabalhar com as mãos: "O fazer manual tem isso, né? Você se sente útil."

Para a designer de joias Sarah, a questão da utilidade aparece tanto no processo – ao improvisar suas ferramentas – quanto na testagem do produto: “Eu já penso na peça a partir das ferramentas que tenho para utilizar. Isto é que vai me levar aonde eu quero chegar. Quando a peça está pronta, gosto muito de testar ela no corpo, sabe? Curto muito interagir com a peça como usuária e não como criadora.”

Augusto, designer-artesão da cerâmica, destaca que suas peças, muitas vezes, podem ir além da questão utilitária. Para ele, uma peça, um produto, tem a capacidade de gerar uma conversa: “Isto cria muito valor para mim, porque tem algo por trás. Cria propriedade, cria algum valor que tem troca porque gera curiosidade, gera questionamento, gera conversa, gera troca, gera conhecimento. Enfim, acho que é um círculo.”

3.2.4 Felicidade

Algo que é comum aos entrevistados é a alegria no fazer, tanto para si mesmo como para gerar felicidade para o outro. Esse sentimento de fazer bem ao outro é identificado nas falas dos artífices – que também acrescentam como o fazer manual gera autoestima, como é o caso da Gabriela, artista do livro: "Isso me deixa muito feliz, porque muitas pessoas me procuram justamente pela característica autoral do meu trabalho". Sarah, designer de joias, considera que seu trabalho tem emoção e energia envolvidas: "Tenho uma compreensão tátil das coisas. Sempre digo para os meus clientes: vou dar aqui o melhor que eu posso te oferecer, que é todo meu amor e energia. O que me deixa feliz é ver as pessoas usando essas peças e atribuindo o significado que elas querem."

O retorno por meio de comentários das pessoas sobre o trabalho gera empoderamento, autoestima e felicidade, segundo como entendemos do relato do abridor de letra Luis Júnior, que costuma escutar sobre os nomes que pinta nas embarcações ribeirinhas: “Que fica bonito e que se torna importante, né? Porque fica uma coisa comentada, pelo nome de tal barco. Você

vai no Ver-o-Peso⁴⁸ e tem nome de barco de tudo quanto é município. É porque todo dia tem um barco diferente; então ‘tem o nome’⁴⁹ de toda essa região. Aí, lá tu indo no Ver-o-Peso de manhã, tá lá vários, tipo 50 barcos; cada um de uma região, entendeu? Tem um barco que eu fiz, tem um barco que uma outra pessoa fez. Aí a gente torna até conhecer o trabalho de cada um, né?”

Veremos a seguir como a temática de autoestima/felicidade está interligada com a temática de reconhecimento, como ao ser reconhecido positivamente por aquilo que faz, de saber que gera felicidade para o outro, faz se sentir bem com a felicidade que promove para a outra pessoa.

3.2.5 Reconhecimento

O reconhecimento para Felip, cozinheiro artesanal, surge na sua fala como um resultado de uma reação em cadeia de gerar felicidade para o outro e se sentir bem com a felicidade que gera: “Olha, isso é uma das coisas maravilhosas de você poder trabalhar da forma como eu tô trabalhando, de ter o *feedback* dos clientes ali. Isso é incrível! Não tem coisa melhor do que ouvir: ‘Olha, o cliente da mesa tal falou que a comida estava maravilhosa.’ Aí, vem aquela troca de sorriso, né? É isso que alimenta o cozinheiro”.

É pela repercussão da beleza do seu trabalho que Luis Júnior sente o reconhecimento local, "se sente importante". Ele vai expressando sua arte nos pincéis de forma única e própria, seja no tipo de fonte que desenvolve para compor as letras do nome do barco ou na escolha de estilo de pintura ou do degradê que vai utilizando.

⁴⁸ Ver-o-Peso é um mercado de alimentos e ervas medicinais, um dos mercados mais antigos do país e é parte do patrimônio material de Belém-PA. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828>. É nele, inclusive, que atracam os pescadores que trazem seus peixes em suas embarcações, vindos das ilhas circunvizinhas à capital e dos municípios do interior, fornecidos por via fluvial. Na estação de barcos do Mercado é possível tomar um barco para algumas cidades ribeirinhas vizinhas.

⁴⁹ “Tem o nome” se refere ao nome pintado na embarcação por um abridor de letra, onde cada região e cada abridor se diferencia por suas particularidades estéticas.

3.2.6 Expressão da individualidade

Gabriela, artista do livro, corrobora que ao desenvolver seu trabalho de forma autoral, exprime nele a sua individualidade: “Eu busco também a questão da inovação. Então aplico essas técnicas tradicionais e, às vezes, modifico algumas dando sempre uma interpretação contemporânea – seja nos materiais, seja no processo do trabalho. Assim não deixa de ser ‘uma carinha’ que eu acabei colocando”.

A expressão da individualidade se dá também no trabalho artístico dos abridores de letras. Esta forma de pintar os nomes nos barcos pode ser vista de maneira diversa nos mercados, docas e entre esta classe de profissionais. Júnior explica que "cada lugar tem um estilo, um tipo de pintura, de letra. Tem uma diferença muito grande do que faço aqui em Belém pro pessoal que faz em Igarapé-Miri. O Amazonas tem muitos abridores, cada um da sua maneira. Pode ser igual as letras, mas só que as cores ou o degradê que a gente chama, né, que é ‘caqueado’ dentro, é outro estilo".

3.2.7 Ambientes agradáveis

Trabalhar em um lugar que dê tranquilidade, relaxamento e prazer é citado pelos artífices como algo que faz parte do que apreciam na prática do fazer manual. Este ambiente é tido como um espaço de desfrute, quase que de transe, de *flow*. É onde se desligam da realidade e ficam imersos em seus processos do fazer. O *flow* é mencionado neste termo em inglês por entrevistados ao descrever este momento de desconexão. Para Sarah, designer de joias, funciona como espaço de refúgio: "É minha cachaça mesmo, ficar na oficina, ligar um radinho, botar uma musiquinha... é como se eu entrasse num mundo paralelo, não vejo o tempo passar. Gosto muito de ficar ali, fazendo ajustes para o negócio chegar aonde eu quero que chegue".

Este ritual no trabalho e desconexão também é sentido pela florista Juliana: "Não é só trabalho, é meio o meu *hobby*, entendeu? Quando tô ali, eu fico meio fora do ar... assim, tipo meio *flow*. É muito legal".

3.2.8 Facilitação da máquina

As técnicas de reprodução manual contemporâneas contam com impressoras, sejam 3D ou impressoras de papel, dependendo do trabalho que se exerça. A respeito da aceitação da máquina, algumas vantagens são citadas para explorar o melhor que elas têm a oferecer: “reprodução de peças, modelagem, impressão 3D; além de poder contar com peças pré-fabricadas⁵⁰ que ajudam a focar na parte mais legal do fazer e não perder tempo com isso”; além de outras vantagens.

Parte dos entrevistados acredita que, para os seus ofícios (ourivesaria e cerâmica), a modelagem de impressão 3D trouxe vantagens, como: economia de tempo, reprodução em série das peças, melhoria no acabamento e a possibilidade de explorar formatos inusitados. Em relação às inúmeras possibilidades deste tipo de impressão, Sarah, designer de joias, explica que: "são geometrias que a gente não tem ferramenta manual para fazer. Acho muito legal explorar isso, mas eu mesma não faço simplesmente porque eu odeio fazer modelo 3D. Detesto mexer no Rhinoceros". Nestes casos, ela prefere usar serviços terceirizados para aproveitar seu tempo da maneira que mais gosta – como explorar materiais e criar.

Já o designer-artesão da cerâmica Augusto usa a impressão 3D como processo e não como produto final. Inquieto e perfeccionista, Augusto começou a se questionar como poderia fazer para chegar num formato perfeito, na forma que quisesse sem ter que ficar anos em cima de um torno: "Para ser um mestre, você tem que ficar 50 anos fazendo isso. Não tenho paciência", revela este jovem designer-artesão cuja família tem tradição em olaria. Com formação em design de produto, Augusto aliou esses saberes com a tecnologia – que foram ficando com preços cada vez mais acessíveis – para poder criar: "A impressora 3D surgiu como uma maneira de conectar o digital com o real. Quando comecei com a Breve⁵¹, comprei uma impressora chinesa super acessível. Queria fazer essa conexão, ou seja, materializar as ideias digitais para transformar isto em cerâmica".

Inclusive, Augusto conta que existem outros ceramistas que fazem essa fusão da impressão 3D com o manual, como nos Estados Unidos, cuja variedade e maquinário barato facilita a aproximação entre o digital e o manual. No entanto, diz que lá contam com variedade, novidade e acessibilidade de maquinário possível, barato, o que facilita essa aproximação maior

⁵⁰ A exemplo de peças pré-fabricadas, Sarah (designer de joias) cita tarraxas e fechos, dos quais faz uso e se encontram no mercado para compra.

⁵¹ <https://www.breveceramica.com.br/>.

do digital com o manual. Baseado nas pesquisas que faz tanto no que existe no mercado quanto nas contas de Instagram de outros artífices que segue, Augusto acredita que: “Eu vejo as coisas, aprendo, absorvo, mas tenho que transportar para minha realidade daqui. Então, tive que desenvolver meu próprio jeito e que ainda estou desenvolvendo cada vez que faço, por exemplo, um molde novo. Porque os moldes de gesso que eu trabalho têm uma validade, né? Eles não duram para sempre.” Essa melhoria no processo e na modelagem através do uso de ferramentas industrializadas, digitais, faz com que ele use isso também na prototipagem de algo novo. Os processos digitais e a impressão 3D ajudam também a testar e verificar proporções, uso, detalhes e acabamento antes mesmo da peça ser feita manualmente. Estas ferramentas nos possibilitam ter um produto melhor, com mais qualidade.

“Minhas peças são exatamente assim: cada vez que faço, é uma versão nova, vou mudando um detalhezinho, seja no próprio molde, no formato, na dimensão ou no acabamento. É uma técnica manual diferente onde vou ganhar 10 segundos em cada peça e assim ela vai ficar melhor e mais bonita”. Essa busca do fazer visando um resultado cada vez melhor é um dos nortes da empresa que fundou. Por meio do uso da tecnologia e dos processos industriais no fazer manual, é possível escalar uma produção, criando "uma fábrica artesanal, por assim dizer", segundo as palavras do designer-artesão da cerâmica.

“Se você tá fazendo uma coisa à mão, você faz um uma coisa sólida de argila, faz o molde disso e depois você consegue tirar um oco desse formato; então ajuda muito na produção e também na própria reprodução. Lógico, tem coisas que são muito difíceis de fazer que o cara não vai fazer toda vez à mão. Então, eu acho, tanto a impressora 3D quanto a criação no computador, quanto a reprodução em molde, tudo isso é industrial, mas eu faço de uma maneira adaptada à minha realidade, que é um tanto menor quanto artesanal.” Durante o processo do trabalho manual, em oposição a um fazer mecânico apático sem envolvimento naquilo que faz, o artífice atual se conecta com as escolhas que vai tendo que tomar ao longo do seu fazer.

3.2.9 Relação da cabeça com as mãos

Para a artista do livro Gabriela, o trabalho manual requer uma prática que é manual e também intelectual: “Porque para mim, é uma coisa assim, quando eu tô fazendo coisas, eu tô pensando, não é o fazer mecanizado; dissociado de um processo.” Ao discutir a temática do fazer reflexivo, não dissociado, pressupõe entender como a industrialização transformou o operário, por exemplo, numa simples peça da engrenagem: “Ele faz uma coisa mecânica, só faz um pedacinho de um objeto que ele só vai ver pronto no final.” Segundo Gabriela, esta mecanização retira a reflexão sobre o trabalho em si: “Muitas vezes, ele nem sabe como é feito o objeto todo.” Ela revela que no seu ofício o fazer prescinde de uma reflexão contínua: “Tomo decisões o tempo inteiro e tô ali inteira. Então é aí que vem a inovação, né? E aí que vem a pesquisa porque é um fazer reflexivo. Isso me atrai.”

Devido a entendimentos equivocados ou depreciativos de clientes que enxergam o fazer manual como algo servil ou de menor valor é que a *upcycling designer* Vera tem focado sua comunicação “principalmente no projeto, no que está associado ao design, à escolha da cor, o material agregado, como vou costurar, o que é que vou prender ali para fazer, porque só valorizam quando você traz isso pro intelectual. Existe intelectualidade em qualquer trabalho manual, mas é difícil as pessoas entenderem. Mas, assim, para mim, evidenciar o projeto tem mais resultados: as pessoas conseguem compreender melhor o que é o trabalho manual em si.”

3.3 **Novas temáticas no fazer manual contemporâneo**

Ao longo das entrevistas, surgiram outras temáticas que não foram mapeadas anteriormente no segundo capítulo. Elas são relativas ao fazer manual e vão situar questões referentes à: poética, poética do artesanato, conexão entre quem produz e quem consome, materialidade do produto e performance do corpo, ética do fazer, mística da produção artesanal na criação, entre outras. São elas:

- Responsabilidade;
- Mística do fazer;
- Corporalidade;
- Fronteiras fluídas;

- Humanização;
- Preconceito: percepção servil;
- Autoridade;
- Resistência.

Cada uma das temáticas novas mapeadas será detalhada a seguir com exemplos extraídos das conversas realizadas com artífices.

3.3.1 Responsabilidade

O fazer manual atual vem acompanhado de uma responsabilidade sobre aquilo que se faz; é um fazer situado, um fazer político; quer dizer, inserido em um convívio social, organizado em meio a uma agrupação humana. Como responsabilidade no fazer manual com o olhar de consciência no coletivo, de se viver em sociedade, temos o seguinte posicionamento da entrevistada Sarah que argumenta que não considera seu trabalho como arte. Porque no ofício dela, que é a ourivesaria, ela se isentaria da responsabilidade do que faz se considerasse (como “arte”), tanto da responsabilidade ambiental como social. Explica ainda que tem gente que usa o ofício “como arte pra alertar”. “Conceitualmente, o meu entendimento é que já tem muita gente fazendo isto e não é o suficiente, eu preciso agir. Então, o que eu posso fazer dentro do meu trabalho para que ele possa fazer alguma diferença?!” Revela que seu trabalho está muito mais dentro do design do que qualquer outra coisa: “Trabalho manual ele é, ele sempre vai ser, mas nem por isso o design deixa de existir nele. Embora, entendendo o design como projeto, para mim ele acontece de uma forma diferente. É um projeto que acontece na prática.”

A sustentabilidade é um questionamento que aparece intrínseco na prática de muitos artífices contemporâneos. Para exemplificar, podemos citar alguns que surgiram nas conversas: aproveitamento do material que usa, escolha e procedência da matéria-prima/material de trabalho que utiliza e seu impacto no meio ambiente e nas pessoas. Sarah discorre a respeito: “Já tem bastante tempo que faço isso. Consigo perceber a diferença da projeção nesse processo todo, sabe? Tem muita manha que a gente vai pegando na oficina, sabe? Hoje, meu gasto é bem menor e sobra muito menos material. Acho que isso vem pelo tanto que penso sobre *practice*, o meu ofício. Isto está mais dentro do design do que qualquer outra coisa, e faço questão de continuar assim. Tem que rolar uma responsabilidade”.

A artista do livro Gabriela acredita que as escolhas que faz no seu processo manual também impactam no seu entorno, seja no material que utiliza ou no reaproveitamento de matéria-prima/material de trabalho: “Isso é uma opção minha, uma escolha, né? Por quê? Porque há menos impacto no meio ambiente, eu vou usar só tintas à base de água, que são mais amigáveis ao meio ambiente. Enfim, eu tenho essa preocupação.” O reaproveitamento de material entra como parte do processo do fazer na elaboração de novos projetos: “uma outra preocupação que eu tenho no atelier, é de total reaproveitamento do material: não existe desperdício lá no atelier”, completa Gabriela.

Essa procura pela sustentabilidade na prática se reflete até na escolha da continuação da formação do designer-artesão papaleiro Sebastian: “Eu fiz design de produto e sempre fui meio que para esse lado do ecodesign, de fazer coisas mais sustentáveis. Fiz um mestrado em Desenvolvimento de produtos sustentáveis. E no final do mestrado, na hora de voltar para o mercado de trabalho, eu queria fazer algo na minha área e que tivesse a ver com esta especialização.” Da formação que teve aos valores que imprime na sua prática manual e sustentável, Sebastian complementa ressaltando a importância do pensamento circular – onde todo descarte é ressignificado – como um dos pilares do seu empreendimento: “O pessoal joga fora, aí a gente pega uma coisa que é resíduo, lixo. Ninguém queria aquilo, entendeu? É basicamente uma matéria-prima gratuita que damos um novo uso. Vemos uma coisa assim ficar tipo maravilhosa.”

Os processos usados na produção de papéis reciclados também englobam técnicas e meios de produção com preocupação no impacto que geram: “Hoje a gente faz aí quase 200 folhas por dia de papel. Tudo ainda é feito à mão, né? A gente recolhe papel de diversas empresas, de casas... depois reciclamos manualmente usando água de coleta da chuva e secamos o papel ao sol, né? Então, esta coisa do manual, realmente, domina toda produção”. O fazer manual para Sebastian está atrelado a um estilo de vida e produção sustentáveis, que vem inclusive da forma como foi educado e da sua tradição familiar. “Meus pais têm uma base bem artística. Os dois foram de escola Waldorf e a filosofia Waldorf tem muito do aprender fazendo, né?” Esta vivência familiar artística também incluía as horas de lazer. Sebastian relembra que: “desde pequeno, a gente fazia as coisas juntos. Era uma casinha na árvore, era um brinquedo de madeira. Tudo isto sempre fez parte da minha diversão. Então, o fazer manual é parte intrínseca da minha vida”.

Além das vivências pessoais e profissionais de cada um estar de alguma forma ligada a um estilo de vida mais natural, sustentável, também é um movimento que estamos vivendo não só localmente, mas mundialmente, de querer algo de qualidade não apenas no produto, mas

também conscientes de que maneira a produção foi realizada, ou curiosos querendo saber a procedência. Para Felip, cozinheiro artesanal, ele expressa dessa maneira: “Acho que é uma tendência. As pessoas valorizam isso; estão valorizando cada vez mais ter um produto de qualidade e saber quem fez. A procedência, né? Eu sempre enfatizo muito a minha matéria-prima que é uma farinha de trigo orgânica, de onde vem; é nacional e tudo isso.”

A florista Juliana também expõe sua preocupação com a sustentabilidade. Trabalha de forma sustentável buscando soluções – como a base em argila para suas flores secas – e evitando, sempre que possível, usar materiais que agridem o meio ambiente, como o plástico: “Procuro alinhar o industrial com o mais artesanal da forma mais equilibrada”.

O fazer manual também é composto de momentos de transmitir energia naquilo que se faz. Os artífices explicam a seguir como relacionam o fazer manual com a energia e o afeto.

3.3.2 Mística do fazer

Outra temática que surgiu foi a da mística e a energia no fazer, das pessoas poderem usar uma coisa que foi feita por alguém que estava pensando nelas enquanto fazia.

Isto coincide muito com o trabalho da designer de joias Sarah. Ela acredita que o que gera de interessante para as outras pessoas no seu trabalho é justamente esta energia colocada no fazer. Sua ligação com o místico está presente em todo o processo: “Quando eu não estou bem, com enxaqueca, meio mal-humorada e tal, o negócio começa a dar errado, sabe? É como se o metal absorvesse essa energia e aí tudo fica esquisito. A peça funde onde não era para fundir, nada fica bom. Só que também acontece de eu estar bem, fazendo uma peça e de repente tudo começa a dar errado. Não tem explicação, mas é uma coisa que de fato acontece”. Sarah acredita que a energia dos outros também interfere em seu processo – “gente muito ansiosa”, por exemplo –, mas ela aprendeu a reverter esta chave a seu favor: “Faço coisas que as pessoas vão usar no corpo e minha energia vai estar toda ali. É meio mágico poder oferecer tudo isso para elas”. E que essa energia vai na peça e se transforma no uso, “em símbolos de qualquer coisa que seja importante pra pessoa”.

Sobre o “não fluir”, o abridor de letras Luis Júnior explica como a energia pessoal impacta em conseguir um resultado de qualidade nos nomes que produz para as embarcações que pinta: “Todos têm a sua beleza, mas é preciso ter muita paciência. Porque se a pessoa estiver

estressada, não consegue abrir o nome naquele espaço perfeito, entendeu? Se não ficar concentrado, não faz mesmo.”

Sebastian, designer-artesão papelero, argumenta que quando está produzindo papel manualmente tem energia inserida naquele fazer: “Isso de você criar misturando os papéis e ver todas essas possibilidades é uma loucura, porque cada papel é diferente. Cada papel tem a sua energia ali que você tá botando naquele papel, né?” Explica que não só ele como artesão põe energia dele naquele fazer como o próprio material tem sua autoria, sua energia única.

Além da energia, tem o afeto e o carinho inserido no fazer. Mônica, cosmetóloga natural, chama a atenção para o afeto e a corporalidade do fazer: “É a coisa do afeto, né? Quando eu estou usando as mãos, são várias partes do meu ser que estão ali. Isso tem a ver com lutarmos para continuarmos sendo inteiros, não sermos esquartejados internamente também.”

A florista Juliana sente uma satisfação pessoal muito grande ao ver que sua criação colabora para levar afeto e carinho entre as pessoas: “Gosto de saber que o que eu criei leva essa proximidade da natureza para a vida das pessoas e que eu estou colaborando para a relação de duas ou mais pessoas. Claro que tem o retorno financeiro, mas para a pessoa que vai receber é tipo: se sentir amada, cuidada, é ter aquela beleza na casa dela, é saber que alguém se importou com ela. Acho que este é um benefício do meu trabalho”. Além desse impacto positivo de fazer o bem a outra pessoa, o fazer manual traz outras questões intrínsecas no fazer, como a corporalidade.

3.3.3 Corporalidade

Os artífices contemporâneos expõem a questão da sensorialidade e das transformações possíveis no fazer de várias maneiras. Elas podem ocorrer, seja pela textura e características dos materiais utilizados, seja pelo uso dos sentidos no fazer ou, ainda, pela percepção da materialidade do mundo. Para Sarah, designer de joias, o seu fazer impacta numa compreensão tátil das coisas: “Olha, eu acho que o mais interessante que o trabalho manual pode gerar para mim, é um entendimento muito “nerd” da minha parte, mas, assim, entendimento de física, química, sabe. Está tudo ali, realmente, literalmente ao alcance das mãos.”

O designer-artesão papelero Sebastian explica como o seu fazer manual se desenvolve com a percepção do processo de transformação e da experiência tátil desse fazer: “E você vê

durante essa transformação numa coisa nova, entendeu? Em questão de minutos, você tem ali uma folha, uma polpa. E você sente essa textura, essa coisa tátil que é muito gostosa. Depois, vai-se acrescentando outras folhas e no final você tem uma nova polpa e a partir dela você consegue criar um papel com várias cores, pontinhos. Aí, você vê ... ah, esse daqui é daquele papel. Aquele ali é daquele outro. É bem legal.”

Em seguida, apresentamos um debate e pontos de vista sobre nuances do fazer manual e suas fronteiras com as artes e o design que surgiram nas conversas.

3.3.4 Fronteiras fluídas

Deparamo-nos com artífices que não se inseriam em um rótulo e numa definição que desse conta de explicar seu ofício. Para Augusto, designer-artesão da cerâmica, como se autotranscreveu ao ser questionado como gostaria de ser chamado, a classificação do seu ofício e sua identidade geram limitações. Ao abordar esse questionamento, trouxe em sua fala posicionamentos sobre as fronteiras fluídas de arte, design e artesanato: “Toda a classificação traz uma limitação, né? E entra na mesma dificuldade que eu falei agora de definir o meu trabalho. Eu tenho as três coisas: o designer, o artista e o artesão. Acho que o designer é o momento que eu projeto; o artesão é o momento que eu produzo. E o artista, é o momento que eu faço as peças de arte, de fato, que eu tanto produzo quanto crio peças que são inspirações artísticas, e estas nem sempre são de cunho funcional ou decorativo. É uma coisa que é uma expressão e eu não consigo me ater a nenhum deles.”

Apesar de se inserir na identidade de designer e artesão, a identidade artista carrega, para Augusto, uma pretensa arrogância, de querer ter esse status. Ele não se enxerga neste papel até porque argumenta que não possui formação em Belas Artes. Relata que até por conta da sua atuação múltipla de projetar, produzir as peças e criar peças autorais artísticas, é, às vezes, chamado de “artista”: “Nunca fui artista, não estudei arte. Embora possa até me reconhecer assim por conta das produções que faço, [mas] não tenho esta visão. Acho que arte é uma coisa profunda e tenho medo de entrar ali. Não é. A mesma coisa, uma pessoa que não é designer querer se chamar de designer... Opa! Você não é não. Você não estudou para isso. Sei que hoje em dia é legal ser artista, mas na prática eu sou um designer que tem uma produção artística e também sou um artesão porque eu ponho a mão na massa e produzo. Acho que o nicho que faço parte é o do designer-artesão.”

Existe também a percepção positiva de se chamar de artista como declarado pela Gabriela, que se autointitula de “artista do livro” por ter seu início de base de formação em Belas Artes em Gravura e por atuar em diversos eixos, inclusive produzindo o que se chama de livro de artista. Ela enxerga nas artes uma multiplicidade na qual se diz abraçada: “Não tenho a formação em design, então não posso dizer que sou designer, né? Digo que sou artista do livro, porque ali a arte me acolheu sempre. Então eu me denomino como artista do livro porque até no meu trabalho artístico, nas minhas obras – que eu considero as minhas obras, (obras) de arte também –, que já foram expostas, elas são a partir do livro. Usam o livro como referência. O tema da minha obra é o livro. Mesmo que ele questione a forma, que sejam livros que não abram, sem página, que só tenham alguns elementos do livro, eles são livros de alguma forma.”

No entanto, dentre as percepções negativas sobre ser chamado de artista, ou intitular seu trabalho como “arte”, temos os exemplos da Sarah, já citados na temática de “responsabilidade”, e o de Augusto, designer-artesão da cerâmica, que foi chamado de artista quando foi entrevistado. Para ele, isso foi sentido como algo pejorativo: "Parece que é uma coisa que você fez de graça, né?" Para Augusto, esta simplificação do termo artista, muitas vezes, é descrita como uma inspiração, algo sem esforço, como se fosse uma inspiração divina: “Fizeram isso principalmente com a minha série Chanfro⁵², sabe? Me sinto rebaixado quando me chamam de artista neste momento. Parece que tive uma ideia e fiz uma coisa bonitinha, entendeu? Só que teve muito pensamento, pesquisa, técnica e processo por trás de cada produto."

Ainda sobre fronteiras fluídas, temos, no relato de Augusto, designer-artesão da cerâmica, um questionamento sobre projeto e produção: “Neste pouco tempo da Breve, pude perceber que já existe uma tendência dentro deste nicho do design autoral. Antes, todo mundo queria botar a mão na massa e fazer, experimentar, criar e produzir. Agora, já percebo um movimento no sentido de terceirizar a produção - principalmente na área de mobiliário. Vejo vários amigos que só projetam e depois cuidam do financeiro e das vendas, mas a produção tá lá numa fábrica. Aí pensei: será que não pego a minha produção de utilitários e encaixo numa produção industrial? E fico aqui só vendendo? Não, pô... Isso não faz nenhum sentido pra mim. Eu quero é estar presente no processo todo, é isso que me empolga, que me dá tesão de produzir. É o poder evoluir as coisas."

⁵² Série Chanfro é o nome da coleção dada a um conjunto de cerâmicas da sua marca/empresa.

3.3.5 Humanização

Cada processo manual leva tempo e carrega consigo imperfeições do fazer à mão, que faz parte de nos reconhecermos como humanos imperfeitos. Cada fazer é único, demorado, é humano. Sebastian, designer-artesão papaleiro, relata: “Cara, pra mim nem tudo são flores. No manual, você precisa de muito mais tempo, né? Você não sabe quantos envelopes se consegue dobrar num dia, entendeu? Assim numa comparação aqui: uma máquina pode fazer 10.000 desses envelopes enquanto uma pessoa consegue fazer 1.000. Então, fica a questão: será que boto a máquina pra fazer isso ou vale mais à pena cobrar um pouco a mais e manter o processo manual? Sabe, tem o lado do cliente também. Ele consegue ver que cada envelope tem a sua particularidade. É aquela coisa do japonês, que tem uma expressão que cada coisa é imperfeita à sua maneira”.⁵³

Isso refere-se, justamente, de como nos entendemos como seres humanos e como a imperfeição faz parte da nossa condição. É reverenciada na cultura nipônica a expressão *wabi-sabi*, que valoriza a beleza das coisas imperfeitas e sua relação com o tempo. Tem base nos ideais do zen-budismo, cujos preceitos trazem em seu bojo a aceitação da impermanência e da imperfeição.

O que o cliente vê no final é o resultado do tempo que cada pessoa colocou ali: “aquilo que ele vê que é um resultado de uma coisa feita à mão; uma coisa feita com tempo onde cada um, cada pessoa, põe o seu tempo ali”.

3.3.6 Preconceito; percepção servil

Nas conversas identificamos mais uma temática recorrente: o artesanato carrega alguns estigmas e preconceitos, tanto para quem faz quanto para quem faz uso. Pode ser devido a uma cultura local brasileira de menosprezar o fazer manual por anos, como um fazer menor, sem qualificação formal, quase dissociado de uma intelectualidade; ou, às vezes, é fruto de uma

⁵³ Wabi-sabi é o fundamento da estética japonesa, da beleza das coisas imperfeitas, transitórias e incompletas. Fonte: KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi para artistas, designers, poetas e filósofos*. [s.n.]:Cobogó, 2019.

necessidade econômica. Isso se reflete na fala de alguns artífices: “Ah, o artesanato; aquela coisa daquele cara em Búzios vendendo coisinhas de madeira.”

Na fala acima, o artesanato é caracterizado pejorativamente como uma produção sem valor ou com um valor inferior. Isto é corroborado com um pensamento de oposição a um fazer sofisticado que, na prática, não é valorizado: “Quando você pensa no ‘artesanal brasileiro’, pensa numa coisa mais regional, ‘mais pobre’ até. E aí, vai indo para o tijolo, para o barro, para o terracota, para a terra, para o chão vermelho do Sertão. E depois, vai indo para a telha, para as cerâmicas tradicionais e tudo isso ‘não tem valor nenhum’ para o ‘mundo sofisticado São Paulo’ ou ‘o mundo do design’. Ninguém valoriza isso, né?”

Esta percepção da desvalorização do artesanato ou de quem faz manualmente é muitas vezes entendida como uma relação servil, de uma prestação de serviço ao outro, porém numa relação assimétrica de poder e valor. Isto é sentido por Vera, *upcycling* designer, no seu empreendimento⁵⁴ – em que ela desenvolve bolsas, malas e jaquetas a partir das velas descartadas dos barcos: “A gente tem um trabalho manual que, às vezes, tá tão atrelado ao servil, sabe? Ao contrário de tudo que acontece no mundo, aqui o que temos é a desvalorização da pessoa. Se eu coloco uma foto costurando à mão ou faço um vídeo cortando um tecido na mesa, pode contar que vem alguém já dizendo: ‘Ah, tenho uma vela para te dar, mas tenho também um motor home e queria que você fizesse um armário de tecido pra ele e tal.’ Só que a premissa da marca não é fazer ‘armário’, sabe? As pessoas não pensam no que você produz como arte, design ou inspiração. Elas querem que você solucione um problema. E dizem: ‘Você não presta esse serviço: você não costura? Ou não faz uma capa de vela?’”

Essa desvalorização do trabalho manual é vista tanto pelos olhos do cliente que muitas vezes deprecia o “feito à mão” como uma prestação de serviço de valor menor e não como uma produção autoral, capacitada e com status. Há também o caso dos artífices que ao se sentirem em dúvida sobre a importância do fazer, se forçam a ir para a academia para não se sentirem julgados, pois se viam como parte de um “trabalho menor”, com menos valor percebido. É o caso da Ingra, tecelã e tintureira, que nos conta sobre sua experiência: “Fui fazer a graduação em Ciências e Humanidades e dentro da universidade decidi fazer um projeto de iniciação científica. Senti que queria complementar com algo acadêmico. Achava que alguém iria me julgar se fizesse ‘só’ o trabalho manual, assim sem um trabalho intelectual por trás. Acho que trazia um pouco desse preconceito dentro de mim também, mas, no fim, foi muito legal. Eu

⁵⁴ www.myboat-rioupcycling.com.br

gosto de pesquisa também, mas depois tive uma desconstrução desse preconceito para ser só uma – bem entre aspas – ‘uma trabalhadora braçal’, né?’

A maioria dos artífices contemporâneos não tem formação superior diretamente na sua área de atuação de ofício, justamente por não existir formação superior específica do seu ofício no país. Desta forma, vão construindo um repertório próprio, onde técnica, conhecimento e habilidades vão se juntando para desenvolver algo único e autoral.

3.3.7 Autoridade

Com a experiência da prática, muitos relatam que começaram a dar aula e querer compartilhar seus conhecimentos. E quem não está ainda na área de ensino, declara ter interesse ou desejo de enveredar por este caminho para passar seu conhecimento adiante.

Felip, cozinheiro artesanal, fala da sua vontade de poder ensinar: “Tenho uma cliente minha, paulistana, que veio aqui para o interior de São Paulo. Ela queria fazer um estágio na minha empresa. Olha isso! Aí, quando contei para ela que eu era uma pessoa que trabalhava sozinho na minha casa, ela passou a me admirar ainda mais. Acho que justamente por ter saído desse mundo corporativo, ser autossustentável e poder ficar fora do sistema, né? Não tinha me dado conta deste valor; então quando parei para pensar, acho que outras pessoas poderiam fazer isso.” A influência e o impacto nas pessoas no local onde vive, faz parte da sua vontade de transformação local. Para Felip, isto significa também ter um produto de mais qualidade que traga todo o *terroir* daquela região. “Eu tô sempre buscando coisas e gostaria de aproveitar mais a matéria-prima que tenho ao meu redor. Acho que tem muito potencial e espero mesmo poder estimular outras pessoas. Acho que esse é o meu desejo.”

Luis Júnior, abridor de letra, começou a pintar nomes nos barcos de Belém do Pará aos 13 anos. Seu empregador foi seu primeiro mestre, o Seu Rose. Hoje, com 41 anos, Luis se vê numa posição de poder devolver para a comunidade local esta oportunidade que teve e, assim, incentivar outras pessoas, principalmente crianças e adolescentes, a terem um futuro melhor e aprenderem um ofício. Isto é feito por meio das oficinas que ele dá nos finais de semana – em que é chamado para participar de projetos de oficinas. Para Luis, o importante é ajudar as pessoas. Se ele tiver o material, dá a oficina; como faz com as crianças dali da região: “Procuro

assim para passar, né?⁵⁵ Tem gente que andei dando umas dicas e hoje está trabalhando como profissional. Tem pintores aqui comigo que já estão abrindo letra. Então, isso é muito bom, porque a gente tá passando aquilo que aprendeu um dia lá atrás."

Gabriela, artista do livro, é considerada uma autoridade naquilo que faz – usa técnicas de restauração, gravura e encadernação. Autodidata, aprendeu com mestres em cursos livres e em livros. Além disso, é formada em educação e pedagogia e pós-graduada em educação infantil. Soma-se a este repertório todo, uma vontade muito grande de ensinar e passar adiante. Para ela, ensino e aprendizagem são coisas que a fascinam até hoje: “Sempre tive essa ânsia em ensinar. Ao longo da minha trajetória, sempre disse: assim que eu aprender, vou ensinar. Isto sempre foi um viés na minha prática e uma das práticas do meu atelier é a questão do ensino também".

Hoje, com 51 anos, conta que quando começou a aprender seu ofício, “os tempos eram outros”; de se esconder o conhecimento para não criar a própria concorrência: “Comecei a trabalhar com livros de forma profissional fazendo cadernos e *sketchbooks* para que outras pessoas pudessem desenhar. Estudando sobre isso desde 2004, resolvi desmontar livros para entender como funcionavam. Como não existe uma formação formal específica dessa área, fui buscando profissionais que estivessem dispostos a me ensinar. Até porque, quando comecei lá atrás não tínhamos o cenário que temos hoje, com tantas pessoas querendo ensinar ou mostrar seu trabalho. Na verdade, as pessoas tinham um certo receio de uma outra pessoa exercer aquele ofício e criar a própria concorrência.” Devido à dificuldade de encontrar capacitação na área facilmente, isso a fortaleceu por acreditar no compartilhamento do conhecimento como impacto positivo, forma de empoderamento e de conscientização do valor do artefato.

Augusto, designer-artesão da cerâmica, também compartilha desta dificuldade de conseguir uma formação específica na área – e que desse conta de sua demanda da maneira como gostaria: "Eu queria ter feito um curso técnico em cerâmica, mas não tinha muito curso, né? Os que tinham, eram no interior e mais focados para quem vai trabalhar na indústria, seja na olaria, seja na indústria de pia e utilitários. Tive muita dificuldade de achar um material de leitura aqui no Brasil. Lá fora, eu achei e me deu uma boa base, mas não foi um material muito farto não. Então, basicamente desenvolvi minha técnica em cima do que aprendi nas aulas, nos manuais, livros e vídeos do Youtube." Outro obstáculo relatado por Augusto diz respeito à escassez de material; as referências que encontrava não tinham similar no Brasil.

⁵⁵ “Passar” é usado pelo entrevistado no sentido de passar conhecimento adiante ou ensinar.

A passagem de conhecimento é destacada por Monica, cosmetóloga natural, como parte da trajetória do fazer manual: “Eu acho que é mais essa coisa de realizar o ofício: produzir algo porque aquele saber veio. Você recebeu aquilo, teve uma passagem de conhecimento, sabe? Para mim, isso tem a ver com a própria coisa de ser, sermos humanos, de produzirmos conhecimento e deste conhecimento ser passado para frente.”

Essa vontade de transmitir competências também está ancorada no resgate de saberes ancestrais, na tradição de difundir o conhecimento, de se reconhecer os saberes ancestrais e na perpetuação deste por meio do ensino e aprendizado. Isto, de certa forma, passa a ser visto como um patrimônio imaterial⁵⁶ tanto para o artífice quanto para quem consome este tipo de produção ou serviço.

Nas embarcações no Pará, a decoração e identificação dos barcos com seus nomes pintados à mão por “abridores de letras”⁵⁷ é uma cultura tradicional local. Luis Júnior, abridor de letras paraense, justifica o costume da escolha dos clientes por este tipo de trabalho. Ele explica que quem geralmente usa “a letra” é alguém que sente orgulho desta tradição: “Tem gente que eu conheço que isso vem lá do tataravô dele e antigamente era só ‘no pincel’ mesmo. Então eles procuram. É que nem ter um carro top, assim, né? A pessoa quer o perfeito pra ela; e aí não deixa nem ralar. É o cuidado que eles têm depois por aquilo que a gente fez. Isso é o que estimula a gente a fazer o melhor, entendeu?”

Como citado anteriormente, a vertente de ensinar faz parte da trajetória e formação da artista do livro Gabriela, mas ela acredita também no seu fazer como um patrimônio: “Eu vejo que são técnicas que fazem parte do patrimônio da humanidade: como você faz livros, né? Existem muitas formas de fazer este objeto que faz parte do nosso cotidiano. E como é importante passar isso adiante, né? Entender como são feitos os objetos é uma forma de empoderamento. É você desmistificar e colocar na mão de qualquer pessoa a possibilidade dela fazer um se ela quiser.”

A pessoa além de se qualificar e aprender um ofício, se empodera com aquilo que faz, reconhecendo a ancestralidade e a importância também atual deste fazer.

⁵⁶ Diz respeito aos conjuntos de conhecimentos e realizações de uma sociedade ou comunidade que são acumulados ao longo de sua história e lhe conferem os traços de sua identidade em relação às outras sociedades ou comunidades. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/85/patrimonio-imaterial>.

⁵⁷ O abridor de letras é o profissional que busca registrar as letras de barcos da Amazônia enquanto manifestação cultural e gráfica. Cada um tem seu estilo, alguns com letras sombreadas, outros com o chamado “caqueado” (ou enfeite), uns com cores primárias, outros com cores mais diversas. Esse saber vem sendo passado de geração em geração em municípios ribeirinhos. Fonte: <https://www.letrasqlutuam.com.br/>.

3.3.8 Resistência

A resistência é a última temática analisada. Aparece ligada ao fazer manual atualmente, relacionada a uma forma de contestação de viver em um mundo com um sistema de produção e consumo desenfreados, sem muito discernimento no que isto representa para o ser humano e o meio ambiente. Para a tecelã e tintureira Ingra, sua relação com o trabalho manual engloba uma poética e resistência nesse fazer: "Acho que tem uma poética no trabalho manual. É uma forma de resistência ao mundo que a gente vive, este sistema maluco de substituição insana de objetos e criação desenfreada de tudo. Acho que é isso, as pessoas que consomem o produto também conseguem compreender um pouco melhor isso."

Na experiência do fazer, é importante apontar que por trás do artefato, existe uma pessoa que produziu aquilo e o modo como ela produziu aquilo conforma esse fazer: foi um fazer mecanizado oprimido, obrigado, explorado ou foi uma escolha da pessoa estar fazendo aquilo? A seguir, Gabriela, a artista do livro, explica a sua referência quando fala de um fazer situado.

Em relação ao que acredita na prática do fazer, Gabriela destaca que este fazer manual é um corpo situado, ou seja, é um fazer político, que carrega uma corporalidade de relações humanas e existe a partir de um território social e histórico. Segundo Gabriela, a importância do trabalho manual está relacionada "com a importância do gesto; a importância do corpo no fazer". Ela explica: "A gente precisa entender que isso é bem revolucionário. Porque quando você entende que existe um corpo por trás de um objeto e este corpo está situado no mundo social e historicamente. Aí você começa a se perguntar: ele está ali obrigado? Ele tá ali explorado, dominado? Ou ele tá ali por que foi uma escolha dele? Quando se entende isso, você consegue sair da lógica capitalista, deste fazer mecanizado e aí tem uma brecha para se empoderar o ofício. Eu acho que é colocar o fazer numa forma mais revolucionária."

Com este pensamento, pode-se dizer que quem consome o produto feito à mão se identifica com a comparação da poética do fazer como uma resistência ao sistema capitalista em que estamos inseridos, baseado no consumo, substituição e descarte; sem maior atenção no impacto que tudo isso acarreta.

3.4 Reflexões críticas sobre os valores do trabalho manual hoje

Nesta seção, serão desenvolvidas algumas reflexões relevantes sobre os valores do trabalho manual hoje. Faremos perguntas como: Qual o papel do trabalho manual na atualidade? Como esses artífices contemporâneos dão sentido às suas vidas com o seu trabalho? Como lidam com a máquina e os processos de fabricação?

Recapitulando, no segundo capítulo da dissertação foram exploradas reflexões de distintos autores do que denominamos de tradições *craft* alemã e inglesa. Algumas questões levantadas por pensadores da Europa do início do século XIX diziam respeito, por exemplo, à satisfação do trabalhador com seu trabalho, ao seu envolvimento com o trabalho, à felicidade do trabalhador, ao ambiente de trabalho e ao bem comum, entre outros. Como os artífices atuais enxergam e entendem esses valores nos seus trabalhos?

A listagem abaixo apresenta as questões identificadas relativas às temáticas que foram mapeadas na consulta de textos no segundo capítulo e nas conversas com os artífices. Dessa maneira, foram categorizadas e consolidadas nestas questões, conforme exposto nas seções anteriores:

Quadro 2 - Temáticas comuns ao segundo capítulo e novas temáticas encontradas nas entrevistas

Temáticas	
Temáticas comuns ao segundo capítulo	Satisfação com o trabalho
	Envolvimento com o trabalho
	Utilidade
	Felicidade
	Reconhecimento
	Expressão da individualidade
	Ambientes agradáveis
	Facilitação da máquina
	Relação da cabeça com as mãos
Temáticas novas encontradas nas entrevistas	Responsabilidade
	Mística do fazer
	Corporalidade
	Fronteiras fluídas
	Humanização
	Preconceito: percepção servil
	Autoridade
	Resistência

Fonte: A autora, 2022.

Conforme mencionado anteriormente, as temáticas de “humanização” e “autoridade” estão listadas como “novas temáticas” (*novas temáticas encontradas nas entrevistas*), no entanto, elas não são exatamente “novas”. Foram mapeadas nas conversas com os artífices contemporâneos e por isso figuram como “novas temáticas”, apesar de serem questões que já aparecem no século XIX. No entanto, não estão mapeadas nas leituras do capítulo *Os valores do trabalho manual nos movimentos craft* e por isso não se encaixam aqui como temáticas comuns ao segundo capítulo, em específico à seção 2.2 *O pensamento nos movimentos craft*. Relembrando, no segundo capítulo se investigou e mapeou as bases valorativas que o trabalho manual assume na Europa dos séculos XIX e XX, tendo como foco os movimentos *craft*, a partir das reflexões de distintos autores dessa época das tradições *craft* alemã e inglesa.

A temática da "humanização" já era relevante no século XIX, especialmente para Ruskin, e influenciou inclusive o pensamento *craft*. O crítico social John Ruskin atacava a desumanização da produção industrial, que dizia separar o criador do produto de seu trabalho, e suprimia assim seu intelecto, sendo ele então guiado pela máquina. Mantinha uma posição crítica às relações econômicas na Inglaterra do final do século XVIII diante da expansão das manufaturas. Estendia suas críticas à divisão de trabalho, típica do liberalismo econômico introduzido por Adam Smith. Além disso, exaltava o estilo gótico pela sua reverência à natureza e pela relação estabelecida entre o trabalhador e Deus, mas principalmente pela intenção de dar ao executor de suas construções a dignidade da expressão do pensamento, permitindo unir o trabalho intelectual e o manual para a construção de um todo, e, assim, o integrar com dignidade à sociedade (BOGHOSSIAN, 2018).⁵⁸

A outra temática, "autoridade", também não é propriamente "nova". Como mencionado anteriormente no início do capítulo, isso pode ser relacionado também à tradição da artesanaria, das guildas, em que os mestres ocupavam um lugar de honra e hierarquia numa trama social e passavam seu conhecimento adiante aos aprendizes que faziam parte das guildas. Autoridade pode ser aquele artesão capacitado que tem uma posição de educador, ensinando seus saberes ancestrais, na posição de mestre. Conforme destacado por Sennett (2009), "autoridade" significa algo além de ocupar um lugar de honra numa trama social. A autoridade do mestre indica que ele possuía habilidades de qualidade, e era parte também da reputação da guilda, inclusive colocava sua própria reputação em jogo.

Podemos destacar nos novos questionamentos atuais uma busca pela responsabilidade no fazer, ancorada em um pensamento no coletivo, com uma preocupação pela cadeia produtiva e de consumo. Há também uma preocupação com o impacto que geram e o que querem gerar para a coletividade. Segundo os artífices, o trabalho manual contemporâneo se depara com as fronteiras fluídas da arte, trabalho manual e design, seja na classificação de suas próprias identidades ou do que fazem, assim como na comunicação do que praticam ao divulgar para terceiros. Os artífices atuais brasileiros relatam terem certo preconceito com o que compreendem como "artesanato", por carregar um estigma cultural local. Dizem sentir que seus trabalhos são por vezes associados a algo de menor valor, a uma percepção servil: que estão para "solucionar problemas", não sendo assim reconhecidos pelo o que eles se propõem, ou seja: realizar um trabalho de criação autoral que englobe não só o projeto como também uma produção de qualidade, fruto de um conhecimento acumulado.

⁵⁸ Trabalho para a disciplina História do Design, 2018.2.

Outra curiosidade que as conversas trazem à tona é a escolha dos artífices de darem sentido às suas vidas por meio do trabalho manual, ao que explicam que entendem como uma resistência no mundo atual, em que resistem a um sistema capitalista de consumo e desperdício desenfreados. Além disso, relatam que a experiência do fazer manual carrega uma corporalidade e é um fazer situado, que questiona se o corpo que faz, está fazendo obrigado ou se está satisfeito no seu fazer.

Ao desempenharem seus ofícios, o processo do fazer manual é descrito como um momento de satisfação e que traz consigo também certa energia e afeto ao longo deste processo. Mas advertem: “longe de ser só flores”, trazendo à luz que o fazer manual carrega diversos desafios. No entanto, esta mística da energia do fazer é traduzida nas falas não apenas pela energia e afeto que derivam da produção do artefato, mas também na energia advinda da troca com o cliente e na satisfação dele após a compra. O cliente transformará o artefato em algo simbólico e pessoal com o seu uso e por ter participado do processo, ou por tomar conhecimento das etapas minuciosas do processo e perícia artesanal de fabricação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revalorização do “feito à mão” tem raízes históricas, como identificamos no *Arts and Crafts* e, de certa forma, na *Deutscher Werkbund*. A presente investigação se situou na interseção do trabalho manual com o campo da história do design e procurou analisar os valores do trabalho manual em um recorte temporal específico, comparando valores consolidados pelos movimentos mencionados com aqueles advogados por artífices contemporâneos.

A abordagem que este estudo propõe é histórica: com um olhar sobre os artífices e o contexto em que o trabalho acontece. O que nos interessa é um enfoque histórico sobre o trabalho manual e sua importância para a história do design. A pesquisa teve como objetivo investigar e mapear as bases valorativas que o trabalho manual assume a partir de dois movimentos da Europa da virada do século XIX para o início do XX. Concentrou-se, ainda, em identificar os valores que permeiam o fazer manual contemporâneo e compreender a ressonância dos valores consolidados pelos movimentos mencionados nesses valores atuais.

Para este estudo, o levantamento teórico de conceitos fundantes se delimitou principalmente a partir de textos de 1883 a 1929, de figuras relevantes para a história do design, como William Morris, Walter Crane, Charles Ashbee, Henry van de Velde, Hermann Muthesius e Peter Behrens. A partir de uma revisão desses textos selecionados, mapeamos e categorizamos nove temáticas e seus respectivos valores. Dessa maneira, foi possível destacar algumas questões que mobilizam diversas bases valorativas no fazer manual, como: satisfação com o trabalho; envolvimento com o trabalho; utilidade; felicidade; reconhecimento; expressão da individualidade; ambientes agradáveis; facilitação da máquina e relação da cabeça com as mãos.

Em seguida, procedeu-se a uma revisão bibliográfica de autores contemporâneos como Rafael Cardoso, Richard Sennett, Glenn Adamson, Gilberto Paim, Júlio Katinsky, entre outros, que tratassem do *craft*, da história do design, dos movimentos *Arts and Crafts* e *Deutscher Werkbund*, das fronteiras fluidas de design e artesanato, das manualidades e do resgate e valorização das práticas manuais atualmente. Para a etapa final, de entrevistas com artífices da atualidade, construímos o roteiro com base no que foi mapeado anteriormente. Assim, foi possível detectar na conversa com artífices contemporâneos: suas experiências, modos de pensamento e pilares no fazer manual. Enxergamos, com isso, um artífice que expõe suas alegrias e angústias no fazer.

Dentre os achados identificados nas conversas com artífices contemporâneos, destacam-se as temáticas mapeadas anteriormente nos textos de 1883 a 1929, que se repetem no presente com os artífices, e também surgem novas temáticas. São nove temáticas comuns anteriores e oito novas que apareceram nas conversas. Foram elas:

1. Satisfação com o trabalho;
2. Envolvimento com o trabalho;
3. Utilidade;
4. Felicidade;
5. Reconhecimento;
6. Expressão da individualidade;
7. Ambientes agradáveis;
8. Facilitação da máquina;
9. Relação da cabeça com as mãos;
10. Responsabilidade;
11. Mística do fazer;
12. Corporalidade;
13. Fronteiras fluídas;
14. Humanização;
15. Preconceito: percepção servil;
16. Autoridade;
17. Resistência.

Podemos assim dizer que o artífice contemporâneo expõe sobre sua satisfação com o trabalho, seja pela manipulação dos materiais ou pela transformação da matéria-prima em um artefato de qualidade. O prazer é sentido também pela corporalidade no fazer, a partir da experiência tátil, de sentir a textura de um material, suas características físicas e táteis. Desfruta de trabalhar em um ambiente agradável e saudável. A sua oficina funciona como um lugar de refúgio, quase que uma desconexão do mundo externo, ou uma reconexão interior pessoal.

O envolvimento no trabalho pode se dar pelo prazer naquilo que faz e pela relação da cabeça com as mãos, por meio de um fazer não dissociado e nem automatizado. Com envolvimento naquilo que faz, o artífice participa tanto do projeto como da execução. Sente-se feliz pela sua utilidade e por meio do reconhecimento dos outros sobre o seu trabalho. Sente-se útil de prestar serviço à sociedade, de ser um agente de transformação na coletividade. Esforça-se em desempenhar seu trabalho com responsabilidade, seja social ou ambiental. Sempre que

possível, a maioria opta por usar materiais naturais ou de baixo impacto ambiental, ou ainda por aproveitar o material ao máximo.

O senso comunitário permeia a fala de todos, de serem indivíduos que apresentam uma consciência e responsabilidade naquilo que fazem. Desfrutam de autoestima ao fazer seu ofício artesanal, entendendo como expressão da individualidade a sua impressão pessoal, e enxergam a máquina como facilitadora na produção de formas e materiais inusitados, com redução de tempo naquilo que desenvolvem. O fazer à mão “tem ali um tempo que a pessoa dedica àquele fazer. Um tempo não só do fazer; de pensamento, do tempo de vida dela que está ali naquele objeto. Também o tempo de estudo ou o quanto ela levou para se aprimorar, para chegar naquele grau mais primoroso de evolução ali do processo.” A facilitação da máquina no processo de produção é descrita como uma ferramenta para encurtar o tempo de produção e possibilitar inovar em experimentações de novas técnicas e formas.

O preconceito é algo que transparece seja nas experiências contadas do que ouvem de clientes ou do que acham do próprio trabalho: “As pessoas precisam reaprender a olhar para o manual. E enxergar que tem um valor disso do tempo das pessoas, em vez de achar que elas são algo de valor menor, porque elas estão fazendo à mão.” Essa desvalorização do trabalho manual pode ser por parte do cliente que muitas vezes deprecia o “feito à mão” como uma prestação de serviço de menor valor e não como uma produção autoral e capacitada. Há também o caso de artífices que ao se sentirem em dúvida sobre a importância do fazer, se forçaram a ir para a academia para não se sentirem julgados, pois se viam como parte de um “trabalho menor”.

Como sugestão para estudos futuros, recomenda-se aprofundar essa pesquisa para uma comparação com a história do design no Brasil, para entendermos se essas novas temáticas que aparecem nas conversas com os artífices contemporâneos têm raízes culturais locais específicas, como de enxergar o trabalho manual com preconceito e relação servil, seja por causa da nossa história escravagista ou da desigualdade social acentuada.

As temáticas, sejam na virada do século XIX para o início do século XX, e tanto as atuais, trazem, de certa forma, a discussão como os modos de produção e cultura de consumo impactam na criação de artefatos, na mentalidade e na identidade do artífice. Nossa pesquisa procurou traçar uma ponte da tradição *craft* ao artífice contemporâneo: passado e presente.

REFERÊNCIAS

ADAMSON, Glenn. **The Invention of Craft**. London: Bloomsbury in association with the Victoria and Albert Museum, London, 2013.

ARTS AND CRAFTS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts>. Acesso em: 11 fev. 2022.

ASHBEE, Charles Robert. The Arts and Crafts Movement and its Ethical Purpose. In: ASHBEE, Charles Robert. **Craftmanship in the competitive industry**. London: Essex House Press, 1908.

BEHRENS, Peter. Zur Ästhetik des Fabrikbau, **Gewerbefleiß**, n. 7-9, 1929.

_____. Kunst in der Technik. In: BUDDENSIEG, Tilmann; ROGGE, Henning. **Industriekultur**. Peter Behrens und die AEG 1907- 1914. Hrsg. von Tilmann Buddensieg. [Erstmals veröffentlicht in: Berliner Tageblatt, 29.08.1907, Abendausgabe]. Berlin: Mann, 1979, S. D274–D275.

BRASIL, Ilana.; SOUZA, Gabriel. **Introdução à C. R. Ashbee, História do Design**. Rio de Janeiro, 2018.

CARDOSO, Rafael. As origens históricas do designer: algumas considerações iniciais. *Estudos em Design - Design Articles*. v. IV, n.2 (dez). Rio de Janeiro: Associação de Ensino de Design do Brasil, 1996. p.52-79.

_____. **Craft versus design: Moving beyond a tired dichotomy**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Uma Introdução à História do Design**, São Paulo: Blucher, 2013.

CAVALLO, Cristina. Aproximações entre arte, design e artesanato nas experiências do *Arts and Crafts* e do modernismo brasileiro. **Anais do 3º Simpósio de Pós-Graduação em Design da ESDI | SPGD 2017**. Rio de Janeiro, 2017.

CRANE, Walter. **The bases of design**. London: G. Bellard Sons, LTD, 1920 [1898].

DE FUSCO, Renato. **História do Design**. Tradução Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DEMO -Laboratório de Design, Moralidade e Epistemologia da UERJ [website]. Disponível em: <https://demo-esdi.com.br/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

DUSSEL, Enrique. **Filosofia de la producción**. Bogotá: Editorial Nueva America, 1984.

EHRLOFF, Michael; MARSHALL, Timothy (ed.). **Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology**. Birkhauser, 2007.

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

GIBSON, Miriam. Crafting communities of practice: the relationship between making and learning. **Int J Technol Des Educ**, 29, 25–35, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10798-017-9430-3>. Acesso em: 16 fev. 2022.

KATINSKY, Júlio Roberto. Artesanato moderno. **AGITPROP** - Revista Brasileira de Design. Ano I, n. 1, 2007.

KAUFFMANN, Ethel. **O Sucesso científico da Alemanha nos séc. XIX e XX**. XIII Encontro ANPUH-Rio. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212874221_ARQUIVO_ArtigoparaoSimposiodaAnphu.pdf. Acesso em: 12 jul. 2021.

LOOS, Adolf. **Ornamento e crime**. Lisboa: Cotovia, 2004 [1908].

MEGGS, Philip. B. **História do design gráfico**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naif, 2009, p. 302-303.

MARX, Karl. "Capitalist Character of Manufacture". In: GORMAN, Carma. (ed.). **The Industrial Design Reader**. New York: Allworth Press, 2004 [1867].

_____. Ökonomisch-philosophischen Manuskripten. [s.n.]: [s.l], 1844.

MORRIS, William. Art under Plutocracy. In: _____. **Architecture, Industry and Wealth: Collected Papers of William Morris**. London: Longmans, Green & Co., 1902 [1883].

_____. How we live and how we might live. In: _____. **Signs of change**. London: Reeves & Turner, 1888 [1884].

MUTHESIUS, Hermann. Kunst und Maschine. In: MUTHESIUS, Hermann. **Dekorative Kunst**. München. 1902. p. 141-145.

_____. **Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition**. Introduction and translation by Stanford Anderson. Getty publications Virtual Library, (1994 [1902]).

_____. VAN DE VELDE, Henry. Statements from the Werkbund Conference. In: GORMAN, Carma. (ed.). **The Industrial Design Reader**. New York: Allworth Press, 2004 [1914].

PAIM, Gilberto. Identidade artesanal. **AGITPROP - Revista Brasileira de Design**. Ano II, n. 13, 2009.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da Arquitetura Moderna e do Design**. SP: Martins Fontes, 2001 [1902].

PORTUGAL, Daniel B. **As bestas dentro de nós**. Rio de Janeiro: Áspide, 2019. 300 p.

_____. **O Design entre valores iluministas e românticos: produção material, consumo e dinâmica social no pensamento dos séculos XVIII e XIX**. Projeto de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC. ESDI/UERJ. s.d.

PUGIN, Augustus W. N. **Contrasts: or A Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages and Corresponding Buildings of the Present Day showing the Present Decay of Taste**. Edimburgh: John Grant, 1898 [1836], p. 1-17.

ROCHA, Marcelo F.. As políticas nacionalistas e a semente do design moderno na Alemanha: Hermann Muthesius e a Deutscher Werkbund. **Anais do 4º Simpósio de Pós-Graduação em Design da ESDI | SPGD 2018**. Rio de Janeiro, 2018.

_____. **Transitando entre a produção industrial e a artesanal: o designer enquanto artífice**. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial. Rio de Janeiro, 2019.

RUSKIN, John. **The Nature of Gothic**. In: _____. *The Stones of Venice*. London: Kelmscott Press, 1853.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SHINER, Larry. “Blurred Boundaries’”? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design. **Philosophy Compass**, 7/4 (2012): 230–244, 10.1111/j.1747-9991.2012.00479.x , 2012.

SMITH, Adam. **An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations**. London: William Strahan and Thomas Caldell, 1776.

SOUZA LEITE, João. **De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

URE, Andrew. **The Philosophy of Manufactures: or, An Exposition of the Scientific, Moral, and Commercial Economy of the Factory System of Great Britain**, p. 7-25. 1835.

VAN DE VELDE, Henry. A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture. In: GORMAN, Carma (ed.). **The Industrial Design Reader**. New York: Allworth Press, 2004 [1897].

WAGNER, Richard. Die Kunst und die Revolution. In: WAGNER, Richard. **Sämtliche Schriften und Dichtungen**. v. 3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911 [1849], p. 8-41.

WILDE, Oscar. **Essays and lectures**. 4. ed. London: Methuen & Co., 1913 [1882].

APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido

Prezado/a (nome do/a entrevistado/o),

Gostaria de te convidar para participar como voluntário(a) da pesquisa intitulada OS VALORES DO TRABALHO MANUAL: A RESSIGNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE DO ARTÍFICE, conduzida por Gabriela De Laurentis, discente do curso de mestrado do Programa de Pós-graduação da ESDI (PPDESDI/UERJ). Este estudo tem por objetivo compreender as bases valorativas do fazer manual na história do design e na cena contemporânea.

Você foi selecionado(a) por ser um(a) artífice com experiência e por exercer a atividade de modo profissional. Sua participação não é obrigatória. A qualquer momento, você poderá desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa, desistência ou retirada de consentimento não acarretará prejuízo.

Nesta pesquisa, sua participação consistirá em responder livremente a entrevista semiestruturada, composta por perguntas sobre questões relacionadas ao seu trabalho manual. A entrevista, em formato de conversa, tem por objetivo coletar dados qualitativos sobre a experiência, opiniões, ideias e conhecimento tácito adquirido pelos profissionais do fazer manual com tempo de experiência.

Mediante os cuidados de distanciamento social e a reabertura gradual dos estabelecimentos comerciais, as entrevistas podem ser realizadas pessoal ou virtualmente, através de videoconferência, de acordo com o que for mais confortável para o entrevistado. As entrevistas serão gravadas apenas em áudio, e as virtuais serão gravadas em vídeo para posterior transcrição, análise e interpretação dos dados coletados. Isso será combinado com o(a) entrevistado(a) voluntário(a) antes do agendamento da conversa.

A pesquisadora responsável se compromete a tornar público, nos meios acadêmicos e científicos, os resultados obtidos de forma consolidada, resguardando a identificação de indivíduos participantes. Caso você concorde em participar desta pesquisa, assine ao final deste documento, que possui duas vias, sendo uma delas sua, e a outra da pesquisadora responsável pela pesquisa. Seguem os dados de contato da pesquisadora, onde você poderá tirar suas dúvidas sobre o projeto e sobre sua participação nele a qualquer momento:

Pesquisadora responsável: Gabriela De Laurentis Cardoso

Telefone: (21) 98813-8400 Email: info@gabrieladelarentis.com

Caso você tenha dificuldade em entrar em contato com a pesquisadora responsável, comunique o fato à Comissão de Ética em Pesquisa da UERJ: Rua São Francisco Xavier, 524, sala 3018, bloco E, 3o andar, Maracanã, Rio de Janeiro. Email etica@uerj.br. Telefone (21) 2334 2180

Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa, e que concordo em participar.

Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2021.

Assinatura do(a) participante:

(nome do/a entrevistado/o)

Assinatura da pesquisadora:

(Gabriela De Laurentis Cardoso)



APÊNDICE B - Roteiro – conversa com artífices

[Intro] Oi xxxx, boa tarde! Vou começar a gravar, ok?

Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela De Laurentis, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma **pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design**.

Nesta etapa da pesquisa, sobre **os valores do trabalho manual na cena contemporânea**, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é **para fins acadêmicos** e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem **certo ou errado**. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

[1- Perfil - profissional]

1. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.
2. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal, e profissionalmente?**
3. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos?** Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais?**

[2- Interesse. importância, objetivo e relação com o trabalho manual]

4. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.
5. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define?** Pode falar um pouco sobre isso?
6. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz? É design, “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa], arte? Explique brevemente.

[3- Ferramentas e processos: Máquina e processos automatizados/ gambiarra]

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?
8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados/** automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

[4- Materialidade, justificativa e impacto]

9. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?
10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante**? E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?
11. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática**? [como justifica a prática]
12. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir**? Poderia citar algum?

Estamos chegando ao fim da conversa. Para finalizar, gostaria de pedir umas informações para registro da pesquisa:

[5- Perfil-pessoal/formulário]

[Contatos – preencher sem perguntar*]

13. **Email*:**
14. **Idade:** _____
15. **Localização (cidade e estado):**

Tem algo mais que você gostaria de dizer ou **acrescentar** no que disse até aqui, ou que tenha esquecido de mencionar? Ou de deixar algum recado ou **observação**?

Muito obrigada pela sua contribuição! Finalizamos aqui a conversa. Tenha um ótimo dia!

APÊNDICE C - Transcrições das entrevistas / conversas com artífices

Entrevista 1

Nome: Sarah* (OURIVES)

Cidade/UF: Niterói, RJ

Data: 02/12/2021

Duração: 42 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade da entrevistada.

ENTREVISTADORA: Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela De Laurentis, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

1. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.

SARAH: **Eu sou ourives. Profissionalmente eu sou ourives.** Acho que isso é importante porque depois eu faço várias coisas, vários tipos de trabalhos manuais, mas o principal mesmo que é o que ocupa meu tempo, o que paga meus boletos...é **ourivesaria**.

Eu comecei a fazer, eu **comecei a aprender ourivesaria no primeiro estágio que eu fiz quando estava na graduação.** (acho que essa sua entrevista demore pouco mais de meia hora, tá?) Eu comecei no meu primeiro estágio na graduação; que eu fui trabalhar com uma artesã que ela fazia uns objetos em metal. E aí, isso em **2006**. E aí ela me chamou para trabalhar com ela. Eu fazia lá as peças grandes e tudo mais, sabe. Fui aprendendo a mexer com as máquinas. Tudo. Era objeto de decoração em latão. E aí em algum momento ela me perguntou: “- Ah, você tem vontade de aprender a fazer joia?”. “-Ah, tenho”. “Ah, então vou te ensinar!”.

E aí começou, né. É, mas era assim: eu fazia o estágio lá de segunda a sexta. Aí, sexta-feira, em vez de fazer estágio, ela me dava aula. Ela me ensinava a fazer as joias. Aí eu, assim, eu adorava fazer aquilo, que eu comecei. Ela foi pegando outros trabalhos que envolviam montagem de

bijuteria, fabricação de algumas peças, mas ainda sempre no latão. E eu participava disso tudo, aprendi muito. Mas aí eu meio que larguei esse ofício. Que ainda era estágio, sabe, eu fui trocando, tentando conhecer outras coisas de trabalho e tal, mas eu **sempre sentia muita necessidade de fazer alguma coisa com as mãos**. Independente do que fosse meu trabalho, eu trabalhava muito no computador, fazia coisa de design gráfico e tal. Detestava, sabe; apenas um detalhe. Eu **sentia sempre uma necessidade de fazer alguma coisa com a mão**. Então eu fazia *killing* de papel, fazia dobraduras, fazia coisas, era uma coisa que eu gostava. Me trazia prazer. E aí alguns anos depois de ter saído desse estágio, de ter parado de trabalhar com a Ruby, com joalheria, eu estava no momento...já tinha terminado faculdade, tudo, já estava contratada e tal e **eu me sentia muito mal. No trabalho, eu não gostava do meu trabalho; eu não gostava do ambiente** e eu sentia uma coisa... é doideira isso que eu vou falar...está assim mas eu estou sendo 100% sincera... eu sentia **um peso na mão**, muito importante. Eu ficava no computador o dia inteiro, fazendo modelagem de solado de sapatos. **E eu sentia uma coisa na mão que parecia que eu precisava tirar alguma coisa da mão. Era um negócio assim muito bizarro.**

E aí na época meu sogro perguntou se eu não teria vontade de fazer o curso, de retomar a ourivesaria. Se eu não teria vontade de fazer um curso, eu disse que sim, né, e aí ele bancou o curso do SENAI de ourivesaria para mim. Me deu de presente, sabe. E foi assim ... sou muito grata a ele até hoje por isso. E foi já em 2010, e aí no SENAI eu ainda trabalhando eu ia para o SENAI de noite lá na Praça da bandeira. Meus horários eram bizarros. Porque o SENAI acabava às 10 horas da noite, eu tinha que voltar para Niterói. Acordava às 5 horas da manhã porque às 8h eu tinha que estar no escritório em Ipanema, sabe, uma doideira. Mas assim, **o momento bom da minha da minha da minha semana eram os horários de aula lá.**

E aí eu fui retomando toda essa prática, né? Mas eu sempre achei que a ourivesaria ia ser meu hobby; e eu ia levar isso como hobby. E eu fazia uma pecinha aqui, outra lá. Aí de repente as pessoas... assim... eu comecei a usar um brinco que eu fiz e o pessoal começou a gostar, começou a pedir. Aí eu comecei a fazer mais. Aí foi... foi mudando. Eu **fui fazer mestrado em química**, viajando completamente, achando ainda que **eu tinha que ter um emprego, trabalhar com outra coisa**, sabe. Até que chegou um momento assim que todos os meus planos meio que acabaram; foram boicotados de alguma forma. E depois de uns dias de desespero, eu não sabia o que fazer e eu fiquei assim, eu tenho oficina montada, eu tenho encomenda para fazer e eu não sei por que eu estou vivendo esse drama aqui porque eu tenho coisas para fazer. Por que que eu estou vivendo esse drama aqui?! **“Eu posso não ter emprego, mas eu tenho trabalho”**.

Eu comecei a prestar mais atenção nisso, me dedicar mais a isso, né. E desde então eu fui investindo energia e tempo na criação de uma marca. E aí eu trabalho com isso hoje e assim o que eu faço é....

Meu tesão com o trabalho é explorar material. Entender como eles se portam, quais são as possibilidades deles, o que que eu posso fazer, como eles reagem, a minha manipulação. Assim, eu gosto dessa parte; assim que é muito nerdzona, sabe, científica assim. E eu tento transportar isso para as peças que eu produzo de alguma forma, sabe. E por isso talvez que eu quase não terceirize meus serviços. Então eu fico aqui na oficina. Fazendo umas coisas, sabe, eu o que eu curto.

ENTREVISTADORA:

2. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: Há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal, e profissionalmente?**

SARAH: Eu sou formada, né, graduação em projeto de produto lá que eu fiz lá na EBA-UFRJ. Depois, mas assim, fazer design lá não tinha conhecimento nenhum de joalheria e eu comecei a aprender mesmo no trabalho. A formação para joalheria aí foi essa do Senai que demorou acho que um ano e meio e depois eu fiz vários cursinhos curtos de técnicas, diferentes. De cabeça eu não sei muito bem te dizer isso, mas eu posso eu posso passar as informações depois para você assim respondendo uns e-mails e tal. Mas eu sempre vou buscando cursos assim de alguma prática que eu queira fazer, alguma coisa que eu precise aprender no momento; Ou por muita curiosidade ou por precisar de fazer alguma peça que que demande uma técnica que eu ainda não sei, né.

Mas agora trabalhar e assim tanto formal quanto informalmente como a joalheria quando eu comecei mesmo tipo primeiro par de alianças que eu sei que fiz entreguei para alguém foi em 2007. E de 2007 até agora são 14 anos, né. E o tempo que eu não estava nem na rua fazendo as coisas e nem antes de voltar no SENAI, eu não estava essencialmente fazendo joalheria, mas eu estou fazendo outras coisas, que assim, minhas mãos não ficaram paradas, sabe? Mas aí também antes disso, eu sempre gostei de ...eu sempre fui “miçangueira”. Criança, sabe. Eu tenho miçanga hoje. Coleção de miçangas que eu tinha para fazer 1000 coisas e eu comecei isso lá com 6, 7 anos, entendeu.

ENTREVISTADORA:

3. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos**? Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais**

SARAH: Eu vou tentar não ser muito específica assim na linguagem, mas basicamente o que eu faço. Eu encomendo chapas e fios já com as ligas feitas, né. E eu trabalho nelas para fazer minhas peças: para fazer aliança, para fazer colar e tudo mais; então essencialmente chapa e fio, né. Algumas coisas que são poucas até é um volume muito pequeno do meu trabalho, eu faço direto na fundição, que aí eu ou produzo a primeira peça e mando fazer uma borracha para repetir, né, ou eu faço ela com modelagem 3D. Aí esse é um serviço que eu terceirizo. Modelagem 3D, que eu detesto. Ou eu faço um modelo na cera e mando replicar na fundição, né. O meu trabalho aqui na oficina envolve todas as ações que eu posso fazer nessas chapas e metal com alicate, com martelo, muita solda. Tudo quanto é acabamento. Eu não faço cravação; cravação é um serviço que é terceirizado porque quem crava só crava. É muito específico. Com o titânio eu não tenho equipamento de solda aqui e eu acho que é uma coisa até assim tecnologia que não existe no Brasil acessível, né. Mas o meu fornecedor de titânio ele me manda chapa e fio também. Não tem uma grande variedade de diâmetros; prefiro então alguns eu até compro fora, muito de vez em quando. Mas eu tento assim inventar milhares de coisas com o pouco do titânio que eu consigo, essa pouca variedade de material que eu consigo. Esse fornecedor ele faz usinagem também; de bloco, sabe? Então com isso eu consigo fazer aliança de titânio porque eu mando para ele a medida que eu quero, ele me manda a peça usinada e aí eu faço todo o acabamento. Limar mesmo, fazer ela ficar arredondada, até porque você imagina uma usinadora que faz equipamento de máquina, portão, umas coisas enormes, fazer um anelzinho deste tamanho, é outra precisão. Então eu meio que acerto tudo o que vem da máquina e às vezes eu

faço aquelas alianças só facetadas por fora; aquilo é tudo feito à mão. Muita força porque é duro pra caramba o metal, e aí tem toda a parte de pro titânio, né, de colorir que é feita ou com fogo ou com a anodização que é um processo eletroquímico que, assim, é uma coisa que eu tenho um amor enorme. Porque eu investi num equipamento para isso, estudei por conta própria procurando vídeo de Youtube, tudo mais e eu estou aqui montando uma, deixa eu te mandar uma foto de uma coisa que eu muito orgulho. Essa coisa, sabe, de ficar explorando o material isso faz parte, né. É muito maneiro. E é muito é “nerdice” fazer esse estudo de titânio. Eu estou tirando a foto aqui, você vai receber uma mensagem.

ENTREVISTADORA: A gente vai falar agora mais relacionado a interesses, importância, objetivo e sua relação com esse fazer.

4. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.

Tem algum **objetivo específico na sua prática**?

SARAH: Eu não sei se eu sei colocar isso em palavras. Porque assim... Sempre foi... é uma coisa que eu sempre fiz desde criança, sabe? Então eu não sei se eu consigo exatamente racionalizar isso, né. Porque para mim, assim, o trabalho manual é uma coisa... Eu meio que me reconheço assim, sabe. E eu gosto muito de fazer as coisas, eu gosto de dar forma para as coisas e ter uma ideia é fazer a ideia existir materialmente. Sabe? Pode repetir a pergunta?

A prática não é necessariamente a peça pronta, mas é um processo. Eu curto muito os processos. Eu presto muita atenção e eu dou muito importância. É muito mais pelo meu prazer do que qualquer outra coisa. Pra mim, o que importa mais o caminho e não o destino, sabe?

O que me interessa no trabalho manual é a prática. Não é nem necessariamente a peça pronta, sabe. É o processo. Eu curto muito os processos, eu presto muita atenção, dou muita importância a eles, né.

E o “como” é muito mais pelo meu prazer do que qualquer outra coisa, sabe. Então acho que é isso mesmo, o que importa mesmo é mais o caminho e não o destino.

ENTREVISTADORA:

5. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

SARAH: É assim o antes, ele para mim. Não é assim. Muitas vezes ele não existe. Porque uma parte muito importante do meu projeto acontece enquanto eu já estou na bancada com o material, né. Então o antes ele é muito assim. Só pensar, sei lá, quero fazer um brinco que tenha mais ou menos esse tamanho, então como é que eu vou fazer assim? Não é normal eu fazer grandes projetos; no máximo eu faço um rabisquinho de leve, assim pessoal. Aí tá isso aqui vai funcionar e aí eu já parto para bancada. Assim se for uma coisa que eu vou recortar de chapa, eu já vou fazendo os moldes direto. E é no molde que eu vejo se está bom você ou se não tá. E se tiver bom já ele que vai ser vai virar guia pros cortes que eu vou fazer, né, que eu vou fazer. Só com o trabalho de aliança personalizada que eu preciso realmente fazer um projeto maior; assim um pensamento projetual maior e aí tem que ter um desenho bonito, tudo mais, porque

isso é o que eu apresento pro cliente, que eu preciso da aprovação dele, né? Mas quando eu sou só sabe se a ideia toda minha, eu estou fazendo a peça que eu quero. Eu não fico desenhando muito mesmo. Eu não gosto de desenhar muito. Porque não é o meu...acho que não é a minha forma de raciocinar muitas coisas, sabe. Eu me dou melhor com o negócio de aumento dimensional que eu posso mexer, onde é que eu posso ajustar, funciona melhor assim minha cabeça. E aí o durante é minha cachaça mesmo. Ficar na oficina, ligar um radinho, sabe. Botar uma musiquinha lá e aí, cara, eu fico tão imersa naquele ambiente, naquela atividade que é como se eu entrasse num mundo paralelo, assim, sabe. É um “flow”, um negócio bizarro não explicável por ciências naturais, sabe. E eu curto muito. Eu não vejo o tempo passar e eu gosto muito de ficar tentando resolver, e de assim fazer uns pequenos ajustes para o negócio chegar aonde eu quero que chegue, como é que eu vou usar essa ferramenta aqui... porque a gente não tem todas as ferramentas que deveria. Então eu faço as ferramentas, sabe.

ENTREVISTADORA:

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?

SARAH: Eu improviso muito. Pra caramba. E elas são caras, né? Assim, o “basicão” não é caro mas as coisas que você vai precisar conforme você vai precisando conforme você vai aumentando a produção e tal, aí fica bem caro. Então eu não tenho... eu não faço grandes investimentos nisso, né e aí eu fico improvisando minhas ferramentas aqui e tentando assim muitas vezes é o que eu penso no começo da peça, eu já penso a partir das ferramentas que eu tenho pra utilizar, sabe. Pra chegar aonde eu quero chegar. Que às vezes nem é o caminho mais simples, mais fácil. Mas eu faço com que eu tenho. E eu curto... isso para mim é um desafio, sabe. É o “como é que eu vou fazer isso aqui, como fazer isso que está bom” Às vezes não funciona e aí é descartar e começar de novo. E assim quando a peça está pronta, eu gosto muito. Eu gosto muito de testar ela no corpo, sabe. Os primeiros dias de fazer um brinco, aí eu fico 4/5 dias usando brinco tempo todo para ver se ele está OK, se o peso dele está bom, se ele está machucando, se não está machucando, aí eu fico, eu vou para lá e para cá, faço coisas, sabe. Eu curto muito isso: eu curto muito interagir com a peça como usuária e não como criadora.

ENTREVISTADORA: E o que você faz de trabalho manual, como que você chama, como é que você define. Assim você pode falar um pouco sobre isso e se você tivesse que contar para alguma pessoa o que você faz, pode ser pessoas clientes ou colaboradores como é que você conta? O que você faz?

6. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**?
Pode falar um pouco sobre isso?

7. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz? É design, “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa], arte? Explique brevemente.

SARAH: Eu falo que eu sou joalheira, que eu sou ourives e que eu faço peças. Falo que eu sou ourives e faço joia, e quem se interessa mais, aí eu falo que eu trabalho com prata, com ouro, com titânio, aí assim rola esses assuntos às vezes sim, mas só como quem está interessado. Pra

quem se interessa e pergunta, eu falo, que mexo muito com fogo, que eu tenho ferramentas assim que são super precisas, que serra de 1/3 de milímetro de espessura, sabe. E eu falo que eu curto muito poder mexer no metal que é uma coisa que aparentemente é dura, né e aí conseguir manipular isso da forma que eu quero. Mais ou menos isso que eu falo assim sobre eu falo mesmo sobre a transformação do material.

ENTREVISTADORA: Como você considera o que você faz? É design, “trabalho manual”, é arte? Como você explica isso.

SARAH: É uma questão que nunca resolvi pra mim. Mas, assim, eu não considero meu trabalho um trabalho de arte. Sim, isso é um fato, a única coisa que eu tenho certeza é que não é um trabalho de arte. Eu tenho questões filosóficas assim sérias com isso. É porque eu acho...eu vejo assim em arte muitas vezes tem uma coisa que, se eu levar a joalheria para arte, eu me isento de uma responsabilidade que eu não acho que eu posso me isentar. Sabe de uma responsabilidade ambiental, de uma responsabilidade social, que é muito importante. E se eu levar pra arte, eu viro as costas para isso. Por mais que eu sei... eu tenho certeza que tem muitos artistas que tentam usar a arte para alertar, sabe? Conceitualmente o meu entendimento é que, assim, já tem bastante gente falando sobre isso não preciso mais falar sobre isso não, eu preciso mais agir. Então o que que eu posso fazer dentro do meu trabalho, que o meu trabalho possa continuar e que que faça alguma diferença.

E aí eu acho que talvez... assim ...estou respondendo isso pensando nisso enquanto eu falo para você, né? Talvez por negar essa parte artística e essa parte só de discurso e tentar fazer as coisas mais práticas, eu acho que meu trabalho está muito mais dentro do design do que de qualquer outra coisa. Trabalho manual ele é, ele sempre vai ser. Mas nem por isso o design deixa de existir nele. Embora entendendo o design como projeto e a minha parte de projeto, não é que ela não aconteça, só acontece de uma forma diferente do que o que a gente estuda academicamente, né. É um projeto que acontece na prática.

E assim, com o passar dos anos, e já tem bastante tempo que eu faço isso, eu consigo perceber a diferença da projeção nesse processo todo, sabe. Eu gasto muito menos e sobra muito menos material. Tem um monte de manha mesmo que a gente vai pegando na oficina, sabe, que eu acho que elas são importante

Estou desviando completamente da sua pergunta. Mas eu acho que é isso assim, pelo tanto que eu penso sobre o “practice”, sabe, o ofício. Eu acho que está mais dentro do design do que qualquer outra coisa. E eu faço questão de continuar assim porque eu acho que tem que rolar uma responsabilidade.

ENTREVISTADORA:

8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados**/ automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/is? Nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

SARAH: Eu acho que esses processos industrializados, essas coisas de produção em escala, tem suas desvantagens, mas tem vantagens que são muito bacanas.

Vantagens e desvantagens. Eu não sou, assim a favor ou contra. Sabe eu acho que pelo meu conhecimento eu posso explorar o melhor que eles têm para oferecer. Então falando de joalheria, de ourivesaria, os processos industriais de grande escala, eles têm muito a ver com a reprodução das peças, só que, assim, essencialmente fundição. E antes da fundição, a modelagem a impressão 3D que até poucos anos atrás, até ser 10 anos atrás isso, era uma coisa inacessível. Não sei se 10, mas, enfim, por aí, era uma coisa que era muito complexo de fazer; a gente não tinha equipamento aqui, não tinha impressora e tal; então o modelo era feito na cera, a cera, cultura e tudo mais. O que eu penso é que assim, falando hoje, né, do que se usa hoje o que é mais importante que é essa parte de impressão 3D, de modelagem. Fora a parte de poder repetir peças indefinidamente, tem uma coisa que é muito legal que é a permissão de formas que não dava para fazer antes, se não fosse por essa não fabricação 3D, por essa impressão, né. Assim, realmente, são geometrias que a gente não tem ferramenta manual para fazer. E aí eu acho muito legal poder explorar isso, né, mas eu estou falando isso para você assim num mundo ideal porque eu mesma não faço isso simplesmente porque eu odeio fazer modelo 3d. Detesto mexer no Rhinoceros. Entendeu?

Eu fiquei até um tempo, assim, eu tentava, achava que tinha que fazer; eu achava um monte de coisa na minha vida; eu vou mudando, né. E, assim, eu gastava muito tempo com aquilo, ficava, cara, e tão chato fazer, aí o modelo nunca ficava do jeito que eu queria de verdade e tal. E quando eu passei a terceirizar, a melhor coisa do mundo, porque eu pago a pessoa resolve, o que eu demorava um dia pra fazer, a pessoa faz em 1 hora e meia. Entendeu? É muito melhor. Muito melhor e aí assim. Essas possibilidades, eu acho que elas são muito revolucionárias dentro da joalheria. E eu acho que elas devem ser exploradas, elas devem ser aproveitadas porque elas melhoram também o nosso trabalho. Tanto, assim, pode facilitar a parte manual. Pode às vezes sei lá muito passando por cima, assim, é possível, diminuir tanto o tempo de fabricação de alguma coisa que aí você gasta esse tempo que sobra com uma outra coisa que é muito mais incrível vai deixar aquela peça muito mais legal.

Sabe, um acabamento que dê muito trabalho, alguma coisa de mão de obra cara, né? Assim eu não estou dizendo só da minha, mas a terceirizada também: se eu tenho que contratar um ourives para fazer alguma coisa, ele cobra por hora e não cobra peso da peça essencialmente o trabalho dele é cobrado por hora. E o trabalho, fazer dobradiça, fazer fecho; então, assim, tem uns insumos às vezestem as partes muito complicadas da joia, que você comprar pronto alguma coisa que já é assim pré-fabricado da vida, cara, isso facilita muito o trabalho? Porque você consegue peças às vezes de qualidade excelente, fazendo bem mais rápido então não fica lá tão cara, e assim? Agora eu esqueci que eu tinha raciocínio para completar isso, mas eu me perdi.

ENTREVISTADORA: Você estava falando que tem vantagens diversas, aí falou lá que melhora o trabalho de de fabricação, você pode gastar esse tempo em outra coisa, que também essas peças de pré-fabricação também já são feitas de certa qualidade tão boa que é uma vantagem fazer uso; facilita muito e deixa com que a peça também seja mais acessível.

SARAH: Pois é. Então só que assim, ao mesmo tempo, é que eu vejo aqui, pelo menos assim no Rio, o que eu tenho acesso é que dessas pré-fabricadas tem muita coisa que não é de boa

qualidade. E aí é ruim. Poderia ser maravilhoso, mas não é. Então tem uma questão muito importante na joalheria que é a presença do metal, assim, como é que está ali, que a gente trabalha. E aí é comprar esses pré-fabricados nem sempre dá para ter certeza total do que se tem, né. Então uma coisa, assim, você fica numa escolha meio complexa?

Mas o que eu vejo assim de desvantagem. Vai ficar meio sem sentido isso. Mas às vezes eu acho que é desvantajoso você ter sempre coisas muito iguais. Especialmente falando assim de trabalhos criativos e tal. Isso às vezes gera uma compreensão, assim, que você não sabe isso que você está fazendo uma cópia se não é, sabe, porque está partindo de uma coisa que todo mundo está usando o mesmo insumo para fazer o negócio, sabe. Aí eu acho que isso é meio complexo.

Mas essencialmente falando dos mecanismos de fecho e de tarraxa, sabe, eu não vou perder meu tempo fantástico tem artistas que fazem. Mas isso gasta tanto tempo que eu vou fazer acha só para dizer que aí é 100% feita por mim, cara. Que se dane. Tarraxa é um negócio que ninguém vai ver. E ela está ali para cumprir uma função específica, uma função prática que tem um negócio. Então não interessa para mim se isso é fabricado por mim, entendeu? Graça. Tem pessoas de polêmicas dentro da joalheria.

ENTREVISTADORA:

10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante, de uma maneira geral?**

11. E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

SARAH: Olha, eu acho que, o mais interessante que o trabalho manual pode gerar para mim... é um entendimento muito nerd da minha parte, mas assim entendimento, física, química, sabe. Está tudo ali, assim, realmente, literalmente ao alcance das mãos. Então é uma compreensão meio tátil das coisas. Isso é muito interessante para mim.

E pras pessoas que usam que eu faço: eu confesso que eu exploro até bastante isso; é justamente as pessoas poderem usar uma coisa que foi feita por alguém que estava pensando nelas enquanto fazia. E aí eu já acordo, assim, uma coisa até meio mística, sabe, de energias e tudo mais é. Porque isso é uma coisa que acontece, tá. Vou falar aqui, não tem nada que você perguntou, mas enfim. Acontece muito na oficina de ter: se eu estou meio zuada, assim. Tô com enxaqueca, tô mal humorada, não sei o quê; às vezes eu vou fazendo coisas, atividades básicas. Assim, o negócio começa a dar errado; é como se metal absorvesse essa energia e começa a funcionar esquisito. Eu vou botar fogo rapidinho, a peça funde onde não era para fundir. Isso começa a acontecer. Só que às vezes eu estou bem, eu estou fazendo um negócio e começa a dar errado. Mas casais, sim, que me perturbam muito; que me liga o tempo todo, que estão muito ansiosos, não sei o que. E, cara, não tem explicação. É uma coisa que de fato acontece, né. Então eu uso isso a meu favor, né. Quando eu falo com os clientes que eu vou fazer, eu falo: olha só eu vou fazer, eu vou dar aqui o melhor que eu posso oferecer para você e vai estar nessa peça em todo o meu amor, toda a minha energia vai estar aqui. E como eu faço coisas que as pessoas usam no corpo, né, eu procuro explorar isso e falar assim para as pessoas o que eu quero que essas

peessoas transformem essas joias em símbolos de qualquer coisa que seja muito importante para elas.

Sabe? Então, para mim é meio mágico isso, poder oferecer isso. E ver as pessoas usando essas peças e atribuindo o significado que elas querem e tal. É muito bacana ver isso acontecer, assim, sabe as pessoas ficam felizes e aí eu fico feliz.

ENTREVISTADORA:

12. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática?** [como justifica a prática]

SARAH: Olha. Acho que se eu te disser qualquer outra coisa mais, vai fugir do que você me pediu para pensar só no meu trabalho manual. Sabe? Mas o que eu acredito mesmo é que a gente se conecta com um mundo material fazendo as coisas. E a gente tem que aproveitar esse tipo de de responsabilidade que a gente tem. Eu acho que tem uma coisa muito filosófica nisso tudo; do tempo que se gasta, do valor que a gente tem do valor da nossa energia, assim, e entender muito que a gente está fazendo no mundo. Sabe? Assim sem tentar ser “clichêzona”, mas é porque eu acho que isso é realmente importante. E pensar que assim enquanto eu estou aqui fazendo um anel para uma pessoa usar, todas as outras coisas que a gente usa foram feitas por alguém em algum momento? Por mais que tenham milhares de máquinas fazendo coisas e tal, e aí sabe, mas vai ter alguém que em algum momento vai pegar embalagem vai levar pra algum lugar, então assim, pensar que a gente está sempre... tudo... a gente vive por conta de relações entre pessoas, sabe? Eu acho que isso é muito importante e acho que isso tem que ser lembrado. Meio que o tempo todo porque a gente tá esquecendo um pouco disso, sabe, da existência dessas relações.

ENTREVISTADORA:

13. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir**?

Poderia citar algum?

SARAH: Assim: “Ficou melhor do que eu imaginava!!!”. Eu ouço muito isso, assim, porque é o que eu mais faço, né, são essas alianças personalizadas. Aí eu mando desenhos, faço entrevista do casal, aí faço desenho, mando desenho, eles escolhem o desenho e tal, e aí eu vou fazendo a peça. E quando entrega, assim, rola umas que tipo, assim, “meu Deus, tá muito lindo!”

Porque eles viram o desenho, meu desenho acabado; não faço desenho bonito. Não sou ilustradora. Mas eu preciso que eles entendam a ideia e quando eles vêm a peça pronta, polida, sabe, “ah, nossa, ficou maravilhoso”. Aí coloca no outro’, “aí gente, é confortável de verdade, não imaginava que pudesse ser”. Sabe? Isso é o que eu mais ouço, assim. Modéstia à parte, tá?

É real e acontece muito. Ouço muito isso, né? E das pecinhas prontas de coleção, assim, normalmente, aí eu solto essas coisas quando eu vou fazer feira tá? Mas primeiro as pessoas ficam perguntando do material: o que é, como é que você faz isso, como é que é assim, é tão leve, e tal, sabe. E quando as pessoas vestem, elas curtem como fica. Assim, sabe, botar brinco e olhar assim da ronda iluminada no rosto e aí: “nossa, muito legal, adorei!” A resposta é bem positiva?

ENTREVISTADORA: Então você faz os 2: você tem peças prontas quando você faz pra feira, coisa assim, você faz principalmente nesta projetos é faço por encomenda sob demanda por encomenda. Só para registro você pode deixar seu e-mail.

SARAH: Posso meu e-mail é CH ponto Sara. Eu posso falar no WhatsApp também não pode ser melhor.

ENTREVISTADORA: E você está em Niterói, RJ.

Sarah: Isso.

ENTREVISTADORA: Acho que é isso. Muito, muito, muito obrigada!

Entrevista 2

Nome: Ingra* (TECELÃ E TINTUREIRA)

Idade: 27

Cidade/UF: Santo André, SP

Data 10/12/21

Duração 27 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade da entrevistada.

ENTREVISTADORA: Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela De Laurentis, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

1. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.
2. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos**? Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais**

INGRA: Bom obrigada pelo convite estou muito feliz né é bom o meu trabalho é tecelagem manual e tingimento natural. E aí eu faço peças hoje em dia; eu faço peças que são: mantos, lenços, peças de roupa, acessórios.

Na verdade, meu plano Inicial não era nem necessariamente trabalhar com o trabalho manual, né? Mas eu sempre gostei da ideia de inventar coisas de trabalhar construindo coisas, né? Eu gosto muito do processo do craft, né? Acho que quem trabalha com isso gosta de fazer as coisas, né, sozinha, assim do início ao fim; ter projetinhos, né? Então acho que isso é uma coisa que eu sempre tive, mas eu busquei no início estudar moda. Era minha ideia; era ser estilista, né? Fui, estudei.

E durante os cursos, né? Que eu fiz os primeiros cursos que eu fiz. Nessa área eu percebi que eu gostava muito das aulas de processos criativos das aulas que envolviam experimentação com os materiais o trabalho manual, então eu sempre gostei das aulas de costura também.

Então eu gostava muito de confeccionar também, né? Não só talvez mais do que planejar uma coleção, né? Ou algo assim: eu gostava de estar ali brincando com os tecidos com formas, né? Sempre gostei e sempre tive a ideia de mexer com a sustentabilidade, então quando eu estava nesses cursos também. Foi quando eu tive meu primeiro contato com a técnica do tingimento natural e eu gostei muito daquilo tanto pelo apelo sustentável, quanto pela possibilidade de tingir as minhas próprias peças então de ter o controle sobre todo o processo produtivo daquilo que é o que acho que chama a atenção das pessoas que gostam de Crafts e de fazer o trabalho manual, os projetos e tal, né? A gente gosta de ter controle sobre o maior número de processos possível, né? Então é na minha visão, claro, né? Pode ser que alguém pense diferente, mas assim é E aí eu fui trabalhar num atelier depois que eu fiz os meus cursos, tal, eu tinha uma pegada um pouco mais experimental sempre gostei muito de trabalhar com algodão cru com o tricô é experimentava muito nesse sentido.

Mas depois que eu trabalhei na área, né? Eu me desencantei com a área e decidi ir para academia. Fui fazer a graduação em ciências e humanidades e só que dentro da dessa da minha universidade. Eu decidi fazer um projeto de iniciação científica porque também gosto desse lado.

Da pesquisa eu sempre me interessei, né? Não só o trabalho manual, eu senti que queria complementar, né? Eu acho que isso partiu de mim também porque na época a gente é jovem, a gente tem um pouco essa coisa assim de achar que alguém vai te julgar, se você fizer só o trabalho manual, né? Assim, se não tiver um trabalho intelectual por trás.

Eu acho que eu trazia um pouco desse preconceito mesmo até em mim e aí eu coloquei essa ideia na minha cabeça de fazer um trabalho acadêmico para complementar no fim. Foi muito legal.

Foi muito bom porque eu gosto, né, de pesquisa também intelectual, mas depois eu tive uma desconstrução. Mesmo conforme eu fui trabalhando depois desse preconceito em ser só uma só né? Entre aspas “uma trabalhadora braçal”, né? Mas enfim e nunca é só isso, né? Quando se trata do artesanato, foram coisas que eu fui aprendendo também.

Mas nesse primeiro momento, eu ainda não sabia e fui descobrindo. Quando eu estava na academia eu fui fazer um projeto de iniciação científica e a minha orientadora era da área de estética filosófica, então a minha ideia era trabalhar sobre arte, né? E eu gostava muito de Hélio Oiticica que trabalhava muito contexto e com os materiais, e era, e é um tipo de arte participativa, então trazia muito um lado que eu gostava, né? Que é do sensorial, de estar ali sentindo tato e tudo, e acho que também isso também diz um pouco sobre o artífice, né? A gente tem essa atração natural por tudo que é sensorial.

E aí é a minha própria orientadora, me trouxe esse chamado: a falar sobre o texto, né? E a pesquisar o texto de onde vem o tecido. Por que que o tecido existe? Por que a gente usa tecido? E aí eu fui dentro desse trabalho, acabamos falando de moda e desconstruindo todo o percurso

da moda para entender. Quando é que o tecido foi apropriado pela moda e aí eu entendi. E que embora eu estivesse desencantada com a moda naquela época, eu gostava muito de trabalhar com tecidos.

Então eu fiquei com isso nem mente assim de que eu gostaria de fazer meus próprios tecidos e de fazer esse processo. E aí surgiu também nessa época um curso de tecelagem manual. E aí eu fui fazer porque aquilo se tornou perfeito na minha cabeça.

Pensei bom, eu faço isso, levou anos, né? Assim, foram alguns anos aí nesse percurso, mas resumindo. Eu fui fazer esse curso e eu pensava: bom, eu quero fazer os meus próprios tecidos para poder fazer roupas com esses tecidos, né? E aí nesse meio tempo, eu ganhei um livro de um amigo que falava sobre a tecelagem na Grécia antiga e falava sobre os pés que eram os tecidos. Eram feitos por mulheres que eram oferecidos às deusas, né? É em rituais e tudo, e eu gostei tanto daquela ideia que eu falei: bom, quando eu tiver uma marca vai chamar péplos.

Isso foi em 2015 16 por aí. E a minha marca só foi nascer em 2017. Então foi tudo se encaixando, mas tinha esse princípio de que eu queria fazer os meus próprios tecidos. A ideia é a entrada para fazer roupas, mas eu comecei a fazer e as pessoas começaram a me pedir. Começar a fazer.

E aí nasceu a marca fazendo mantos fazendo lenços e até hoje é assim. E talvez um dia expanda para roupas assim que era o plano inicial. Talvez seja um percurso que vai indo né? Leva uns anos, mas a gente vai desenvolvendo.

ENTREVISTADORA: E aí você falou da sua formação que era o segundo ponto que eu ia tocar é que você veio da moda e depois você foi pra ciências humanas e teve essa formação. E depois para você teve seu primeiro contato com o tingimento natural é por conta dessa parte de explorar os materiais, de querer se aprofundar nisso. Você contou que teve esse curso; apareceu esse curso de tecelagem manual. Então você acabou juntando essa e esse outro ofício além do tingimento natural, então assim você se descreveu no início que você fazia tecelagem manual e tingimento natural. Então, você se considera uma tecelã e tintureira?

3. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: Há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal, e profissionalmente?**

INGRA: Sim, me considero uma **tecelã e tintureira**. São os meus ofícios quando alguém me pergunta. No começo, eu ainda não sabia como me chamar. Ai eu não me sentia digna de me chamar de tecelã e além de ser super diferente, né? Às vezes eu ainda vou no médico que me pergunta a minha profissão coloco artesã, né, generalizando, mas eu tenho hoje eu me sinto com propriedade para dizer que sou tecelã e tintureira. E profissional. Bom, eu tenho a minha marca desde 2017, 10 de julho de 2017. Então são quatro anos e meio de prática profissional das duas técnicas.

A tecelagem manual foi em 2016, em junho de 2016 que eu aprendi, comecei a aprender e o tingimento natural foi em 2012 meio de 2012, mais ou menos, que eu tive o meu primeiro contato. Fiquei alguns anos sem mexer, mas fiz alguns cursos no meio então tiveram alguns

contatos ali que eu tive mesmo não trabalhando com isso ativamente. E aí a formação foi ...eu fiz um monte de curso livre, né, na área de moda depois eu fiz dois técnicos: um em Criação e gestão de moda; e outro em vestuário no SENAI.

E depois eu fui pra faculdade, né, que é a Universidade Federal do ABC. Eu fiz Ciências e Humanidades. Quase concluí a Licenciatura em Filosofia, mas eu já sabia que não era isso que eu queria mesmo. Então não conclui. Então, fiquei bacharel de humanidades. É isso; é a formação mesmo é essa. E aí no meio tem os outros cursos, né? Tem o curso de tecelagem manual que é um curso livre. Fiz curso de ecoprint, fiz um tempo no Chile também. Fiquei estudando até técnica de tear de cintura; técnica mapuche.

ENTREVISTADORA:

4. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.

Tem algum **objetivo específico na sua prática**?

INGRA: Bom, como eu te disse, eu gosto muito de ter o controle sobre todo o processo que eu estou fazendo tanto pela sustentabilidade de saber de onde tá vindo, né? Acho que isso é importante nesse ramo da moda.

Quanto pelo prazer de fazer mesmo eu sinto muito prazer em fazer uma coisa um objeto concreto e ver ele pronto e tirar ele do início e ver ele até o fim isso me dá muito prazer e satisfação me dá quando eu vejo por exemplo é ontem que a gente teve a segunda menção numa revista dá uma coisa assim uma coisa na cabeça assim.

Nossa, eu fiz isso sozinha do início. Eu inventei, eu escolhi o nome, eu abri a empresa, eu fiz todas as peças; eu fui testando; eu cheguei nisso. É impressionante pensar na linha do tempo e isso dá muita satisfação. Eu acho que tem também toda poética do trabalho manual, né. Acho que ele é uma forma de fazer que eu sinto que é um pouco uma resistência assim, né no mundo que a gente vive.

Eu acredito muito nisso que é importante quem tem condição de trabalhar com isso, né? Que não é fácil sempre, mas é uma forma de resistir a um sistema maluco, né, de substituição insana de objetos e criação desenfreada de tudo, né? Eu acho que é isso: as pessoas que consomem o produto também conseguem compreender um pouco melhor isso, né?

ENTREVISTADORA: E na sua opinião o que você faz, como que você chama ou define? Como é que você chama o que você faz: trabalho manual, é design, é arte.

5. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**? Pode falar um pouco sobre isso?

INGRA: Então isso é uma linha difícil assim para nós artesãos, né? Às vezes eu me considero uma mera uma máquina reprodutora da minha própria criação, às vezes eu me considero artista têxtil, às vezes eu me considero artesã.

Às vezes eu considero como trabalho manual têxtil. Eu acho que nessa área fica muito borrado, mas eu não acho que nenhuma definição é melhor ou pior do que a outra também acho que eu sou um pouco de cada em cada momento né.

ENTREVISTADORA: E se você tivesse que pensar no que faz como que você compra conta para outra pessoa ou para os seus clientes são colaboradores o que você faz é como é que você comunica isso?

6. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz? É design, “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa], arte? Explique brevemente.

INGRA: **Eu comunico que eu trabalho com tecelagem manual e tingimento natural fazendo peças que são como amuletos objetos de proteção de apego.** Eu falo isso sim basicamente.

ENTREVISTADORA: Vamos falar agora um pouquinho sobre as ferramentas e processos, mas de modo breve, você tem as ferramentas que precisa ou você improvisa, cria alguma?

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?

INGRA: Não, eu tenho as ferramentas como eu trabalho com tear. Às vezes a gente improvisa em alguma coisa assim específica pequena, mas pelo menos no meu Ofício, né? Que que precisa do tear então eu realmente tenho que ter o meu companheiro, né? Ele é meu sócio meu terreno.

ENTREVISTADORA: Me conta um pouquinho sobre a sua relação com os processos industrializados sempre vendo a partir do seu trabalho, né, do que você faz. Desses processos automatizados se você faz uso de algum, E se sim, qual e quais são as vantagens e desvantagens que você enxerga nisso.

8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados/** automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

INGRA: Bom, os processos automatizados que eu uso estão mais no ramo da administração do negócio do que do fazer mesmo. Sei lá, eu vou lavar o a peça e eu passo na centrífuga no máximo assim é todo o resto praticamente é feito a mão fora os fios que eu já compro pronto, entendeu? Eles vêm da indústria: os fios. Então essa parte ainda não tem autonomia, mas tenho vontade também de ter autonomia dessa parte.

ENTREVISTADORA: E você disse que faz tecelagem manual e tingimento natural. O que você pode me dizer sobre o que que você gosta de fazer nesses três momentos no antes do fazer no durante o processo e após com o resultado, finalizado com produto.

9. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

INGRA: No antes, não sei. Sou uma pessoa um pouco ansiosa, então eu sempre curto mais o após. Mas eu também, o meu ofício, acaba me dando prazer no durante também. Eu sinto prazer no processo em si, apesar dos movimentos repetitivos no tear, no caso, eu gosto, assim, se torna às vezes meditativo quando entra no flow, né, que ele está do que a gente entra que vai né, mas o tingimento ele é um processo mais intuitivo que eu tenho no meu trabalho então.

Eu gosto de manter apesar de ser uma pessoa mais rígida e assim bem organizada com tudo, eu gosto de manter o tingimento em si sempre um pouco mais aberto ao acaso.

Às vezes eu faço muito tingimento a olho, assim, eu poderia anotar. Eu tenho um pouco de cabeça já né, de tanto fazer, mas eu gosto de “manter a olho”, assim, porque eu acho que tem esse caráter de cada peça ser única e eu me permito isso. Meu cliente entende isso e de entender que cada matéria-prima tem sua intensidade de corante e eu gosto de, tipo, me manter aberta, é o meu momento de me manter mais livre, assim. Agora do antes, eu tenho preguiça do antes sim. Eu acho que a coisa de preparar os fios, de separar, de limpar é o que me dá menos prazer assim do processo todo, mas também já se tornou automático.

ENTREVISTADORA: E na sua opinião o que que o trabalho manual **gera de interessante, de uma maneira geral, para você e para outra pessoa que faz uso** do que você produz, o que que você acha sobre isso?

10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante?** E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

INGRA: Gera conexão, eu acho. Porque quando você pensa que aquilo foi feito por uma mão de alguém que você sabe alguma coisa sobre ela, né? No meu caso eu busco mostrar um pouco dos bastidores, falar um pouco das minhas reflexões enquanto eu vou tecendo, então articular o que tá acontecendo no interno com o externo, né. No nascimento daquela peça eu acho que a pessoa se sente mais conectada com o real, sabe. Algo que antigamente era comum, né? Alguém fez isso.

Lógico que alguém fez isso, mas hoje em dia a gente não tem mais essa certeza, né? Hoje em dia pode ser uma máquina que fez isso, né? Não tem uma conexão com um humano do outro lado. Porque não tem um humano do outro lado muitas vezes e às vezes quando tem, fica uma coisa tão mecânica e tão sem conexão da pessoa que tá fazendo.

Tá tão alienada do próprio objeto que ela tá fazendo, que nem tem muito espaço para essa conexão então acho que a conexão e também a pessoa acaba dando mais valor a peça de roupa

no meu caso, né? E acho que sugere uma reflexão também sobre o consumo dela, né, tipo vou comprar um monte de peça que vai estragar rápido. Não vou... eu vou encomendar uma feita a mão que vai durar bastante tempo. Cuidado essa peça direito e tal. Eu acho que isso também acontece.

ENTREVISTADORA: E tem alguma coisa que **você acredita na sua prática**, assim, você já falou de várias coisas, mas assim que você gostaria de acrescentar ao que você disse então assim e deixar aqui registrado.

11. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática**? [como justifica a prática]

INGRA: Ah assim, você tinha falado sobre a indústria e tal, né? Eu não acredito que é possível voltar ao mundo pré-industrial, né? E nem acho que isso também seja necessariamente bom, né? Mas a minha ideia é como eu te digo é a resistência do trabalho manual, mas também a resistência que não é uma briga, né? Porque eu entendo que a indústria tem pontos positivos. Por exemplo, se você pega um tecido tecnológico para usos específicos. Pode ser muito interessante, né, tecidos para atividades de esportes para atividades de trabalhos que envolvem riscos, tem toda uma tecnologia por trás de tecidos para fins específicos que são muito interessantes muito bons e só são possíveis porque existe a indústria.

Porque existe a tecnologia e a ciência por trás disso então eu acho que a ideia você já excluiu tudo isso e fica só com artesanal, né? Mas eu acho que a gente vive em tempo do que a gente tem que se preocupar com manter coisas feitas por humanos e conexões e coisas que vão além da imagem que mexem com sentidos e acho que também o principal do meu trabalho, a palavra que eu sempre falo é acolhimento. Aconchego e acolhimento para mim são os nortes do meu trabalho, né? Então eu acho que o trabalho manual proporciona isso.

ENTREVISTADORA: E a gente já tá chegando ao fim. Eu vou te pedir depois para você confirmar o e-mail para poder ter um registro, que essa conversa foi feita.

Ah só também aqui para constar você pode dizer a sua idade, por favor. E só confirmando sua localização, você está em Santo André, SP?

INGRA: 27. Santo André, São Paulo

ENTREVISTADORA: Em você, gostaria de acrescentar mais alguma coisa.

INGRA: Não só agradecer, gostei muito; foi super tranquilo; rápido.

ENTREVISTADORA: Então é isso muito, muito, muito, obrigada!

Entrevista 3

Nome: GABRIELA* (ARTISTA DO LIVRO)

Idade: 51

Cidade/UF: Rio de Janeiro, RJ

Data 16/12/21

Duração 52 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade da entrevistada.

ENTREVISTADORA: Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

1. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.

GABRIELA: Bom, eu comecei a trabalhar com livros de forma profissional fazendo cadernos e sketchbooks para que outras pessoas pudessem desenhar. Desde 2004 que eu comecei realmente a estudar sobre isso ou desmontar livros e entender como eles funcionavam. E como não existe uma formação formal específica dessa área, eu fui buscando profissionais que atuassem na área e estivessem dispostos a ensinar porque lá quando eu comecei não era essa cena que a gente vê hoje aqui com tantas pessoas que querem ensinar ou mostrar. Na verdade, as pessoas tinham um certo receio de uma outra pessoa exercer aquele ofício e criar a própria concorrência.

Então existe um pouco ainda essa mentalidade e eu como eu estava começando e eu queria muito aprender e eu tenho uma formação na área de educação: eu também sou formada em pedagogia, eu tinha muita essa ânsia em ensinar e eu dizia “assim que eu aprender, eu vou ensinar”. E foi muito engraçado porque foi um... é um dos vieses assim da minha prática; e uma das práticas do meu atelier é a questão do ensino também. Porque eu vejo que são técnicas que

fazem parte, acho, do Patrimônio da Humanidade: como você faz livros, né? Existem muitas formas e como é importante passar isso adiante, né, para as pessoas entenderem como é feito esse objeto que faz parte do dia a dia, que faz parte do cotidiano, né. E você entender como são feitos os objetos é uma forma de empoderamento. Na minha opinião, você desmistifica e coloca na mão de qualquer pessoa a possibilidade dela fazer um se ela quiser, né. Então na verdade esse sempre foi o meu intuito, né, e ainda eu tô procurando aqui o meu certificado aqui de quando eu virei empresa só pra gente ter uma noção do tempo que já é uma empresa. Assim em 2004 é uma coisa mais informal ainda. Eu ainda conciliava com uma atividade mais formal, que dava aula em escolas, né? Eu dava aula de artes em escolas e trabalhava com crianças. Eu tenho uma especialização na pós-graduação em educação infantil e eu levava muito essa questão do registro da memória, os portfólios eram feitos pelas próprias crianças. Enfim, tudo isso que eu ia conhecendo e ia colocando isso na prática. mas a partir de um determinado momento, eu senti necessidade de trabalhar só com isso, né? Só com isso e deixa eu ver aqui... só um minutinho que eu vou te falar aqui que eu acho que foi 2008. Deixa eu ver aqui. Não é certidão. Eu salvei como certidão e não certificado aqui. Já achei, viu, não demorou muito não; eu tô abrindo aqui. Deixa eu te falar: foi 2012 que virou realmente uma empresa, com nota fiscal e virou uma empresa que tem dentro das atividades: Edição de livros; fabricação de produtos de tudo que é relativo a papel de pasta de celulose; Papel cartolina; papel cartão; papelão e materiais não especificados, né; e fabricação de produtos não especificados; porque às vezes eu faço livros de muitos materiais e que não necessariamente são de papel, né?

Em 2012 ficou oficializada; eu passei desse momento a me constituir como empresa e eu tenho assim quatro vertentes nesse trabalho que uma das vertentes é ser um local também ensino, né, onde são transmitidas todas essas técnicas; um local de pesquisa porque junto a aprender e eu pesquisar dentro da história do livro e dentro do fazer desse objeto, né, eu busco também a questão da inovação, então eu aplico essas técnicas tradicionais e às vezes modifico algumas, adapto ou dou sempre uma interpretação contemporânea, em termos de materiais, em termos de processo, né? E isso me agrada muito, assim, me deixa muito feliz, porque muitas pessoas me procuram justamente por essa característica que é um pouco autoral, né? Assim não, deixa de ser “uma carinha” assim, né, que eu acabei colocando. Tanto assim que às vezes as pessoas falam: “Nossa, é a sua cara. Foi você que fez?” E aí eu vejo ...quando eu vou ver, foi um aluno que fez. Então, assim, é muito legal ver que isso está sendo passado adiante, também as pessoas se apropriando disso. Me deixa muito contente, e eu não tenho muitas questões com ahhhh, eu acho que as coisas têm que ser mesmo... a gente tem que se apropriar das coisas dessa forma, né?

Ah, tá. Ensino, pesquisa e inovação; criação de livros, de livros artísticos; e edição desses livros agora a partir de 2021 quando eu lancei a editora para publicar esses livros, né, auto publicação desses livros porque não existem editores que topavam publicar os livros, né. Então eu tive que cavar esse espaço e a criação (que são livros que vão para a exposição), enfim, e quando eu empresto a minha expertise, todo esse conhecimento, para outros artistas. Então, outros artistas que vêm ao meu atelier, que me procuram; às vezes não é o próprio artista, mas são galeristas, né, que fazem essa intermediação. Então, por exemplo, eu já fiz trabalhos para o Zerbini; para o Nuno Ramos, para a Galeria Jaime Portas Vilaseca, que a maioria desses trabalhos foi Amador Peres, Gabriel Giucci, Antonio Bokel; artistas que estão dentro da cena contemporânea e que é

muito bacana, né? E agora tem da Anna Bella Geiger, então, assim, são pessoas que realmente têm uma preocupação e um cuidado com o trabalho artesanal e valorizam esse tipo de trabalho. E aí é um trabalho diferente, porque eu tenho que fazer de acordo com o que o artista quer, o que o artista procura, então eu tenho que ouvir, né? Então a gente trabalha com protótipos; a gente faz uma provação, né? Um trabalho assim que é mais é um pouco mais demorado, por exemplo, às vezes alguns trabalhos como o Zerbini levou 2 anos para realmente ser concretizado e ser feito. Então, assim, é um trabalho que eu tenho que... é na verdade eu tenho que emprestar as minhas mãos, né? Eu tenho que ouvir e tentar traduzir esse desejo, de acordo com o artista; então é um trabalho de autoria do artista. Então eu tenho que saber identificar quando é o meu trabalho, né, como artista e quando é o meu trabalho que eu tô emprestando esse conhecimento.

ENTREVISTADORA: Você já adiantou uma coisa que eu ia te perguntar era em relação à formação. Se você puder escrever sua formação na área tanto formal, quanto informal, tempo de prática; quanto tempo você realiza o ofício de modo pessoal e profissionalmente.

Eu acho que isso mais ou menos você disse que acho que era 2004 até agora, e o outro de 2012 até agora, né?

2. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: Há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal, e profissionalmente?**

GABRIELA: De 2004 é uma coisa mais pessoal que é uma coisa mais de descoberta tipo eu comprava livros no sebo; desmontava os livros e remontava e tentava descobrir como era feita aquela determinada costura; aquele jeito, né. Pesquisando muito em livros porque não tinha em 2004 a internet não tinha tanto conteúdo como tem hoje disponível, né, que a gente pode olhar os vídeos e ver as coisas... não tinha muito isso. Eu fiz um dos primeiros cursos que eu fiz foi um curso de pequenos reparos e conservação de livros dentro do escritório que não existe mais no centro da cidade, ali na Praça da Bandeira que era Escritório do livro. O professor chamava Tony Barreto. Ele, assim, foi o primeiro que me ensinou e mostrou como que fazia um livro. E a partir dali eu fui criando... e partir dos livros, né, o manual de encadernação do Josep Campra. Depois, se você quiser essas referências, eu posso te mandar viu? Se você precisar disso, mas basicamente eram livros e o Tony que foi uma pessoa que já tinha muita prática. Ele trabalhou, por exemplo, em Brasília recuperando documentos e livros do acervo de lugares. Ele trabalhava também para colecionadores, tipo o Lessa, então assim, foi bom; um bom começo e aí a partir dali eu fui criando uma forma..., você acaba aprendendo né? Porque quando você só foca nisso, só estuda isso, você acaba criando algumas habilidades. Então, por exemplo, eu consigo olhar uma costura ou olhar um livro e eu sei exatamente como ele foi feito. Eu sei fazer o caminho para trás, né? Isso é uma coisa que a gente vai adquirindo com a prática, né? E então, assim, acaba que você vai testando e como eu tenho o espaço também é essa possibilidade de testar e fazer e refazer você acaba descobrindo como que faz. E a formação formal não tem essa área aqui no Brasil ainda, mas minha formação é só autodidata de livros. Nesse sentido, a minha formação acadêmica eu fiz é gravura. Eu fiz Belas Artes, eu não terminei Belas Artes. Eu não terminei gravura, faltavam dois anos ou menos, até porque eu fiz todas as gravuras, menos

metal. Faltava metal, mas eu acabei fazendo depois no Sesc. É que o Sesc tinha um atelier de gravura e depois eu fui fazendo, mas não formalmente, mas eu terminei os estudos nesse sentido e eu fiz história também; dois anos de História na UFF, mas eu acabei me graduando mesmo em pedagogia e fazendo essa pós-graduação na PUC Rio de educação infantil, porque na época eu tinha muita vontade de ensinar; Ensino e aprendizagem era uma coisa que fascina até hoje.

Ainda há muito tempo; tanto assim que ainda faz parte da minha prática e do meu processo. E agora, eu tô buscando outras coisas também para estudar. Eu faço parte do Grupo de Estudos do Livro (GEL) que eu sou pesquisadora convidada pela Universidade Federal de Uberlândia que é dentro da faculdade de arquitetura e design dentro do núcleo de arquitetura e design com a coordenação da Professora Doutora Cristiane Alcântara, então a gente estuda o livro como autoria, né; como design e todas as possibilidades. Então ali a gente discute textos e possibilidades para o livro. A gente escreve artigos e a gente deixa lá no site do GEL, chama GEL: grupo de estudos do livro.

ENTREVISTADORA: E assim se você puder contar o que que você faz exatamente de trabalho manual; o seu fazer; quais processos ... não precisa entrar tanto, né, em detalhes de cada um dos processos, mas de uma maneira geral, os processos e de todos os processos manuais na nessa marca nessa empresa o quanto que você participa desses processos manuais.

3. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos**? Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais**

GABRIELA: é tudo! Eu faço tudo. Desde a compra do material, a escolha do material, até dobrar o papel, furar o papel. Porque, assim, eu acho que é muito importante esse contato com os fornecedores. Eles me ensinam muito; eu aprendi muito com os fornecedores sobre o material. E eu gosto muito! Eu gosto dessa relação de ligar para eles, eles já me conhecem assim:” oi Gabi, tudo bom?” Então tem uma relação próxima de carinho até, então, assim, é muito bacana porque eles me oferecem coisas e eles falam: “Olha! Chegou um material novo aqui que você vai gostar!” Então isso é uma coisa muito, muito bacana que eu gosto e prezo muito. E eu faço tudo; desde a administração, do contato com os clientes, até fazer um por um, né. Todos os trabalhos, né. A costura, vez ou outra eu tenho, algum colaborador em algumas partes e geralmente são alunos de design em formação que pedem para fazer estágio comigo. E eu já tive alunos até de outros países que fazem estágio lá porque é um ofício que tá desaparecendo, infelizmente, em alguns lugares, né, e nem todos tem disponibilidade para ensinar porque dá trabalho, né? O estagiário dá um pouco de trabalho, porque a gente tem que ensinar desde o comecinho e tudo, mas, assim, todos foram experiências muito felizes, muito agradáveis e eu tenho contato com esses alunos até hoje. Muitos seguiram nessa área de desenho de livros, né? Pelo menos na área de design editorial; e fora os alunos dos workshops e dos ateliers que têm suas próprias empresas, né? Então, agora têm seus próprios pequenos negócios de livros artesanais ou de cadernos artesanais, né.

ENTREVISTADORA: E como que você se interessou e o que te interessa e interessou no trabalho manual?

5. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.

GABRIELA: Eu acho que é; eu acho não; é o próprio fazer mesmo. É você mergulhar nesse universo. Porque para mim, é uma coisa assim, quando eu tô fazendo coisas eu tô pensando, não é o fazer mecanizado; dissociado de um processo como, por exemplo, numa fábrica que é como fazer uma coisa mecanizada que um operário, ele faz uma coisa mecânica, mas é um pedacinho de um objeto que ele só vai ver o objeto inteiro no final. Às vezes, ele nem sabe como é feito o objeto inteiro, não. É um fazer que tá inteiro ali que eu tomo decisões a cada momento, né, que eu estou ali: “Ah, isso aqui não vai dar certo. Eu vou mudar isso então esse aqui: “Eu vou ter que cortar desse jeito”. Então, assim, eu tomo decisões o tempo inteiro e tô ali inteira. Então é aí que vem a inovação, né? E aí que vem a pesquisa porque é um fazer reflexivo. Isso me atrai.

Eu não sei se você conhece aquele livro do Richard Sennett, O Artífice e que ele fala muito... que ele conta um pouco disso. Ele fala inclusive que ele foi aluno da Hannah Arendt, né? Ele foi aluno do Foucault e é muito bonito ver no começo que ele dialoga com esses professores, assim. Ele vai dizendo como ele gostaria de ser. “Professora Hannah eu tenho isso aqui para te falar que: às vezes o fazer, o homem que faz também pode ser o homem que pensa, né?” Então é muito interessante essa conversa deles, né? E ele faz isso de uma forma muito respeitosa, ele não diz: “Olha, Hannah, você estava errada.” Não, porque ela não estava errada. Ela estava certa também, né, daquele contexto era assim o homem que fazia, ele estava desconectado até dele mesmo, para poder obedecer sem questionar.

ENTREVISTADORA: Qual é a **importância do trabalho** manual para você?

GABRIELA: A importância do trabalho manual, eu acho que é um trabalho que te conecta com o teu presente porque é um fazer que você tá conectado ali, você tem que usar o seu corpo, né? Você tem que ficar ali inteiro pra poder fazer esse tipo de trabalho e isso, eu acho que para mim pelo menos como pessoa me ajuda a estar no mundo. É uma forma de viver, eu acho.

ENTREVISTADORA: E na sua opinião o que você faz, né, de trabalho manual como você chama ou define? Você pode falar um pouco sobre isso?

6. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**? Pode falar um pouco sobre isso?

GABRIELA: Repete a pergunta.

ENTREVISTADORA: eu vou até juntar com a outra assim que acho que dá para entender melhor que essa é mais aberta. Que o que você faz de trabalho manual, como você chama ou

define se você tivesse que pensar ou no que faz ou como você conta para outra pessoa ou para os seus clientes são colaboradores. Como você considera o que faz, é design trabalho manual; é arte.

7. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz? É design, “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa], arte? Explique brevemente.

GABRIELA: Então, é muito interessante porque isso foi uma questão para mim. É muito engraçado porque as pessoas me convidam para fazer palestras e às vezes para eventos e as pessoas assim, elas te denominam, né: “Gabriela, designer do livro”. Eu não sou designer, né? “editora independente”. Assim, eu sou isso tudo, mas eu acho que tem um lugar que me abraçou que é o lugar onde eu me sinto em casa que é a arte. Então eu me chamo de artista do livro por questões até políticas e até de reivindicações da profissão de design, que eu admiro e respeito muito. Eu não tenho a formação em design então eu não posso dizer que eu sou designer, né? Então eu digo que eu sou artista do livro, porque ali a arte me acolheu sempre, né. Então eu me denomino como artista do livro porque até no meu trabalho artístico, né, nas minhas obras que eu considero as minhas obras de arte também, que já foram expostas, enfim, elas são a partir do livro; elas usam o livro como referência, né? O tema da minha obra é o livro; mesmo que ele questione a forma; mesmo que eles sejam livros que não abram; mesmo que eles sejam livros sem página, que tenham só alguns elementos do livro; eles remetem ao livro de alguma forma, né? Então eu me considero artista do livro.

ENTREVISTADORA: E a gente vai falar rapidamente sobre ferramentas e processos, né, processos de máquina, ou automatizados. Você tem as ferramentas que precisa no dia a dia ou você improvisa alguma ou algo?

8. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?

GABRIELA: Então, eu tenho as ferramentas, né. Eu tenho e também improviso muito. Inclusive eu ensino aos meus alunos como improvisar, então, porque, assim, eu comecei de uma forma que eu não tinha nada; que eu tinha que improvisar tudo porque era difícil de achar. E também me convidavam muito para viajar e eu não tinha como carregar uma prensa; não tinha como carregar ferramentas muito pesadas. Então, às vezes eu ia para alguns lugares que não tinha acesso a muitas coisas e eles não tinham as ferramentas apropriadas. Então eu ensino e mostro como você pode adaptar, né. Às vezes você tem...todo mundo tem uma agulha pra costurar roupa e aí você tem uma rolha de vinho. Todo mundo tem rolha. E aí você pode, com uma rolha e uma agulha, você pode criar um furador; furar as páginas do seu livro né? Então, assim, eu vou mostrando que você não vai deixar de fazer um livro porque você não tem a ferramenta adequada; você pode criar suas ferramentas. Na verdade, as ferramentas adequadas são as que você tem naquele momento e as que servem para o seu uso, né? Então, assim, aí quando você tiver possibilidade, ou tiver oportunidade, ou tiver como comprar, você vai adquirindo, você vai colecionando as suas ferramentas. E aí você vai criando. Mas que isso não te impeça de criar o seu livro e um bom livro, sabe? Porque eu comecei criando e as pessoas

elogiavam o meu acabamento e eu não tinha nem nada. Então, é na verdade é como você usa, né. Não precisa ser um martelo inglês de 1825. Não, você pode ter um martelo que você usa para pregar prego, mas se você posicionar ele no ângulo certo, né, se você proteger, colocar um pano de algodão, se você entende a razão e porque você tá usando aquela ferramenta, aí você consegue criar as suas ferramentas.

ENTREVISTADORA: E sobre os processos industrializados ou automatizados você pode me contar sobre essa relação com eles e se você faz algum uso no seu trabalho e se você faz é qual ou quais usos são e nisso? Quais são as vantagens e desvantagens que você enxerga?

9. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados/** automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

GABRIELA: Então é isso é uma questão no meu trabalho, e até uma questão que eu questiono muito e até estou em desacordo, assim, com algumas tendências atrás do que chamam de livro de artista porque tem alguns critérios até que consideram o livro, só o livro que pode ser reproduzido, né? E pode ser que tenha um certo número mínimo de reproduções e tal; e eu vou justamente na contramão disso porque eu vou dizer assim um livro para existir ele não precisa necessariamente ser reproduzível, né? Ele vai existir como objeto, ele pode existir de qualquer forma.

E até quando eu criei editora, a minha editora, um dos objetivos era até essa forma de reproduzir; essa reprodução que é feita; é feita de forma experimental e artesanal. Então eu vou usar processos gráficos experimentais e artesanais: eu vou usar carimbo, eu vou usar *pochoir*, eu vou usar estêncil, eu vou usar gravura eu vou usar todas as técnicas que estão à mão para mim que não passam pelo processo mecanizado.

Isso é uma opção minha, né. Uma opção é uma escolha, né? Por quê? porque há menos impacto no meio ambiente, eu vou usar só tintas à base de água, né? Que são mais amigáveis ao meio ambiente. Enfim, eu tenho essa preocupação.

E quando eu vou usar uma forma mais automatizada ou mecanizada, vai ser na questão do corte do papel que eu vou pedir que o papel já venha cortado no tamanho, às vezes, porque facilita um pouco porque eu não tenho uma refiladora para muitos papéis. Então dependendo da quantidade, eu vou pedir já o trabalho cortado porque sempre que eu posso, eu peço no fornecedor o papel inteiro, que eu mesma vou cortar, porque eu mesma vou aproveitar o máximo. Isso também é uma outra preocupação que eu tenho no atelier, quer dizer, total aproveitamento do material: não existe desperdício lá no atelier. Até durante as aulas a gente tem uma ...Eu brinco com os alunos que a gente tem uma latinha, né? Que, assim, aquilo tem que durar, assim, eu não posso trocar aquilo durante não sei quantos meses, então eles ficam ali olhando, observando se tá cheio; se não tá; porque a gente tem que usar tudo, né. E é muito bonitinho, quando eu tinha as aulas presenciais, eles iam lá, observavam “olha, cabe aqui esse papel, esse pedacinho aqui; que a gente pode usar para isso; para aquilo outro “Então, assim, isso é muito bacana.

E, assim, o processo automatizado eu vou usar, por exemplo, quando em alguns livros meus eles são parte impressos; eu uso uma parte impressa que eu vou fazer na impressão. Mas sempre tem uma parte que é artesanal. Então uma interferência ou acréscimo de algum original, alguma coisa que vai interferir.

Então são esses processos, eu acho basicamente é no corte dos papéis, né, e uma eventual impressão que é na máquina e não impressão experimental que eu faça lá no atelier.

ENTREVISTADORA: E também tinha a questão dos papéis, né? Que tem alguns tipos de papéis que tem algum beneficiamento ou que já são vendidos; que acho que você chegou até uma vez de comentar que que você falava que era até uma opção que as pessoas tinham, compravam, mas acabava que às vezes ficava todo mundo igual. Aí uma coisa que as pessoas diziam quando você fazia a intervenção nos seus papéis, era onde você tinha comprado. E aí você vinha falar “não, eu que fiz esses papéis”, com as ilustrações suas ou assim numa caligrafia do Cláudio e aí você também trazia isso para sua prática, né?

GABRIELA: Sim, é tem isso. Aí isso e com as intervenções, com as sobras dos materiais também, que acontecem aqui. Então, por exemplo, o material sobrou enfim, né, tô fazendo esses livros aqui, então é isso aqui é uma parte que sobrou, né? Então isso aqui não é jogado fora; isso aqui vai virar marcador de livro, isso vai virar um minilivro. Isso vai virar alguma coisa que depois eu passo pela avaliação, né, assim do que vai acontecer, mas sempre tem essa marca assim até nos tecidos também.

ENTREVISTADORA:

10. Você disse que “faz livros”. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

GABRIELA: Depende do objetivo, né? Porque sim, você tem o fazer o livro durante uma oficina com os alunos que é quando o aluno chega, ele não tem a menor ideia de como faz um livro, de como vai fazer aquele determinado modelo. E vê-lo descobrir e fazer e chegar no final da aula e ter o livro pronto é uma delícia! É muito gostoso ver também esse aluno ganhando autoconfiança, né? Ele chega achando que não sabe fazer nada ou que não vai saber fazer e no final ele sair feliz com aquele resultado, né? Mesmo que não seja o livro perfeito, mesmo que não seja como ele gostaria, mas passar pela experiência, né, de fazer, de criar o livro, de sair com aquele livro na mão: eu acho que é uma experiência transformadora. Essas pessoas sempre falam, assim, elas nunca olham o livro da mesma forma.

Isso é uma coisa que eu gosto muito e é assim: “Nossa, é muito barato o livro mesmo!”, porque tipo o livro já ganha um outro valor, né? Então, assim eu acho que é revelador de tudo assim.

E quando você faz o trabalho para alguém, aí você fica meio inseguro, né? Por exemplo, agora eu trabalhando, eu mandei uns protótipos, né de passos para ela avaliar e tudo. E aí quando ela

devolve, ela fala: “nossa, era exatamente isso e tal.” Não sei que é uma alegria muito grande também. Você receber esse retorno; de você ter entendido o que a pessoa queria, mesmo, porque às vezes são muitos filtros, né? O que você diz, o que você entendeu o que outra pessoa disse, o que você... então isso eu acho que é na profissão, eu sei que eu não sou designer, mas isso é uma demanda de designer também, saber ouvir o seu cliente, né. Saber ter essa escuta; ter essa sensibilidade, né, de entender o que ele disse, que o designer precisa entender o que ele disse e fazer aquilo possível dentro das possibilidades que ele tem, né, orçamentárias, né, que tem o orçamento dos materiais e que estão à disposição. Então você tem que traduzir esse desejo em coisas, né em objetos, né? E então saber ouvir. E quando a mensagem... e quando você entende, vê que foi bem entendida para todos, isso é uma alegria, né? É um trabalho brilhante, é muito bom. Então, eu gosto disso, eu gosto do trabalho pronto, resumindo, eu gosto do trabalho pronto.

ENTREVISTADORA: Ia te perguntar, o que que você gosta antes do durante ou após?

GABRIELA: Do após. Do trabalho pronto. Sabe por que, Gabi, se você parar pra pensar, o trabalho pronto é o resultado do antes e do durante. É o resultado de tudo, então ali no trabalho pronto, você faz o caminho de trás para frente; você consegue perceber tudo o que aconteceu, né?

ENTREVISTADORA: Você faz uma leitura geral da história; se está aqui o antes foi tal coisa. Para você em relação a isso, ao que gera de interessante para você, nesse fazer dos livros, e o que gera para outra pessoa que faz uso do que você produz, o que que você acha sobre isso.

11. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante?** E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

GABRIELA: Eu acho que é um olhar. Um olhar novo para um objeto que faz parte da nossa história ocidental, da história da escrita, da leitura. Saber que as coisas não precisam ser sempre do mesmo jeito, né. Que a gente pode estar sempre fazendo as coisas de uma forma nova, né? Então quando as vezes você vê um livro meu que “Ah, aqui tem uma costura que ninguém nunca fez antes, né?” É muito legal, você, assim, “nossa, também é possível fazer assim, né. É possível usar plástico bolha. É possível usar palito de dente para colocar numa página e fazer uma janelinha para você puxar e tirar um texto”.

Entender que tudo depende do nosso olhar. Que a gente pode transformar: as coisas não precisam ser sempre do mesmo jeito. Então eu acredito que é isso que eu gostaria que as pessoas percebessem que um copo não precisa ser sempre assim.

ENTREVISTADORA: Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre o que você acredita nessa prática?

12. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática?** [como justifica a prática]

GABRIELA: Eu acho que talvez a importância do gesto; a importância do corpo no fazer. A gente precisa entender que isso é bem revolucionário, porque quando você entende que existe um corpo por trás de um objeto e um corpo que fez, né, aquele objeto, um corpo que está situado no mundo social e historicamente, né? Um corpo que... aí você começa a se perguntar: “esse corpo, como que ele tá ali, ele tá ali obrigado? Ele tá ali explorado; ele está ali dominado. Ele tá ali, porque é escolha dele. Está ali e apropriado daquilo, né, daquele fazer. Então eu acho que quando você entende isso, você consegue sair da lógica capitalista do fazer mecanizado, né? Você consegue uma brecha, né? E aí você consegue sair dessa lógica e colocar/empoderar o ofício, né? O fazer de uma forma que eu acho que aí é mais revolucionária, eu acho.

ENTREVISTADORA: Para fechar, de acordo com o que dizem sobre o seu trabalho, qual o comentário que você costuma ouvir; você pode citar algum ou alguns?

13. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir?**
Poderia citar algum?

GABRIELA: Assim, as pessoas comentam um pouco que às vezes eu vejo muito lá no meu Instagram, que a gente agora com as redes sociais a gente tem esse contato mais direto com o público, né? As pessoas falam que elas olham e elas sempre tem um tipo, eu não sei a palavra é carinho, mas assim sempre tem que existir uma dedicação ali; que existe um cuidado, né, que existe uma poética. O Alex Hamburger, ele fala uma coisa muito legal. Ele outro dia falou uma coisa assim: “ah, você é a Ferrari dos livros!” Eu achei que loucura engraçada. Ah, eu achei muito engraçado e ele falando isso porque não que eu acho que é uma Ferrari, mas assim, eu acho que ali ele quis dizer que é uma coisa que tá na fronteira, né, ali nas fronteiras de coisas que está nessas coisas que pra mim são fronteiras fluídas, né? Eu gosto desse trânsito, né? E eu acho que só tem a ganhar quando a gente trabalha com tudo que é mestiço para mim, tudo que é híbrido tudo que é lúdico, eu gosto.

Então assim ter essas fronteiras mais fluídas, eu acho que só enriquece. Então eu acho que é um pouco nesse trânsito, né, nessa crise tá entre artes e poesia. Tem gente que fala que os meus livros são livros são poesias visuais porque eles englobam a palavra; eles englobam a forma... mas a forma não a forma só dá linguagem, quer dizer, para mim o objeto é uma linguagem, né? O objeto é uma palavra. Então as pessoas quando eu olho, as pessoas elas percebem isso, talvez não consigam verbalizar. Mas elas percebem isso, né? Então acho que é uma coisa.

ENTREVISTADORA: Terminamos, só para registro eu vou perguntar a sua idade e a cidade se você se eu ponho aqui que é Rio de Janeiro, RJ ou põem Valença, RJ só para você confirmar é para registro só.

GABRIELA: Tá, tá bom. Idade 51, uma boa ideia. Rio de Janeiro.

Entrevista 4

Nome: SEBASTIAN* (DESIGNER-ARTESÃO PAPELEIRO)

Idade: 33

Cidade/UF: Rio de Janeiro, RJ

Data 30/12/2021

Duração 30 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade do entrevistado.

ENTREVISTADORA: Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela De Laurentis, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Então a gente vai começar falando é sobre você e seu ofício. Então me conta um pouquinho. Como nasceu a história com seu ofício manual e a origem do seu ofício como profissão para você como trabalho e me diga, o que que você faz relacionado a Ofício manual?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

1. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.

SEBASTIAN: Bom, eu sou designer de produtos pela PUC, né. E eu faço papel: faço papel artesanal. A gente faz papel manual aqui numa escala pequena, bem pequena na escala, mas bem considerável, né. Eu comecei com essa coisa de fazer papel na verdade quando eu era criança eu aprendi a fazer papel na aula de Educação Ambiental do tio Danilo na escola.

E eu não seieu me encantei por aquilo, né? Eu sempre tive uma relação muito forte com papel porque meus pais são também artísticos, né: minha mãe é professora de artes; foi durante a vida inteira. E então você estava sempre com uma coisa na mão pintando desenhando o que eu ganhava de Natal de aniversário era canetinha e lápis; estojo de lápis; essas coisas que eu gostava de ficar desenhando, né? E aí quando eu aprendi a fazer papel, que na verdade é reciclagem de papel, né, a gente fazer a partir de papel já usado nas próprias aulas de artes a gente reciclava ali como uma era uma das atividades da aula de educação ambiental. Eu gostei

tanto daquilo assim que eu cheguei para o meu pai, a gente faz muita coisa de madeira aqui, tipo aqui onde eu tô é tipo um bunker embaixo da casa, né? Então, meu pai faz; a gente faz solda; marcenaria de todo tipo, eu falei: “ Pai, faz umas telinhas para mim.” Eu até tenho elas aqui ainda. Eu queria fazer papel em casa. Aí ele fez, a gente fez umas telinhas e eu passei um tempão fazendo né? Até tinha uma prima que vem aqui; a gente ficava fazendo papel e a ideia era sempre fazer papel para poder fazer uns cadernos, né, desenhar e também para fazer cartões de Natal, né? Então a gente fala “pô, eu quero fazer os cartões de natal” E eu dava pra família, né? Era minha forma de agradecer; falar Feliz Natal e ...caderninhos também que eu vendia na feira todo final de ano lá na minha escola. Tinha uma feira tipo um bazar de Natal, sabe? Eu levava as coisinhas para vender cartãozinho, tá? E aí, beleza, isso eu parei de fazer isso com a menina; era criança para fazer outras coisas de adolescente.

Bom, depois passou um tempão, né? **Eu fiz design de produto e sempre fui meio que para esse lado do ecodesign, de fazer coisas mais sustentáveis.**

Que eu fiz um mestrado no desenvolvimento de produtos sustentáveis. E aí, assim, no final de Mestrado, eu tava meio que nessa transição, assim de voltar para o mercado de trabalho, né, de fazer alguma coisa que tivesse a ver com o que eu queria fazer, né? E a minha área onde eu me especializei vamos dizer assim.

Tô aqui; eu voltei e quando eu voltei aqui pra minha casa, eu achei dentro da gaveta ...uma gaveta cheia de cartõezinhos de coisas que eu fiz lá atrás, quando eu tinha sei lá, oito, nove anos, eu falei “puxa, meu primeiro produto sustentável que eu criei na minha vida.”

Tava reciclando o papel, né? E a partir daí eu comecei a experimentar: será que eu consigo fazer isso de uma forma melhor, que ele fique mais liso certo? Vou conseguir imprimir em cima dele aí como você vai fazer e nunca mais parei de fazer papel. Hoje a gente faz aí quase 200 folhas por dia de papel. Tudo ainda é feito a mão, né. A gente recolhe papel de diversas empresas, de casas... Onde tiver. Recicla esse papel manualmente, usando água de coleta de água da chuva, a gente seca o papel ao sol, né. Então realmente essa coisa do manual domina totalmente a produção.

ENTREVISTADORA: E aí você lembra? Qual foi o ano que você começou a fazer isso profissionalmente?

SEBASTIAN: 2015

ENTREVISTADORA: E aí você já adiantou alguma coisa em relação a sua formação; então assim se você puder descrever essa formação na área tanto formal como informal e esse tempo de prática, né?

2. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal**, e **profissionalmente**?

SEBASTIAN: Então é assim, eu tive um grande hiato, né, entre os 28 anos. Aí então, bom, a sementinha foi plantada lá atrás, mas só foi crescer 20 anos depois né? Basicamente.

E bom eu sou como como eu te falei: Eu sou eu sou formado em design de produto pela PUC. Formei e nem lembro 2014/2013. 2013. E aí eu trabalhei muito com design de vitrines, com *VM - Visual merchandising* e aí eu percebi que eu tava gerando muito lixo; era uma coisa aqui tipo eu estava só criando coisas que não tinham nenhum tipo de significado, né. Então, eu fui para Barcelona. Fiz um mestrado lá; o meu plano era ter ficado por lá, mas acabou que a vida me trouxe de volta o Brasil. Mas eu fiz um mestrado pela pelo IED em Barcelona. E aí, desde então, eu só fico nessa de fazer papel basicamente.

ENTREVISTADORA: E aí você pode o que que você pode me dizer o que que você faz exatamente o trabalho manual? Quais os processos... não precisa entrar é em detalhe tanto explicando os processos, mas uma maneira geral e o quanto você participa desses processos manuais no seu fazer na sua empresa, né, no seu trabalho.

3. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos**? Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais**

SEBASTIAN: Tudo bem. Então o quanto que eu faço do manual é realmente assim. A gente tem uma grande bacia, né? Onde a gente tritura o papel, mistura com a água e a partir daí é tudo manual, entendeu? A gente tem umas telas, né, de serigrafia que a gente mergulha nessa mistura de polpa com a água. E aí vai a partir daí vendo qual a gramatura que você quer, né... Você quer um papel mais grosso, você tem que ter mais polpa dentro do recipiente. Se quiser ter um papel mais fino, bota menos... pouco. Esse processo de você fazer o papel um por um. E aí toda a parte de secar o papel em cima da tela, aí é o sol e tirar papel, descolar também. E o corte também, ele é todo manual. Então a gente, dependendo do tamanho que o cliente quer o papel, a gente corta ele até 70 por 90, né, até o A2. Toda parte também de impressão aí já é nas máquinas, né nas impressoras. E aí a partir disso outros cortes de cartão de visita ou fazer um envelope, por exemplo, ele é todo manual, né, de cortar ele mesmo na guilhotina um por um, depois as dobras. Depois a gente faz muita caixinha de jóia: caixas e embalagens de coisas, mas também aí é tudo na mão assim, fazer corte e vinco.

A gente até para trabalhos maiores, a gente até terceiriza essa parte de corte, para corte e vinco, né? Uma máquina que você põe um por um ele vai cortando no formato que você quer, mas isso é para dar trabalho muito maiores acima de 1.000 unidades.

E aí eu corto, eu participo disso. Eu participo quase que inteiramente. Assim eu tenho funcionários, né, fazendo a parte de produção do Papel, mas muitas vezes eu acabo metendo a mão assim para a gente testar um novo tipo de papel, uma nova cor.

ENTREVISTADORA: E a gente vai falar agora um pouquinho de interesses. Como que você se interessou e o que te interessa e interessou no nesse fazer manual? E se você também puder descrever, qual a importância do trabalho manual para você.

4. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.

SEBASTIAN: Então como eu falei os meus pais, eles são eles vendem, né de uma de uma base assim bem artística, eles os dois foram de escola Waldorf, e a filosofia Waldorf tem muito isso “do aprender fazendo”, né? Eu queria uma casinha na árvore e meu pai falou “então, vamos lá construir uma casinha na árvore, entendeu?” Junto de pegar martelo. Acho que com quatro anos, eu acho foi três ou quatro anos que eu não lembro bem e até porque tem até vídeo, né? Meu pai gravou, eu ganhei uma caixinha de ferramentas com martelinho com coisa, mas ferramentas que dá para usar. Não era nada de plástico, né? Porque o legal era ficar com meu pai ali fazendo coisas. Então, o meu pai construiu para mim um mezanino que tem em cima do meu quarto.

Meu pai faz várias culturas de ferro, de madeira. Meu pai é “um McGywer brasileiro”, entendeu? E essa coisa então, assim, desde pequeno, a gente fazia as coisas junto: Eu, meu pai, minha mãe de passar os finais de semana construindo alguma coisa, sabe, brinquedos e aí de fazer o nosso próprio brinquedo com madeira, né, pregar e tudo isso era parte da minha diversão sempre. Então fazer manual é parte intrínseca da minha vida.

ENTREVISTADORA: Como que você considera o que faz? Como que você fala?

5. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**? Pode falar um pouco sobre isso?
6. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz? É design, “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa], arte? Explique brevemente.

SEBASTIAN: Eu considero como uma arte é aquela coisa do artesão, né. Realmente quando você transforma uma coisa é arte. Uma coisa que vai ser usada, né, um produto de fato. Uma coisa que vai ser vendida é uma coisa que vai ser produzida em massa, né, não vai ser uma obra de arte única. Eu não sei nem descrever por que é o que eu amo fazer, entendeu? Quando eu pego cada papel, eu tenho até pena de vender os papéis, às vezes eu vejo um papel....e falo “esse aqui eu vou guardar”.

Mas tipo, eu tenho tanto papel guardado que eu não sei o que fazer com isso tudo, entendeu? E aí você começa a ver, não sei; eu não deveria fazer nada diferente. Eu não sei nem descrever; pergunta bem difícil que você me fez aí.

ENTREVISTADORA: Queria saber se você tem alguma forma de se intitular, porque às vezes as pessoas perguntam ou querem falar alguma coisa com você. E aí tipo tentam te encaixar. “você é isso”. E como é que você costuma dizer?

SEBASTIAN: Então, então acho que isso é uma coisa que sempre tá na minha cabeça, que é assim você tem a arte né é uma coisa única. Você tem no outro extremo a engenharia, eu acho né? Uma coisa assim, você vai ver algumas máquinas; são únicas também. Então muitos engenheiros também podem se chamar de artistas, né? Ou quem faça um prédio, né, mas no meio tem essa coisa tem o Design. Então como é que você pega uma coisa que é única, né, é uma, é uma arte e transforma em uma coisa que, na verdade, é o artesanato, né. “ Ah, o artesanato, né, aquela coisa daquele cara em Búzios vendendo coisinhas de madeira.”

Mas não, eu não acho que hoje é assim com o design, né? Daí o designer desenha algumas coisas, né? Então quando você desenha algo, alguma coisa de uma forma artística, uma forma bonita, aqui você consegue produzir em grande escala. Isso permeia aí várias coisas, né. Porque você precisa ter um pouco da engenharia de como produzir isso com a mesma qualidade durante tanto tempo, né, uma quantidade grande, mas ao mesmo tempo como é que eu mantenho isso de uma forma artística e única que aí é artística e única aí. Aí é bem aí no meio que eu me vejo, assim, que eu faço arte, mas eu faço arte em grande escala, entendeu? Cada papel é único; cada papel tem a sua própria qualidade e aí mas ele também tem centenas de papéis, então, sei lá é muito difícil de definir.

ENTREVISTADORA: Essa até já respondeu um pouco do que eu te perguntar que era né do que você considera o que você faz em que lugar que você botaria se era né o trabalho manual artesanato, mas desse lugar que você falou é design, arte. Então, assim, você disse que acaba permeando tudo. E em relação aos processos e processos automatizados e máquinas assim você tem as ferramentas que você precisa em geral ou você acaba improvisando alguma?

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?

SEBASTIAN: Nossa, várias! Assim, às vezes o meu pai fala que você às vezes você gasta mais tempo produzindo a ferramenta que você vai usar do que né, por exemplo, aquilo que você que onde a ferramenta vai ser usada, então até as máquinas mais comuns, né? Tipo impressora como o papel, ele tem uma grossura diferenciada e tal eu dei uma eu peguei e abri a impressora deu uma adaptada tirei algumas partes assim que acabavam marcando o papel mais grosso e ela funciona melhor agora do que funcionava antes, entendeu? A gente vai adaptando, Às vezes tem que fazer um corte em uma meia-lua, sabe num envelope? Aí eu corto um cano pela metade, né. Aí eu faço uma seção no cano e aí o cano fica como se fosse uma lâmina né. Porque tem o tamanho perfeito, aí eu vou com martelinho em cima fazendo só aquela meia Lua, né? Então a gente acaba criando muita ferramenta sim, mas hoje em dia tem tanta coisa, sabe? Você vai na Caçula, né e tem várias ferramentas, inclusive de arte. E aí também tem várias adaptações também, por exemplo, para usar uma tinta orgânica usar a tinta da Mancha, ela é diferente do que a tinta serigráfica. Então você tem que adaptar um pouquinho as suas ferramentas de impressão serigráfica para aquela tinta diferente então.

ENTREVISTADORA: Em relação aos processos industrializados automatizados, você faz uso de algum ou de alguns e quais são as vantagens e desvantagens que você enxerga nisso.

8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados/** automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

SEBASTIAN: Sim, a impressão é toda né digital assim a grande maioria que a gente faz nas impressoras. Como já falei também a corte e vinco e outras máquinas. Que outras máquinas? É basicamente um liquidificador gigante industrial.

ENTREVISTADORA: Qual as vantagens e desvantagens que você enxerga nisso?

SEBASTIAN: As vantagens da impressão é porque você consegue atender uma demanda muito maior, sabe. A empresa se mantém por causa da impressão digital. Assim, se a gente não tivesse isso não sei como é que seria. A desvantagem é que toda parte da produção industrial tem um gasto energético, né? Então a gente tenta fazer o mais sustentável possível, mas essa parte industrializada é onde a gente tem maior impacto ambiental, né? Uso de energia, o uso dessa tinta que não é tão legal, né? Tinta de impressora.

ENTREVISTADORA: Falar agora esse último bloco que é de materialidade, justificativas e impactos. Você contou que você faz papel. Que que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer nesses três momentos: no antes, no durante, no processo do fazer e não após com resultado com o produto finalizado. Pois você falou que faz papel, né? Então o que que você pode me dizer sobre o que você gosta não fazer nesses três momentos. Que que você gosta no antes, no durante (no processo do fazer) e no após com resultado já com produto finalizado.

9. Você faz... você disse que “faz papel”. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

SEBASTIAN: Antes tem muita coisa do quais papéis Eu vou reciclar né com as papéis Eu vou usar para conseguir diferentes tipos de textura de cor né porque toda todas as cores que a gente consegue só a partir de papéis coloridos então papel Color Plus, né o as cartolinas e tudo mais então vai muito do papel que eu tenho disponível para fazer o quê. Então essa coisa do separar, de ver os resíduos também às vezes você pega algumas coisas assim de empresas que têm documentos assim é né de empresas que tem documentos.

Meio estranhos assim, mas é isso aí, não é essa coisa da destruição, né de pegar aquilo e transformar e você vê questão de minutos aquilo que era tinha um valor que já não tinha mais aquele valor na verdade.

E você vê durante essa transformação numa coisa nova, entendeu? E em questão de minutos, você tem ali uma folha uma polpa, né? Tem essa textura; tem essa coisa do tátil que é muito gostosa. E depois no final você vê aquela mistura daqueles papéis que você escolheu daquilo que você botou no meio, né? Naquela polpa, às vezes tem umas letrinhas.

Às vezes tem. Você consegue criar um papel colorido com várias cores, vários pontinhos, aí você vê. Ah, esse aqui é daquele papel. Esse aqui é daquele outro ... então é bem legal. Isso de você também criar poder ver essas possibilidades todas e começar a misturar papéis, então é uma loucura que cada papel é diferente.

Cada papel tem a sua energia ali que você tá botando na naquele papel, né.

ENTREVISTADORA: Nestes três momentos, que que você gosta mais no fazer: antes, durante ou no após?

SEBASTIAN: Acho que eu após. Você vê aquele bloco de papéis, assim, tipo: “Caraca, muito papel, sabia? ”E basicamente é quase que grátis, né. Porque o pessoal joga fora, a gente pega uma coisa que resíduo é lixo e ninguém quer aquilo entendeu? E é basicamente matéria-prima grátis e ver uma coisa tipo ficar maravilhosa.

ENTREVISTADORA: E para você, o que que o trabalho manual já era de interessante de uma maneira geral para você e o que já era para outra pessoa que faz uso do que você produz, o que que você acha sobre isso?

10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante?** E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

SEBASTIAN: Cara, pra mim não é tudo flores, né? O problema manual é complicado porque você precisa de muito mais tempo, né? Você não tá não tá ali não, sabe o quanto quantos envelopes você vai conseguir dobrar em um dia, entendeu? Então tem muita coisa do Quanto tempo você como pessoa consegue botar aqui, você não vai saber que uma máquina vai fazer aquilo vai fazer 10.000 daqueles enquanto cada uma pessoa você consegue fazer 1.000. Então demanda muito tempo, né, então. Uma comparação aqui; você fica muito naquilo: “Será que eu boto isso pra máquina fazer ou será que aquilo vale mais a pena o seu tempo de você cobrar de repente um pouquinho mais também?”.

E aí que tá também um pouco do outro lado do cliente o cliente consegue ver que cada um tem a sua particularidade aquela coisa do japonês, né que tem uma expressão que cada coisa é imperfeita à sua maneira. Então quando o cliente vê assim e toca no final, né? Aquilo que ele vê que é um resultado de uma coisa feita à mão; uma coisa feita com tempo onde cada um, cada pessoa põe o seu tempo ali não tem a sua energia para ele é muito mais especial.

Tem muita cliente que fala “pô, eu comprei um caderno, não sei, mas eu não quero usar porque ele é tão bonito, assim eu não quero usar e fica lá.” Então, o retorno é muito gratificante assim

quando você vê uma pessoa tocando e falou cara é maravilhoso legal é muito bom isso a pessoa consegue ver assim que é manual.

ENTREVISTADORA: Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre o que você acredita na sua prática?

11. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática?** [como justifica a prática]

SEBASTIAN: Sobre o que eu acredito? Ah eu acho que a gente a gente tudo que a gente cria, né? Eu pelo menos tento criar coisas assim, de estar baseado naquele tripé: Social, ambiental ecológico, né; digo, social, ambiental e monetário. Então, assim, todo mundo tem que gerar hoje em dia alguma fonte de renda. A gente tem que se pagar e é tudo muito caro e então como é que você consegue fazer a melhor coisa, né? De uma forma você tá regenerando, né. Então, o meu propósito é esse de regenerar um pouco aquele impacto que eu tenho como designer. A gente tá sempre usando papel, né? Eu faço; já fiz muitas outras coisas; a quantidade de papel que a gente imprime de banner de coisa é bizarra; de caixa que a gente usa. Todo mundo usa papel todo dia. É impossível você passar um dia sem tocar papel, não é? Então a minha ideia é um pouco isso; é de trazer um resultado positivo enquanto a gente ganha dinheiro e também o impacto social, sabe. Porque tem todas essas coisas da Educação Ambiental que eu faço, né, de ir em escolas e demonstrar esse processo, falar com as crianças sobre a importância da reciclagem. Então bem por aí.

ENTREVISTADORA: E se eu te perguntar se tem algum comentário que você costuma ouvir em geral em relação ao seu trabalho assim se você poderia é contar algum comentário que você recebe, tipo é esse que você falou, você tem mais.

12. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir?**
Poderia citar algum?

SEBASTIAN: O pessoal costuma falar até “uma textura diferente” e também essa coisa que é gostoso de escrever em cima, né. Como ele às vezes... eu pelo menos, eu também acho escrever com a caneta Bic num caderno super desagradável. Eu nunca gostei de Bic. Mas você pega e escreve em cima desse papel e desliza. O pessoal costuma falar bastante sobre isso: sobre a textura, né. E ela tem letrinhas. “Ah tem letrinhas no meio; legal!”.

ENTREVISTADORA: A gente terminou: só para finalizar eu gostaria de pedir algumas informações só para registro da pesquisa. Sua idade e a localização; você tá no Rio de Janeiro é aqui né, Rio de Janeiro, cidade e estado.

SEBASTIAN: Eu tenho 33. Aham.

ENTREVISTADORA: Obrigada!

Entrevista 5

Nome: VERA* (UPCYCLING DESIGNER)

Idade: 59

Cidade/UF: Rio de Janeiro, RJ

Data 06/01/22

Duração 42 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade da entrevistada.

ENTREVISTADORA: Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela De Laurentis, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

1. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.

VERA: Meu nome é Vera Queiroz. Eu sou formada pela Escola de Belas Artes da UFRJ com ênfase em indumentária. Então eu sou figurinista do audiovisual, trabalhei a vida inteira como figurinista e o trabalho manual já era um recurso antes da minha profissão, né. Meu padrinho de batismo era um alfaiate. Eu brincava na alfaiataria dele com as amostras, né de tecidos ...eram vários livrinhos, eu ficava no chão com aquilo tudo espalhado. A minha mãe costurava também porque era uma prática das mulheres de antigamente, né. Praticamente todo mundo costurava alguma coisinha, com máquina em casa e fazendo a roupa para boneca.

Enfim, acho que isso foi decisivo aí, apesar de eu não ter pensado nisso que eu seria figurinista um dia, né. Tinha até uma outra perspectiva de profissão e tal, mas as coisas foram simplesmente acontecendo e eu fiz isso, então assim não o ofício a gente né? Como figurinista a gente reproduz para os personagens, tanto as características regionais de roupas, como os crochês, as rendas ou as estampas.

Eu fiz um curso em Madrid sobre bordados de alta costura e né, isso representa, eu acho que hoje é um... sempre foi, né, um diferencial. Antes era uma prática porque as roupas todas eram feitas assim, né. Tudo era construído manualmente e depois aí veio o boom industrial e do mundo do Fast Fashion. Acho que isso morreu um pouco e agora meio que voltou com tudo.

Para as bolsas, a gente sempre teve barco; conheci meu marido e ele já tinha um barco, mas era motor. Mas enfim essa vivência náutica, a gente conheceu muita gente do meio da vela. E foi até mais aprofundadamente; ele foi fazer um trabalho e fazer um MBA em gestão.

E aí tinha um trabalho de marketing que ele precisava fazer uma coisa que fosse que saísse de um nicho: de uma tribo específica. E que tinha se reverberado universalmente, né da tribo para o mundo, então a gente escolheu a Náutica; escolheu a vela especificamente porque ela é mais datada, né. E aí você começa com todo um vocabulário que é atrelado hoje à nossa fala. Até os usos dela: da camisa de listrinha que todo mundo tem e enfim. Para mim exatamente como aconteceu, como quando se fizeram as primeiras bolsas de vela que se tem notícia assim dos marinheiros, né. Tem até um termo chamado “duffle bag” que é o que a gente chama de bolsa de bagagem hoje é uma fábrica na Bélgica lá e sei lá de 1400 e pouco que faziam tecido muito resistente usado para embalar velas dentro, das caravelas e tal para proteger as velas, então com esse tecido. Os marinheiros não tinham baús, né, que era uma coisa de gente mais rica e eles queriam carregar rapidamente os pertences deles, eles fizeram os primeiros sacos de marinheiro.

Nesses sacos de marinheiro tem toda uma técnica ali de costura de velaria. Eles usavam o mesmo ponto, o mesmo, né. A maneira com que você arremata e caseia ali em volta do metal, né? Que isso depois foi para os espartilhos; nessas casinhas. Então são os sacos de marinheiro. Então, como eu comecei fazendo foi justamente isso: conhecendo pessoas que tinham esse material excedente, eu conhecia essa vertente aí de recuperar velas, né? Existe no mundo todo.

E aí aqui no Brasil eu não via ninguém fazendo, então eu tinha material, eu tinha vontade e algum conhecimento técnico. E aí a partir daí foram dois estudos separados: um pela própria montagem de bolsas que é diferente de você montar a roupa apesar de modelagem ser planificação de sólido para tanto para roupa como pra bolsa, mas existem técnicas, né; na construção de bolsas diferentes e; atrelar essas técnicas de bolsa às técnicas da própria fabricação das velas.

Então hoje eu faço as bolsas, mas eu uso a costura em zigue-zague. Agora eu estou construindo umas bolsas aqui que tem o que eles chamam de olhal, que são as argolas de metal que são onde são estaiadas as velas, né. Onde elas são presas para prender as alças exatamente nesses estais, então cada vez mais eu me aprofundo e cada vez mais eu trago para as bolsas um fazer mais parecido como se faz a vela de verdade, sabe.

ENTREVISTADORA: E aí você comentou da sua formação na área, que você veio da Indumentária lá da EBA e também que você fez um curso em Madrid de bordado em alta

costura. Além disso, você tem outra formação; pode ser informal também, na área? E aí me dizer quanto tempo de prática você leva desse ofício você faz, né, tanto de modo pessoal e também quando que você começou a fazer profissionalmente.

2. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal, e profissionalmente?**

VERA: Não, não fiz mais nenhum curso na área. Dentro da EBA/UFRJ, a gente tem oficinas; então lá tinha oficina de couro, tem oficina de tecelagem, tem oficina de estamparia, né? Pelo menos tinha na minha época e era uma pincelada rápida, você passava por lá e depois você se aprofundava, eu acho que assim existe uma falta principalmente no Rio de Janeiro uma falta de desses cursos de capacitação. Por exemplo, se você quiser uma confeccionadora de bolsas. Eu já vi esse curso tem que ir a São Paulo, eles até fazem por um sábado inteiro, né. Tem os dias de semana para quem mora lá, você pode escolher de manhã ou à noite ou se você não mora na cidade, você vai lá e então teria que viajar para São Paulo, me hospedar lá para poder fazer o curso lá, porque aqui no rio não tem talvez porque não tenha demanda de fábricas, né. Tudo fica lá meio em Franca e tal.

Lá, mas aqui realmente não tem e modelagem também aprendi lá na EBA e depois eu assisto aula do YouTube, tá? Eu falo isso: com o YouTube você pode aprender absolutamente tudo que você quiser. Ensinam até de nós.. Os nós dos cabos à modelagem, a compreender um zíper; das coisas mais simples às mais complexas. Se você quiser, aprende a fazer uma bomba no YouTube, porque tá lá para aprender.

Comecei fazendo uma ação entre amigos lá em 2013: pegando as velas para daqui eu vou fazer a bolsa e tal. Em 2014 em diante isso foi virando uma fonte de renda extra muito ínfima, muito pequena, mas com a pandemia cresceu.

Às vezes ia fazer uma série anual. E aí fazia muita coisa no audiovisual com a panelinha toda a minha atividade que né teatro, cinema, TV, todos os sets de gravação.

Tudo parou. Eu fiquei aqui e comecei a fazer: tanto investir no fazer como na divulgação. Comprava material online, chegava aqui o pacote e eu mesma fazia, enfim. E aí isso aqueceu mais hoje sim. A My Boat tomou uma proporção assim que eu nem eu mesma esperava, sabe. Nem me sentia preparada para isso.

ENTREVISTADORA: E como que você **se interessou** e o que te interessa e interessou no trabalho manual e também se você puder descrever, qual a importância do trabalho manual para você.

3. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.
Tem algum **objetivo específico na sua prática?**

VERA: Meu interesse por trabalho manual é de infância, né, Gabi? Eu desmanchava a roupa da minha mãe que estava nas pérolas de colar dela de bijuteria e não era fazendo roupa de

boneca. Tem uma parte que você é muito pequenininha, você não consegue fazer na máquina de costura. Então você tem que fazer tudo na mão, então isso era uma coisa de criança mesmo. Ali passado de mãe para filha, sabe, minha mãe fazia né. Ela foi uma mulher que aprendeu a bordar. Apesar dela não ser assim, não gostar disso tanto, né? Mas ela fazia nos momentos como hobby. Eu vou te contar uma história interessante, eu tenho um amigo que é alfaiate, faz alfaiataria na Itália. Ele é famoso lá e tal e aí meu filho era pequeno começou a ver uma série chamada “Suits” que tem um advogado super famoso que tem um terno de não sei quantos mil dólares. E aí meu filho me perguntou, ele era pequeno, né, assim uns 12 anos mais ou menos falou: “mas como é que eu sei a diferença em olhar e ver, saber que aquele terno custa 10.000 dólares, 12.000 dólares?”

E aí eu fui perguntar para esse meu amigo que é alfaiate. Ele me contou que ele aprendeu alfaiataria com a mãe e ele falou que ela faz os pespontos da lapela do paletó a mão, né. E que agora ela já tá mais velhinha. Não tem nem tanta firmeza na mão, nem tanto. Não enxerga também e que aí ela fez o ponto mais torto assim e aí ele chegou num lugar com o paletó que ela tinha feito para ele e que todo mundo ficou super encantado porque é com aquela imperfeição humana que o trabalho manual imprime né? Eu acho que isso diferencia a gente da máquina: você poder encontrar a beleza em alguma coisa que não está perfeita. Eu gosto de brincar, porque isso é uma deficiência minha, eu falo que “distante é um lugar que não existe.” Porque às vezes a gente vai fazer uma coisa e a minha medida não é exata.

Eu acho que isso é super humano, você encontra isso em todo o tipo de trabalho manual que é a impressão do humano, sabe.

ENTREVISTADORA: E aí outra coisa em relação aos processos, né assim do dessa parte do fazer manual. O que que você faz exatamente dos processos? Não precisa entrar em detalhe para contar os processos e o quanto que você participa desses processos manuais no seu fazer.

4. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos**? Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais**

VERA: Eu participo muito. Então, recebo uma vela aqui, Gabi. E assim para mim o interesse o que é que identifica essa bolsa que as costuras originais estejam ali, evidenciadas ou desgastes ou metal aplicado e tal.

Eu faço eu mesma faço; algumas eu peço para o modelista mais capacitado fazer: ele me manda os moldes todos em CAD. E aí eu imprimo esse molde e tal. E aí primeiro eu localizo o meu molde na parte da vela para saber se no bolso da frente eu quero aquela costura, né. Enfim, a primeira etapa é essa. O corte de todas as peças sou eu que faço. E aí depois eu tenho que lavar tudo que é mais fácil lavar pedacinho de vela do que uma vela enorme com 12 por 7m. E aí tem que lavar, botar de molho. Enfim a aplicação, as costuras de zigue-zague e algumas coisas que eu tenho que fazer. Por exemplo, agora eu tenho que fazer uma

bolsa em que a argola é fixada à mão. E aí eu vou fazer todas as costuras à mão, então assim às vezes a costura no couro a mão eu faço, eu mando para lá e volta, enfim.

A verdade eu gosto sempre de delegar pro pessoal que fabrica assim na quantidade maior; quando são pequenas eu gosto de fazer, porque também tem isso: eu gosto de fazer uma bolsa uma vez que aquela bolsa está resolvida para mim tanto esteticamente como é o projeto: como é que eu resolvo ela na montagem...aí eu perco totalmente o interesse de fazer em série. Mas eu também demoro muito, então para mim comercialmente não é viável eu fazer todas as peças únicas, então assim eu monto um protótipo. E aí eu consigo reproduzir lá com o pessoal, né. Uma escala pequena, mesmo assim fazer 10 para mim iguais seria uma tortura absurda, eu não ia conseguir. Então geralmente mesmo que de forma mais tosca, porque eu não consigo nem ela, só tem material que é muito duro, meu maquinário não vai às vezes. Para eu conseguir montar isso eu tenho que eu mesma perfurar a vela e a costura pra ficar com o acabamento melhor no maquinário industrial mais pesado, mas, enfim, de alguma forma eu até gosto dessas que ficam com a costura meio esquisita que eu faço e aí assim só preciso encontrar o mercado para isso porque as pessoas ainda não entendem muito, sabe. Só os mais chegados assim falam “ai, nossa, olha aqui, olha essa costura e tal,” mas quem compra às vezes eu tenho problemas assim: Uma moça comprou e me mandou; “Ah, eu vou devolver essa bolsa porque ela tá suja, além da conta.” Falei “amiga, não tá sujo, eu esfrego tanto essa vela. Isso é uma vela que tem 40 anos e agora ela chegou aqui para mim. Obviamente que existem marcas que são resistentes, mas existe beleza nessas marcas, é isso que faz uma vela, né? Assim senão, vou comprar um material poliéster novinho. Costurava como vela e assim, você não consegue ver, mas enfim, tive que trocar, entendeu, a bolsa. Para você ver, ela é uma pessoa que tem veleiro.

Vai entender?! **Tem muitas coisas que as pessoas estão acostumadas tanto;** “Nossa, mas só tem uma? Nossa! Mas você não vai fazer? Me avisa.”

“ Se tiver azul, você não vai fazer dessa bolsa em outra cor?” Eu falei: “Vou, se chegar uma vela de outra cor.”

Tem um hábito do industrial, do que é produzido em grande escala; do que é produzido em variação de cores. E as pessoas, muitas vezes... muitas, não são poucas não.

Tem que explicar a natureza do trabalho porque muita gente não entende.

ENTREVISTADORA: E o que você faz de trabalho normal? Como que você chama ou define assim, se você tivesse que pensar no que faz como que você conta para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera que faz é design, trabalho manual, arte. Como você explica?

5. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**?
Pode falar um pouco sobre isso?

6. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz? É design, “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa], arte? Explique brevemente.

VERA: Ah é outra questão, hein? Eu acho que eu já contei dessa conversa com você.

A gente tem um trabalho manual, às vezes ele está tão atrelado ao servil, sabe, um país onde tem essa relação entre quem compra e quem vende ou quem faz manualmente. Ao contrário de tudo que acontece no mundo, aqui às vezes é uma desvalorização da pessoa. Se eu colocar uma foto de eu fazendo uma costura à mão ou um vídeo, eu na mesa cortando, que não venha alguém dizendo... essa semana mesmo. "Ah, eu tenho uma vela para te dar". Tá bom. "Mas é que eu tenho um motor home, eu queria que você fizesse um armário de tecido para o meu motor home", aí eu falei assim, mas não é premissa da marca fazer armários, sabe. Você diz que eu não vou conseguir te ajudar nessa sua dificuldade, então assim as pessoas se você consegue realizar alguma coisa, você tem que ela já vem direto pensando não no que você produz, como arte ou como design ou como inspiração, elas querem que você solucione um problema que elas têm.

Porque afinal de contas você presta serviço, “por que você não faz esse serviço?”. “Você não presta esse serviço, você não costura ou não faz uma capa de vela, faz uma sapateira ou uma bolsinha para eu botar sabe assim um porta treco”, que a gente não sei aonde que essas pessoas viram: eu fico até pensando se eu tenho que melhorar a minha comunicação como marca como fazer porque assim então assim eu hoje foco principalmente no projeto no projeto no que assim no que está associado ao design, à escolha da cor, o material agregado como eu vou costurar aquilo o que que eu vou prender ali para fazer, né? Porque só quando você traz isso pro intelectual, né, existe intelectualidade em qualquer trabalho manual, mas é difícil das pessoas entenderem, mas assim para mim, evidenciar o projeto tem mais resultados: as pessoas conseguem compreender melhor do que o trabalho manual em si.

Mas é um estudo aí de arte marinha, de emenda de cabos de nós e tal que eu estou começando a aprender porque é bem complicado. E aí eles até valorizam mais porque essa mão de obra se valorizou. Sabe se você contratar hoje lá o marinho que faça dimão que é uma alça que você enfia o cabo dentro do outro, você não percebe a emenda ou né ou outras coisas, mas tem ferramentas específicas para isso, né? Mas agulhas que tem que entrar lá por dentro, essa mão de obra, ela se valorizou. Então até lá vão fazer manual daqui com uma mão de obra que já entendeu o que eles precisam. Colocar um valor no trabalho deles.

ENTREVISTADORA: Sobre processos que você faz, né, as ferramentas e máquinas e processos que você acaba utilizando: você tem todas as ferramentas que você precisa ou você acaba eventualmente improvisando alguma?

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?

VERA: Improviseo muito; improviseo muito. É melhor quando você acha, quando você tem a ferramenta certa, né. Assim eu tenho o cinzel para fazer os furos já com espaçamento certinho tanto para costurar com o couro como para costurar as próprias vezes que não dá para furar com agulha normal, né? Existem umas ferramentas, como se fosse um dedal de mão. É uma coisa que tem um reforço na palma da mão que vende no eBay que você empurra o agulhão com a palma da sua mão, eu não tenho isso. Escoro a agulha num pedaço de madeira e empurro e aí meu dedo morre, porque fico puxando aquela agulha do outro lado as vezes ela precisa puxar com um alicate.

E aí assim e vai ter comprado algumas agulhas, tem pontas específicas as pontas que faz do furo em formato de diamante em quadrante, né? O de ladinho ou redonda mesmo enfim é uma loucura se eu tivesse que fazer e assim eu tenho duas máquinas aqui que fazem zigue-zague mas eu não tenho a de braço, por exemplo, que aqui faz curva aí assim faz curva também não faz zigue-zague então fica meio difícil. Não tem ainda essa máquina para as duas coisas

ENTREVISTADORA: E sobre os processos. Você pode me contar a sua relação com os processos industrializados automatizados no seu trabalho. Se você faz uso de algum. E se sim, quais são e quais são as vantagens e desvantagens que você enxerga nisso.

8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados**/ automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

VERA: Processos industrializados... tecido: enfim o que eu acho que eu tenho que fazer assim eu trabalho com poliéster que é poliéster que é extremamente resistente e que não vai se degradar durante muito tempo, então tem que associar esse a esse material que eu estou recuperando: um material que seja, né, tão resistente quando você for usar algodão tem que usar o algodão muito grosso, de bastante performance para calar a bolsa durão o maior tempo possível. Os metais todos são antioxidantes, assim no mínimo é latão com um banho, né. Quando posso usar o aço inox, quando, né. Então são coisas que estão agregadas ali e assim o resto de costura e montagem é manufaturado mesmo: um maquinário operado por pessoas.

ENTREVISTADORA: E nesses três momentos: no antes no durante no processo do fazer no após, o que que você gosta desses processos e o que que você prefere?

9. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

VERA: Eu adoro quando eu abro um saco de uma vela muito suja e que ela vem com rasgos e manchada pela ferrugem. E eu olho e depois aquilo no que ele se transformou, assim, sabe,

é uma coisa que a gente também quer fazer muito lá do figurino que a gente tem um monte de pessoas; a gente saía comprava um monte de tecido. Então era um saco na prateleira de tecidos dobrados e tal e depois você via aquilo no corpo das pessoas, sabe, vestindo. Eu acho que essa transformação e além de tudo, as velas são sempre uma surpresa. Eu não pergunto pra pessoa como é a vela dela. Se está muito suja, porque às vezes nem ela sabe me responder. Dependendo da idade da vela, estes poliésteres variaram muito, tinham misturas com tafetá e tal, então às vezes a vela vem muito grossa, ou muito fininha. Então eu tenho que adequar; eu não posso pensar “eu vou fazer e adaptar essa vela”: não é a vela que se adapta, né? Assim eu tenho que me adaptar à vela. Não é como você comprar um tecido. Vou desenhar essa bolsa aqui e aí eu tenho que comprar o tecido tal o forro tal, não é assim, né? Agora eu tô fazendo um saco marinho aqui. Bem rústico porque é uma vela que é incrivelmente dura. Enfim, as coisas vão vindo de acordo com esse material que recebo: eu acho que essa é a parte que eu mais gosto de fazer.

ENTREVISTADORA:

10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante?** E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

VERA: Acho que ele aproxima pessoas quando é conexão entre pessoas a conexão entre quem faz e quem usa é você olhar para aquilo e saber da onde veio.

Como nas fábricas que a pessoa costura o bolso e passa para o cestinho da frente. Cada processo é todo fragmentado; ninguém tá envolvido diretamente no processo. Quando você faz o manual, mesmo que você terceirize alguma parte, todo mundo que está envolvido, está envolvido naquele objeto como um todo: participou de todos os processos. Eu, por exemplo, participo de todo o processo, né, da escolha do carrinho do zíper; eu vou botar um cabinho que eu tirei de dentro da vela até outras coisas. Eu faço isso e coloco o meu olhar e meu esforço, né? Porque também há uma transpiração aí no fazer manual.

E aí quando a pessoa recebe assim ela automaticamente olha para os detalhes, então percebe que um outro ser humano fez aquilo ali. E, às vezes, quando você compra uma bolsa que é lá do atacado, você não vê a humanidade daquilo. Acho que o trabalho manual é essencialmente isso.

ENTREVISTADORA:

11. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática?** [como justifica a prática]

VERA: Não sei, acho que não, Gabi. Eu só lamento isso que você tem que reeducar as pessoas para valorizarem isso ou não valorizarem, se acostumarem a ter coisas produzidas por pessoas que tem ali um tempo que ela dedica àquele fazer, né. Tem o tempo: tem um tempo não só do fazer; de pensamento, do tempo de vida dela que tá ali naquele objeto, né.

Então o tempo de estudo ou o quanto ela levou pra se aprimorar, para chegar naquele grau de mais primoroso de evolução ali do processo. É isso: as pessoas precisam reaprender a olhar para o manual. E não olhar também, nem tem um valor disso do tempo das pessoas. Em vez de achar que elas são que só nos torna menores, porque elas estão fazendo na mão.

ENTREVISTADORA:

12. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir**?

Poderia citar algum?

VERA: Olha o que diante de um monte de dificuldade e tal, né, tirando assim esse né os comentários esse negativo sobre o não entendimento da lida de quem vê uma sujeirinha e tal não sei o quê, mas assim eu tenho recebido comentários incríveis aí na última postagem. As pessoas elogiam; elogiam muito, né: “é incrível”; “o acabamento é lindo”. Enfim tem muitos elogios muitos. Ah, eu recebia: Ai como eu vendo no virtual, “Ai, quando eu recebi isso” (-é um que eu mais recebo-) “ela é bonita na foto, mas quando ela chegou eu abri o pacote realmente ela superou as minhas expectativas: Ela é muito mais bonita ainda que a foto”. “Muito bonita”: isso é maravilhoso, né, de você ler, né? Ou ouvir, quando mandam no áudio.

ENTREVISTADORA: E só para registro da conversa o seu e-mail, eu já tenho a idade. Você poderia me dizer a sua idade?

VERA: Eu completei 59 anos.

ENTREVISTADORA: E a localização você tá é Rio de Janeiro, RJ?

VERA: Rio de Janeiro, RJ; estou em Vargem Grande, zona oeste.

ENTREVISTADORA: Tá bom. Tá a gente finalizou e agradeço muito pela sua contribuição!

Extra

VERA: Raramente hoje em dia eu foco nessa parte da sustentabilidade e tem uma coisa que eu não falei aqui na nossa conversa porque estava mais focada no tema do fazer manual, mas é o mais emocionante do meu trabalho assim é esse material que vem, né. Tenho toda a vela é guardiã de um sonho realizado, né? Ela é de uma fadiga ultrapassada de uma dificuldade que a pessoa teve no mar, no encontro de família, numa disputa de uma regata.

Então assim ela vem né? Ela move com o vento toneladas do casco do barco, né. Isso tem uma engenharia: a natureza atuando ali sobre ela, então assim tem uma coisa emocionante no material, sabe? Eu não trouxe aqui pra gente porque isso é muito específico do que eu trabalho, mas também foi uma determinante aí na minha escolha por esse material.

ENTREVISTADORA: Aí eu vou botar daqui além do que tem o material tem isso não tem não só essa parte do que ele que determina o que vai ser, mas também além disso tem essa trajetória; tem a própria história do material teria emoção naquilo do que ele passou; do que ele teve de experiência com as pessoas que fizeram parte daquilo do que que ele foi, né? Essa questão da emoção junto.

VERA: exatamente

Sou *Upcycling* designer. Eu tenho pensado em expandir sabe por que eu recebi aí uns outros materiais para pra fazer outro tipo de coisas de mobiliário, de decoração. E aí, assim, é bem abrangente assim, né? E eu botei esse título até lá no meu LinkedIn, eu acho.

Entrevista 6

Nome: Felip* (COZINHEIRO ARTESANAL)

Idade: 37

Cidade/UF: Itatiba, SP

Data 10/01/22

Duração 28 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade da entrevistada.

Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

1. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.
2. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: Há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal, e profissionalmente?**

FELIP: Bom vamos lá. Primeiro, vou me apresentar não sei se precisa né, mas meu nome é Felip. Ah bom, eu trabalho com comida há muitos anos. Sou formado em gastronomia, né. Porém sempre trabalho em grandes restaurantes em São Paulo já faz quase 13 anos nos últimos dois anos que eu resolvi por conta própria montar esse projeto que é um projeto que eu trabalho hoje com pães de fermentação natural é o meu trabalho; o meu ofício: vivo disso. E acabei vindo pra uma cidade do interior de São Paulo, onde não tinha esse produto, né, que eu faço. E é isso minha vocação; meu pai sempre teve restaurante a vida toda. A minha avó trabalhou com comida em São Paulo também vendendo comida típica espanhola que meus avós são espanhóis.

Então eu tive sempre uma relação muito forte com a comida, porém não foi a minha a minha primeira faculdade. Eu fui formado em educação física, então no princípio não seguia essa área porque era uma área muito cara, os cursos eram muito caros e não tinha todo esse glamour, esse

modismo da Gastronomia enfim e acabei fazendo educação física. No último ano da faculdade acabou aparecendo; eu fiz uma prova, consegui uma bolsa de estudos. E aí larguei tudo e me dediquei integralmente à gastronomia e cá estou.

ENTREVISTADORA: O que você faz exatamente trabalhos manuais, né? No caso, você falou que você sempre trabalhou com comida e que você faz atualmente pães de fermentação natural.

FELIP: sim

ENTREVISTADORA:

3. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos**? Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais**?

FELIP: **Panificação artesanal**, que é o trabalho que eu faço. Começa por aí: eu não tenho maquinário profissional e sim amador então isso faz obrigatoriamente que eu bote a mão na massa então em todos os processos do pão. Do início ao final eu coloco a mão: é um processo manual. Claro que tem processos que são mais destacados. Acredito eu que a sova hoje em dia eu não faço 100% a mão: eu faço uma parte à máquina, porém o resultado é inferior: quanto menos manipulação melhor o resultado do pão. Então a gente basicamente usa o equipamento para facilitar na mistura, porém o desenvolvimento da massa eu faço é 100% a mão.

Ele vai se dando com a manipulação com as mãos que são quase 6 horas de manipulação, né em temperatura ambiente, depois são outras quase 12 horas a frio que aí ele tá descansando, mas é um trabalho bem manual. Ah e um trabalho bem manual mesmo que acaba sendo uns dois processos bem interessantes: a modelagem dos pães que acaba sendo uma assinatura do padeiro, né; onde existem várias formas de você modelar esse pão e aí vários formatos, enfim; e a famosa pestana que é o corte do pão que é outra assinatura do padeiro, né. Onde as pessoas na verdade têm muita dificuldade no começo.

Você tem medo, né, de rasgar a massa, você vai com bisturi. Depois você vai aprendendo, vai pegando a manha, você vai se soltando e esse corte ficando cada vez mais natural e mais bonito consequentemente, né. E acredito, que você vai dominando a arte isso vai te dando mais segurança e o resultado fica melhor.

Eu já faço esse pão e não o projeto; já fazia como hobby quando eu trabalhava em restaurantes, né. Então tô fazendo esses pães aí já fazem quase seis, sete anos e agora que eu estou me dedicando integralmente que eu tô vendo resultado assim e cada dia aprendendo, cada dia aprende. Não tem como falar agora tá tudo ótimo. Não, não tem. Todo dia uma novidade.

ENTREVISTADORA: E você adiantou um pouquinho que você teve esse contato com a comida gastronomia através do seu trabalho que você já fazia antes, mas também por conta da tradição, da história da sua família. Então como que você se interessou e o que te interessa e

interessou é numa maneira geral tanto na gastronomia como no fazer pão. Ah e se você puder descrever também, qual a importância do fazer o pão para você.

4. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.

FELIP: é sim. Ah bom, eu adiantei já um pouquinho. Eu venho de uma família da área da restauração que trabalha com comida e fora isso, eu acho que isso reflete muito dentro de casa, porque a gente valoriza, sempre valorizou. Enfim, isso acaba indo, tá no sangue, né. Eu fui criado em restaurantes; dormia nas cadeiras assim. Lembro que ia para a escola e meu pai me buscava e me deixava lá no restaurante; então é um ambiente muito familiar para mim. E quando eu comecei a estudar gastronomia senti que eu tinha uma facilidade; me destacava e tudo por conta desse convívio que eu tinha e tive com alimento.

A ideia do meu projeto também é que nosso DNA é resgatar sabor, né. Eu acredito muito que a gastronomia, comida de uma forma geral né. Não só comida... muitas coisas. A comida é um exemplo claro como a gente foi facilitando os processos e a gente foi perdendo o sabor por esses processos e a gente não se deu conta. E agora fico feliz da vida: tá tendo modismo disso de resgatar essas técnicas antigas com um foco principal que é para entregar mais bolo. Ou uma coisa que era mais saudável e deixou de ser saudável. Eu sou um padeiro, mas sou cozinheiro também. A ideia foi começar com os pães pôr o pão ter isso: de ser uma o início de uma refeição. E também pela complexidade técnica; da dificuldade de fazer esse pão. Então eu tinha isso como um desafio. Eu sabia que se eu fizesse um pão desse bom, eu ia me dar bem no mercado também.

Então é isso, eu tinha um professor que dizia uma frase que eu adoro que é que eu tinha que ser orgulho de ser padeiro porque eu transformava um grão que nem um cavalo comia cru e eu transformava aquilo num alimento e que ainda me pagavam para comer. Então é talvez o pão seja o melhor exemplo disso dessa transformação é incrível você pegar uma farinha de trigo e transformar num pão é um processo incrível assim que talvez em outros ou outros alimentos outros produtos não você não consiga ver tão claramente assim esse processo, mas é um prazer enorme.

ENTREVISTADORA: E na sua opinião o que você faz o trabalho de trabalho manual? Como você chama ou define? Por exemplo, se você tivesse que pensar no que você faz atualmente e você conta para alguém, pode ser uma né? uma outra pessoa ou pessoas clientes colaboradores. Como você considera que você faz? Como que você conta?

5. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**? Pode falar um pouco sobre isso?
6. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz?

FELIP: Olha Ótima pergunta, viu? Ótima pergunta porque eu não quis no meu projeto, por exemplo, eu fiquei muito preocupado com isso de rotular, né. Justamente por eu não me

considerar um padeiro e também não querer fechar minhas opções, né? Por eu trabalhar com comida e colocar que você é um padeiro você se limita muito. Então a ideia a princípio veio como uma cozinha artesanal, depois veio como uma cozinha afetiva, agora já estou querendo fazer uma espécie de uma mercearia.

Mas eu acho que o mais importante é eu sempre coloco isso que é o principal, né, que é um trabalho artesanal; que é uma cozinha artesanal; uma comida artesanal, porque o que eu deixo muito de fazer é quantidade, né; que a minha qualidade é muito determinada pela quantidade do que as pessoas comem.

“Ah, mas você não consegue fazer mais?!” As pessoas acham que eu tenho má vontade de fazer mas não. Falo que: o meu limite é a qualidade. “A partir do momento que eu não consigo ter qualidade, olha eu não consigo te atender.” Então acho que é esse; é o caminho; uma cozinha artesanal e onde eu quero mostrar a qualidade com o meu trabalho artesanal com qualidade e as pessoas estimulando a crescer, né? “Ah, mas você tem que abrir uma padaria” E eu cravo, mas não quero; essa não é a ideia nem que eu tenha que colocar outro produto e parar a quantidade de pão, mas se manter artesanal.

Essa é a ideia e também pouco pelo movimento, né. Eu acho que hoje em dia não se compra a quantidade sem qualidade, né. Acho que é uma tendência as pessoas querem saber de onde veio esse alimento; quem fez esse alimento, né. Então você ali compra uma coisa no mercado e compra um pão, né, de uma pessoa que faz que você tem que pedir com dias de antecedência, porque esse é um processo que demora acho que você come o alimento de outra forma, né.

ENTREVISTADORA: E a gente vai falar agora um pouco sobre as ferramentas, processos, máquinas, gambiarras. Então assim, em relação a isso você tem as ferramentas que precisa ou você improvisa e improvisa de que maneira. E se você faz uso de processos industrializados/ automatizados, quais são esses processos que você chegou a adiantar alguma coisa relacionada a isso.

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?

8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados/** automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

FELIP: ótimo! Bom, eu acredito que o principal processo que eu improviso e que me dá muito trabalho é o forno. Aí quando a gente fala em padaria a gente fala basicamente: forno, a parte fria né de para refrigerar e a parte de sovar no maquinário. Dependendo do pão que você faz você escolhe o maquinário específico, mas existe o básico que é vamos colocar maseira-forno-geladeira. O forno pra característica do meu pão eu preciso de um forno a vapor que injeta vapor. Um forno a vapor hoje no mercado é muito, muito caro. Então o que que a gente faz: eu tenho um forno profissional entre aspas onde não tem vapor; ele não tem nada, então eu asso os pães dentro de panelas de ferro. Eu simulo um ambiente; um forno profissional e eu coloco o vapor: espirro água dentro dessas panelas de ferro e essas panelas né, eu vou tirando a

temperatura a todo momento e eu trabalho com um calor residual do ferro e da pedra no caso do forno. Olha é um trabalho muito técnico; bem difícil. Às vezes você faz um processo perfeito, você tem um pão; tudo perfeito; acertou a fermentação; acertou a modelagem. Acertou tudo e na hora de assar você não consegue controlar bem e queima o fundo do seu pão ou a temperatura não é suficiente, o salto do pão não é o que você gostaria, né. Então esse é um processo: o do Forno; o da geladeira a gente consegue simular, tá? Não é uma câmara fria, ela não tem uma temperatura estável em todos os pontos, né. Como uma câmara então o pão fermenta diferente na geladeira que tá lá em cima e que tá embaixo. Então você tem essa gambiarra de ficar também revisando, né? E trocando; colocando o que está embaixo em cima o pão que fermenta mais. Quais são os recheios que tem nessa massa; boto para cima boto; para baixo na geladeira; então tem tudo isso.

E tem a masseira que conforme eu te expliquei pouca manipulação é muito bom, porém nosso trabalho é desenvolver glúten, então você pode desenvolver esse glúten numa masseira de forma a máquina, né? E também na mão e durante toda essa manipulação a gente vai dando dobras que a gente fala na massa, isso vai desenvolvendo glúten de uma forma mais lenta, diferente então até aproveitar é uma pergunta, né? Quais são as diferenças dos resultados, né? É fácil você perceber um pão feito 100% a máquina e num forno profissional do que um forno do que o meu plano por exemplo.

Infelizmente porque até gostaria, mas o volume é pequeno que eu faço, mas é muito pesado a massa e então eu basicamente misturo os ingredientes na masseira e começa a desenvolver manipulando essa massa durante essas seis horas para tentar desenvolver esse glúten, né? E a assar o pão na panela, ele é realmente especial assim dificilmente alguém consegue chegar nesse resultado, ele dá muito trabalho, mas é um brilho a casca, tem um pão. Acho que o vapor; é muito vapor eu não sei te colocar todos os detalhes aí mas tem um resultado bem específico e você sente diferença, quando você vê um pão feito numa padaria num maquinário industrial.

ENTREVISTADORA: E você faz pão né? Então assim o que você pode me dizer do que que você gosta no fazer nesses três momentos do fazendo antes, né do antes de você fazer o pão, no durante no processo e no após - o resultado finalizado.

9. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

FELIP: Olha isso é uma das coisas maravilhosas de você poder trabalhar da forma como eu tô trabalhando e ter o feedback dos clientes ali. Isso é incrível! É uma diferença que eu não tinha muito nos restaurantes até eu trabalhar como um chefe de cozinha né quando você é cozinheiro você basicamente trabalha e você não vê a pessoa comendo a comida que você fez isso é uma angústia para um cozinheiro. Não tem coisa melhor do que às vezes um garçom ir lá bater na cozinha e falar “olha o cliente da mesa tal falou que a comida tava maravilhosa” e aí um cozinheiro olha para o outro assim dá aquele sorriso, né. É o que alimenta aí um cozinheiro, olha para o outro assim dá aquele sorriso. É muito legal porque eu tenho esse feedback direto

ali. Então essa pós-produção é muito bom. Eu gosto muito de produzir o pão, desde o início até o final não vou te negar que é difícil.

Talvez eu esteja num momento aí que eu tô tendo que me equilibrar de não tornar esse prazer que eu tenho de produzir pão numa correria por quantidade porque a demanda tem. É uma coisa minha mesmo ter que colocar menos pão para poder fazer com mais prazer bem; não se tornar uma coisa muito porque é uma rotina muito pesada; muito pesada, né?

Hoje acho que eu nunca trabalhei tanto assim em questões de horário, você fica muito dependente do fermento, né. E eu numa fermentação estranha natural, é isso de deixar você tentando controlar todas as variáveis possíveis.

ENTREVISTADORA: Sua opinião o que que o trabalho manual já era de interessante assim sempre da perspectiva do que você faz, né? Do que que ele gera de interessante para você e o que ele gera de interessante para outra pessoa que faz uso do que você produz, o que que você acha sobre isso?

10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante?** E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

FELIP: O que o cliente que compra o meu produto eu acho que já adiantei um pouquinho também, né? Acho que é uma tendência: as pessoas valorizam isso; estão valorizando cada vez mais ter um produto de qualidade e saber quem fez a procedência, né? Eu sempre enfatizo muito a minha matéria-prima que é uma farinha de trigo orgânica de onde vem; é nacional e tudo isso. Então acho muito legal isso. Vou responder com uma com uma história. Uma vez eu passei uma temporada na Bahia, interior da Bahia num lugar lá na Chapada Diamantina, no Vale do Capão, não sei se você conhece. O pessoal que tem um trabalho bem forte assim artesanal e de sustentabilidade tudo isso e aí chegando lá as pessoas perguntavam muito né: “E o que você faz?” E lá não importava você ser engenheiro; lá não importava você se advogado; dizia nada. “Ah, então você não sabe fazer nada.”

“Você não sabe fazer nada não” Então eu sempre tive muito orgulho de falar: eu sei cozinhar, né. Eu sei. Então assim eu acho que esse trabalho; esse de trabalhar com as mãos, fazer manual tem isso, né, de você se sentir útil meu ofício das minhas mãos, né? Eu gosto, eu gosto muito de fazer.

Dá um pouco de medo, né, de qualquer acidente de qualquer coisinha. Mas tenho muito prazer em poder falar que você faz algo com as suas mãos e que você é ali independente. Acho não sei se eu consigo transmitir a mensagem, mas é isso.

ENTREVISTADORA:

11. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática?** [como justifica a prática]

FELIP: não na minha prática sim, mas eu eu acredito Gabriel aqui, eu acho que tem que eu gostaria de poder incentivar outras pessoas a fazerem o que eu faço, né. Eu tenho uma cliente minha que entrou em contato comigo e me mandou um texto recentemente lindo. Paulistana, saiu de São Paulo, veio aqui para o interior de São Paulo e querendo fazer um estágio na minha empresa.

Olha isso e eu quando eu contei para ela que eu era uma pessoa que eu trabalhava sozinho dentro da minha casa aí que ela me admirou ainda mais né? Segundo ela, justamente por poder sair desse mundo corporativo, e poder ser autossustentável e poder fora do sistema, né? Então eu mesmo não tinha me dado conta desse valor então quando eu parei para pensar eu acho que outras pessoas poderiam fazer isso.

Ah para ter um produto mais de qualidade onde você traz todo o *terroir* da região onde você tá, né? Eu tô sempre buscando coisas aqui, gostaria de fazer mais coisas ao meu redor aqui com matéria-prima no redor. E acho que tem muito potencial. Espero estimular outras pessoas. Esse é o meu desejo.

ENTREVISTADORA:

12. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir?**

Poderia citar algum?

FELIP: Nossa é bom primeiro assim é comparações. Eu não gosto muito, mas as pessoas comparam padarias de São Paulo grandes padarias e pela qualidade do pão.

Então acho que isso é muito legal. As pessoas que já me disseram que “nunca comeram um pão tão gostoso na vida”, e acho que esse é um dos mais legais, porque provavelmente essa pessoa não comer um pão de antigamente passou pelo processo e não é o primeiro pão, então assim é e as pessoas relacionam muito meu pão com o famoso pão italiano, né. Aquele sabor um pouquinho mais ácido, a casca grossa, então comparam muito isso: com pão italiano, né? “Nossa, mas completamente diferente de um pão italiano que eu compro no mercado”; “Diferente” Então, acho que tenho muito desse feedback de que é o mais legal. São clientes que dizem que não compram mais em padaria.

Esses são os mais legais; e compram assim uma quantidade de pão razoável por mês, fatiam, congelam e comem a sua fatia no café da manhã e se sentindo bem. Outras pessoas que é muito legal pessoas que tinham um pouquinho de intolerância ao glúten e às vezes me pedem para fazer sem glúten e eu falo não, mas não tem como, mas eu ofereço: Porque eu sei que é de digestibilidade melhor e que tem vários benefícios e as pessoas compram, comem e falam “realmente eu não me senti”. Porque o pão não vai fermentar no seu estômago: “ele já fermentou tudo que ele tinha para fermentar fora então pode ficar tranquilo que ele é um pão leve”

ENTREVISTADORA: **Estamos chegando ao fim da conversa. Para finalizar, gostaria pedir umas informações para registro da pesquisa: [preencher sem perguntar*]**

13. **Email*:** feliprapel@hotmail.com

14. **Idade:**

FELIP: 37

15. Localização (cidade e estado):

ENTREVISTADORA: Tá e localização é Itatiba, São Paulo.

FELIP: Eu estou eu tô a 86 km de São Paulo, capital. Mas sou paulistano, né? Sou nascido na capital. Estou aqui, os meus pais vieram, meus avós estão aqui quase 50 anos; meus pais vieram já faz 20 anos e eu tô chegando esse ano daqui a pouquinho tá todo mundo no interior.

Muito obrigada pela sua contribuição! Finalizamos aqui a conversa.

Entrevista 7

Nome: Juliana* (FLORISTA)

Idade: 35

Cidade/UF: Rio de Janeiro, RJ

Data 11/01/22

Duração 21 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade da entrevistada.

Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Juliana: podemos eu que me sinto honrada de participar estou muito feliz, obrigada.

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

1. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.

JULIANA: Tá. Então, na verdade, pelo que eu me lembro, desde criança eu já gostava muito de trabalhos manuais. Sempre fui mais manual; de fazer do que de pesquisar, estudar sabe. E até outro dia, a gente estava lembrando que nas casinhas de Barbie eu ficava catando matinho para fazer o arranjinho da casa da Barbie em tampinha de Coca-Cola, de refrigerante. Então assim desde pequena mesmo. Só que acabou que eu fiz faculdade para turismo e comunicação que não tinha nada a ver com isso. Só que eu comecei a fazer e ajudar em cerimonial de casamento. E sobrava muitas flores e aí com pena daquelas flores irem para o lixo, eu sempre fazia buquezinhos para levar para minha casa; tipo para decorar minha casa.

E aí as meninas que trabalhavam comigo começaram a me pedir para também fazer os arranjos para elas. Aí diziam, “o seu arranjo ficou mais bonito do que o das floristas”. E aí eu catava as

flores, fazia para elas levarem também. Até que um dia a florista ficou grávida e aí ela me convidou para trabalhar com ela; para ser assistente dela.

Aí eu aceitei, né. Aí ela começou a me ensinar, eu fiz cursos. E aí fui vendo que realmente eu gostava muito daquilo que, além de ser um dom, eu gostava muito desse trabalho manual do florir, né, de fazer buquê de flores; arranjos; de levar a natureza para a vida das pessoas, assim, sabe, cotidianamente. Então eu acho que é isso.

ENTREVISTADORA: E a sua formação na área, você contou um pouquinho, já que você vem da área de turismo, é se você puder falar sobre essa formação.

2. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: Há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal, e profissionalmente?**

JULIANA: Sou formada em turismo e comunicação. Eu me formei acho que já tem sei lá, muitos anos; uns 12 anos 13, eu não lembro, mas com as flores como Hobby, né? Eu acho que começou quando eu trabalhava de cerimonialista que deve ter mais ou menos uns sete anos atrás, né, mais ou menos. E profissionalmente deve ter uns cinco anos e aí eu fiz cursinho em Holambra numa escola bem que era bem conhecida até hoje ainda, Escola de Técnica floral, do Alfredo Tilli. Apesar de ele já ter falecido, os dois que trabalhavam com ele ainda continuam: Tanus Saab e Paulo Perissoto. Aí eu fiz também alguns cursos de decoração de casamento, com a Renata Paraíso. Fiz uma mentoria com a Bruna da Flora de Série, uma floricultura incrível de BH. E tem a Gabi que é do Studio Lilly; ela que foi minha primeira professora. Ela é incrível.

E o mais recente foi um com a Kátia da Conceito Botânico em SP e alguns cursos daquele site Domestika. Tem uns cursos incríveis assim de flores secas, de flores frescas também que aí agora atualmente eu faço. Eu nem falei isso, mas com a pandemia eu voltei o meu trabalho mais para as flores para presente que é o que eu faço hoje em dia mesmo antes de fazer mais para casamento.

E aí agora eu faço mais para flores para presente, flores frescas. Só que agora eu estou migrando para as flores secas porque elas têm uma durabilidade maior; fica mais tempo na casa das pessoas, na vida das pessoas e é lindo assim para trabalhar. Eu tô achando melhor sabe assim do que as frescas para trabalhar.

ENTREVISTADORA: E você, o que você faz exatamente de trabalho manual? Quais são os processos, não precisa entrar em detalhe, né? Muito detalhista, mas uma maneira geral e o quanto você participa desse processo manuais. Você faz tudo tem algumas partes que você que você acaba pegando ajuda de alguém ou algum processo tem já pronto. Como é que é esse fazer no seu trabalho?

3. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos?** Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais?**

JULIANA: Então as flores frescas, eu vou no mercado de flores. E compro as flores no mercado aí eu trago pra casa, faço uma limpeza delas que a gente tira as folhas, as pétalas que não estão tão legais; seleciona ali e daí eu monto buquê; embalo. E aí tem a parte do acabamento tipo de escrever o cartãozinho; de complementar com alguma coisa, então tudo realmente é manual e feito por mim.

Eu que faço todo esse processo e o das flores secas, eu compro elas também já secas. Só por exemplo, o Eucalipto que eu seco em casa, daí eu compro, trago para casa, né. E aí eu deixo pendurado, dou uma limpada também, né. Penduro alguns. Deixa em pezinho mesmo para poder ficar com aquela curvatura que eu também gosto. E agora até vou começar a experimentar novas técnicas que eu aprendi sabe com glicerina, com sílica. E eu também já sequei algumas rosas que ficaram bem legais e, eu seco as flores chamadas statice. As outras eu compro já secas e aí eu trago para casa também. E aí acaba sendo um processo parecido com o das frescas que também seleciono, dou uma limpada, monto o buquê, né. Daí faço aquele acabamento, arrumo para presente; isso tudo. Então acaba que eu que realmente faço todo processo. Tudo, só entrega que hoje em dia eu tenho parceiro. E aí ele faz a entrega para mim.

ENTREVISTADORA: E como você se interessou e o que que te interessa e interessou no trabalho manual no caso, né das flores e se você puder descrever, qual a importância do trabalho manual para você.

4. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.

JULIANA: Para mim é uma forma de carinho muito grande. Eu sempre amei dar presentes e agradecer as pessoas e também cuidar das pessoas. Então eu acho que esse meu trabalho manual é isso. Todo mundo que recebe ou que pede para eu entregar o presente fala isso: “Nossa, Ju! Dá para sentir o carinho, sabe”; “Dá para sentir no presente que você colocou amor nisso”.

E aí tipo espalhar o amor, o perdão. Isso é o que me faz colocar energia ali naquilo. Saber que de alguma forma eu fiz parte para levar um sorriso, para despertar uma coisa boa, para reatar alguma coisa ou pra consolidar, né. Tem gente que pede em casamento com as flores. Também já tive isso, então, isso é muito. Eu me sinto honrada de ser esse veículo das minhas mãos criarem.

E usar arranjos com as flores e poder levar beleza mesmo; levar a natureza para mais perto também das pessoas. Hoje em dia acho que a gente meio que se perdeu um pouco na cidade e tal; então essa coisa de levar a natureza para dentro da casa, para dentro da vida das pessoas. E para mim, assim na minha vida, eu acho que é meio um destino.

Não sei, eu não consigo: eu já até tentei parar de trabalhar com as flores, mas eu não consigo. É uma coisa que tá além de mim. E quando eu chego nos lugares as pessoas já olham para mim, já pensa em flor, já me dá uma função com flor, sabe. Então assim até o meu é meio hobby mesmo, entendeu. Tipo as flores não é só o trabalho; muitas vezes é, mas também tem a parte

do hobby e tal; é meio que quando eu tô ali fazendo as flores, eu fico meio fora do ar assim tipo meio “flow”: quando a gente tá tão concentrada naquilo. Mas é muito legal.

ENTREVISTADORA: E para você o que você faz de florir, de florir para os outros, como que você chama ou define por exemplo. Se você tivesse que pensar no que faz, como que você conta para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores. Como que você considera o que faz é design, trabalho manual ou arte, como é que se define E como que você conta para os outros.

5. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**? Pode falar um pouco sobre isso?
6. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz?

JULIANA: Eu me considero uma florista ou uma artista floral, porque eu faço as flores na intuição, sabe. Eu não sigo uma receita; nenhum é igualzinho ao outro. Eu faço assim do meu coração, eu penso naquela pessoa, tipo, sei lá me conecto de alguma forma com aquela situação ali e faço. Então é isso assim os meus buquês são o mesmo tipo com intuição, com um carinho ali daquele momento, sabe. É meio que uma coisa meio artística, eu acho.

ENTREVISTADORA: Você tem as ferramentas que você precisa no dia a dia ou você chega a improvisar alguma ou eventualmente, como é que é?

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?

JULIANA: Eu acho que eu tenho bastante ferramentas, mas acaba que às vezes a gente dá uma improvisada. Tipo assim, tem alguma flor que eu gostei muito e ela quebrou o caule, por exemplo. aí eu tenho que dar uma emendada nela sabe então daí eu pego um galho de um, um arame ou a fita floral, sabe e dou uma quebrada de galho assim muitas vezes. Até para fazer embalagem às vezes acabou o papel tal daí tem que improvisar com outro, mas a maioria das vezes eu tenho, mas aí algumas vezes acontece e eu me viro na hora.

ENTREVISTADORA: Sobre a relação com os processos industrializados, automatizados: você pode me contar essa relação no seu trabalho.

Se você faz uso de algum ou de alguns e quais são e quais são as vantagens e desvantagens que você enxerga nisso.

8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados/** automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

JULIANA: Por exemplo, sei lá igual o sachezinho que vai com as flores frescas de alimento floral e ser industrializado. Então hoje em dia eu imprimo os recadinhos, os bilhetes; até coloco uma fonte que parece manual, porque a minha letra não é muito boa e porque ficou muito cansativo. Teve um Dia das Mães que eu ainda não tinha impressora e daí eu escrevi bilhetinho por bilhetinho; até coloquei meu marido para me ajudar e eu gastava muito tempo fazendo aquilo, sabe. Nossa impressora me ajuda muito; então é uma coisa maravilhosa e ajuda muito. Então é uma coisa assim maravilhosa e eu consigo fazer coisas bem bonitas esteticamente e que também demonstram carinho, sabe. Até uma vez foi muito legal que uma amiga deu um presente para um conhecido idoso, e que vinha junto uma cartinha que eu faço, é impressa, mas com a letra cursiva e coloco a lapelinha; fica bem carinhoso como eu faço. Aí ele agradeceu ela, não só pelas flores, mas ele agradeceu principalmente pelo recadinho. Ele falou: “Nossa, fiquei assim encantadíssimo com o cuidado desse bilhete: ele tá aqui pendurado no meu mural”. Então, assim, não é porque é feito pela tecnologia, digamos assim, que deixa de ter um carinho. Então acho que é isso que eu que eu gosto: aliar o carinho; aquela coisa do manual e tal com uma coisa para facilidade; fazer etiquetas dos rótulos dos sprays aromaterapêuticos, o guia de como fazer; tudo impresso. O sachê também, né, tipo que vão junto com as plantas. Agora tem coisas que sei que não são muito boas para o meio ambiente, para os animais marítimos, então assim eu evito muito usar. Eu só uso em último caso. Aí até a solução que eu encontrei para as flores secas foi argila, sabe para fazer a base. Então eu procuro outras formas, né. E isso é o mais sustentável possível. Sabe, evitar usar plástico, eu ainda tenho que usar um pouco, mas usar um pouco. Eu acho que eu procuro alinhar, aliás duas coisas: o industrial com o mais artesanal de forma equilibrada.

ENTREVISTADORA: E nos seus processos do fazer né? Assim você pode me dizer o que você gosta no fazer nesses momentos. Qual você prefere nesses três momentos: antes, durante (no próprio processo) e no após (com resultado finalizado).

9. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

JULIANA: É difícil porque eu adoro as três partes. Na verdade, a parte de compra eu gosto médio, tá. Porque eu fico muito ansiosa assim, tipo “Ai, meu Deus, será que vou achar o que eu quero,” sabe? Ai, “vou gastar mais do que eu posso,” sabe, essas coisas assim. Então tipo a parte de compra você tem que decidir. Dá vontade de levar tudo, sabe. Então essa parte é uma parte que me dá um pouquinho mais de ansiedade, a parte de compra.

O fazer eu adoro! Eu acho chato limpar as flores, mas depois que já estão limpas amo e quando tá pronto me dá uma coisa boa assim, sabe. “Nossa, eu fiz aquilo ali! Vai levar o carinho de alguém para alguém, sabe, vai demonstrar o amor. Então fico muito feliz de ver o resultado: é muito bom, prazeroso.

ENTREVISTADORA: Em relação ao que gera, o que que você acha que gera de interessante para você que faz e o que gera de interessante para outra pessoa que faz uso do que você produz, o que que você acha sobre isso?

10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante?** E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

JULIANA: Então para mim, eu acho que me dá uma satisfação pessoal muito grande de ver que eu criei aquilo e isso: que eu estou colaborando para relação de duas pessoas, né ou mais. De levar essa proximidade da natureza para a vida das pessoas também e, também benefício financeiro, né, porque essa também é bem importante.

E para a pessoa que vai receber é tipo ela se sentir amada, cuidada, que vai ter aquela beleza na casa dela, esse contato da natureza, que alguém se importou com ela. Receber um recado, uma foto é se sentir abraçada, amada por alguém. Então tipo acho que esse é um benefício assim do meu trabalho.

ENTREVISTADORA: E tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre o que que você acredita na sua prática?

11. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática?** [como justifica a prática]

JULIANA: Aí eu acredito que quando a gente faz as coisas, né, com carinho, com entrega; sabe, com as mãos mesmo, né. Acho que faz muito bem para a gente e para o outro. Eu acredito muito nisso. E até tipo tenho vontade de compartilhar com mais pessoas; tipo levar para vida de mais pessoas, porque acho que a gente tá tão ligado na tela assim, né. Quando a gente pega alguma coisa manual, assim faz com a nossa se fosse uma luz, né? Ver, cara, eu criei isso tipo, “nossa, que legal fiz isso”, mas tão incrível assim. Eu sei que tem gente que não gosta muito, né, tipo de colocar a mão na massa, mas até quem não gosta, quando faz de vez em quando, gosta, sabe, então acho que é isso.

ENTREVISTADORA:

12. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir?**

Poderia citar algum?

JULIANA: Ah então, é mais recente assim que está fresco na memória, é que eu consegui traduzir o que a pessoa queria pra casa dela, sabe. Que se ela fosse fazer, ela não faria melhor; tipo eu fiz; surpreendi; que dá para sentir o carinho. Tipo algo para receber aquilo, né, ela falou “nossa, tô sentindo um carinho que você coloca em cada coisa; só de olhar para o seu trabalho!”, sabe. Acho que é isso assim, que as pessoas mais falam, que “tá muito lindo, perfeito”; que “alegrou meu dia”; “que fez a diferença”; que é isso assim. Eu sou muito sortuda.

Acho que poucas vezes, sei lá duas vezes só pelo que estou me lembrando, que agora que eu não correspondo a expectativas assim.

ENTREVISTADORA: Pra fechar que é só o formulário; eu vou te pedir três dados e meio você já me passou então vou preencher. A sua idade e a localização só para você confirmar se é Rio de Janeiro, RJ.

Estamos chegando ao fim da conversa. Para finalizar, gostaria de pedir umas informações para registro da pesquisa:[preencher sem perguntar*]

13. **Email*:**

14. **Idade:**

JULIANA: 35 anos

15. **Localização (cidade e estado):**

JULIANA: Rio de Janeiro, RJ

Muito obrigada pela sua contribuição! Finalizamos aqui a conversa.

Entrevista 8

Nome: Luis Júnior* (ABRIDOR DE LETRA)

Idade: 41

Cidade/UF: Ananindeua, PA

Data 12/01/22

Duração 25 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade do entrevistado.

ENTREVISTADORA: Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela De Laurentis, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

2. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.

LUIS JUNIOR: eu comecei a trabalhar. Tinha que fazer a capa de trabalho num colégio assim, só que eu não tinha um acesso a letra diretamente, com a tinta, aí através de um cunhado me apresentou para o seu Rose e trabalhava com “aquele” Padre Antônio de Galo do Marajó, né. E aí aprendi com ele. Aí já me “passou”: começou a me ensinar já a trabalhar com a tinta. Tinha uns 14 anos que eu comecei com ele. Aí hoje eu tô com 41 anos; faz uns 26 anos. Eu trabalhei uns 10 anos com ele. Aí comecei a trabalhar sozinho já, né, a pegar o trabalho. Aí eu vivo aqui no entorno de Belém, Abaeté, Igarapé-mirim. Aí sempre a gente tá fazendo o nome todo neste município aqui próximo, onde o pessoal ainda está precisando do nome das embarcações, né. Porque também tá movendo muito hoje em dia, né? Devido à banner.

ENTREVISTADORA: Você teve esse trabalho desde cedo. Você falou que você começou quando você já tinha 14 anos, e você tá aí já há 26 anos nisso. Então, se você puder também contar um pouco dessa sua formação, pode ser formal ou informal. Como é que você aprendeu isso e o tempo de prática? Você já falou que são 26 anos e a quanto tempo que você faz de

modo pessoal e há quanto tempo que isso virou trabalho ou se já foi pessoal e trabalho junto, como é que foi essa história?

4. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: Há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal, e profissionalmente?**

LUIS JUNIOR: Porque eu comecei a trabalhar com ele, né. Eu trabalhei uns 10 anos com ele. Aí, no caso, 16 anos eu trabalho por conta própria hoje em dia, né, fazendo meu próprio trabalho. Tem 10 anos que eu trabalhei com ele aprendendo e 16 anos eu tô sozinho trabalhando com acompanhante dando oficina.

ENTREVISTADORA: E aí se você puder me contar, você faz esse trabalho de pintura nas embarcações, né? Que aí tem o nome é aí você vai me contar agora direitinho, como é que é isso? Se você puder me contar como é que são esses processos não precisa contar tão especificamente assim tanto detalhe, mas de uma maneira geral, como é que são esses processos e o quanto você participa desse processo se você que faz tudo do começo ao fim tem alguém que te acho que te ajuda. Como é que é isso?

3. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos?** Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais?**

LUIS JUNIOR: Porque tem barco que pega uma equipe: umas duas pessoas para lixar, para emassar. Aí depois começa a pintura; aí já no final todinho que já fica para o nome, entendeu? O último vem o nome, mas muito já manda outros pintores pintarem e eu vou só “abrir o nome”. Alguns têm o pintor deles mesmo, né, o pessoal do Marajó quando trago o barco para Belém para fazer o nome aqui. Aí já trago o barco pintado só para mim abrir o nome, entendeu? Aí tem o pintor da própria região dele lá e já trago só o barco para fazer o nome ou até lá fazer o nome, entendeu?

ENTREVISTADORA: E como e como você se interessou por isso né? E o que te interessou e o que te interessa nessa parte da pintura de abrir a letra, de abrir o nome, como é que foi? Como é que foi isso? E qual é a importância do trabalho manual para você?

4. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.

LUIS JUNIOR: Acho que é uma coisa que eu faço mesmo, porque eu acho bonito, né. Talvez não seja nem pelo valor, mas sim pelo resultado, como fica, né. Porque quando você faz um trabalho aqui, pega um barco que dê para fazer uma letra bonita, aí vocês podem fazer aquela bonita letra bonita, não só não pelo valor. O cara tá te pagando, mas sim pelo que você acha que vai ficar bonito, né? Eu penso assim, né. Me agrado muito pelo final, né?

ENTREVISTADORA: E como é que foi que você se interessou? Por isso, como é que você tomou conhecimento? O que que te interessava?

LUIS JUNIOR: Porque eu morava em Igarapé-miri. Acho que até uns 13 anos morava em Igarapé-miri e lá tem uns pintores de lá, né. Sempre vi os “nomes” deles. Aí eu fazendo no caderno de trabalho e aqueles nomes... acho que ainda até hoje ainda tem aqui; são meus amigos até hoje. O pessoal que faz o nome antigamente lá em igarapé-miri, né? Quando eu morava lá aos 13 anos eu mudei para Belém, só que aí eu já fazia...não fazia na tinta, né fazia na caneta, no lápis, né? Aí é que eu conheci o Rose aqui; já pintava e eu comecei a trabalhar e riscava o nome, pintando; assim foi me ensinando a fazer tudo.

ENTREVISTADORA: E no seu trabalho, né? Esse tipo de trabalho manual que você faz, como é que você chama ou define, por exemplo, eh, se você tiver que contar para uma pessoa ou para os seus clientes ou para algum colaborador. Como você considera o que você faz? Como é que você conta pra pessoa?

5. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**? Pode falar um pouco sobre isso?
6. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz?

LUIS JUNIOR: Sobre o tipo da letra no caso como chegar nele?

ENTREVISTADORA: Não de uma maneira geral do que você se alguém te perguntar, qual é o seu trabalho? O que que você faz? Então assim a pessoa não conhece, não sabe nem o que é isso.

ENTREVISTADORA: Como é que você acaba se apresentando: como é que você conta para a pessoa?

LUIS JUNIOR: Porque aqui para te conhecer.... que não tem o conhecimento que hoje tá tendo, uma visão para esse lado, né, como é conhecida, considerado como letra, **letras decorativa da Amazônia. É a letra barqueira** que a gente vê só hoje em dia; tá saindo, mas a gente tá fazendo trabalho até em comércio.

Mas era só realmente no barco. Hoje em dia está tendo uma dimensão melhor, graças a Deus. Que a divulgação dos processos, por exemplo, deu uma margem muito grande para o nosso trabalho, né? Não está nem nacional, tá mundial, com a divulgação então aí ajudou muito porque sempre quem vem aqui procura saber, procura conhecer o trabalho, procura conhecer um abridor de letra.

ENTREVISTADORA: Porque você acaba abrindo, né? No seu trabalho, você faz, você abre a letra de embarcações, mas já te chamaram também para fazer em outros lugares que não fosse barco, como é que foi?

LUIS JUNIOR: Sim, já. Sempre. Tem vezes que trabalho assim de desenhar no quarto de criança, mas o nome da criança fazendo um desenho do Homem-Aranha alguma coisa aí tem muito isso, né, aí aniversário. Faz aquela letra no papel e aí na parede lá o nome da criança, o nome decora. Uma decorativa assim mais para uma festa ou alguma coisa. Sempre tem.

ENTREVISTADORA: E nessa hora que você faz, assim, como é que é? Você tem as ferramentas que você precisa para você poder fazer o seu trabalho: as ferramentas específicas ou você acaba improvisando, criando alguma que você sente que você precisa e não tem? Como é que é isso?

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?

LUIS JUNIOR: Não, porque a letra do barco é melhor fazer o preparo “mais” régua de madeira. Porque a madeira é mais fácil de você marcar a largura da letra com lápis, né. Aí o tamanho e repetir várias vezes o mesmo tamanho das letras para ficar só um padrão, entendeu? Aí depois você pode apagar com a borracha e limpa de novo a régua, porque aí é do ferro, você tem que gravar a numeração.

E você trabalha com aquele lá da marcação em todo o nome do barco. Aí é mais fácil trabalhar com uma régua preparada na hora de madeira. Ou PVC qualquer coisa.

ENTREVISTADORA: Isso você foi aprendendo no seu trabalho anterior ou por indicação de pessoas? Como é que foi que você chegou a comparar esses dois? E a ver que você preparar a régua era melhor do que pegar uma régua de metal.

LUIS JUNIOR: Porque a de metal é muito, mais fácil de metal, você vai até trabalhar com número vai ter que gravar o número e a madeira, não. A gente marca para “colar”, por aqueles pontos e usa o mesmo ponto todo tempo. Quando termina, o cara pode passar uma lixa, uma borracha que limpa ela né, a madeira. Uma facilidade de ficar melhor de tudo, é a mesma dimensão das letras de altura e largura. Porque cada “um” barco é totalmente diferente embaixo que tem um nome de 10 cm tem que dar o nome de um metro tem máquina. Varia muito; até mesmo de tamanho: não tem o tamanho exato, você tem que trabalhar de acordo com o espaço que você vai ter para pintar, entendeu? Não pode ser grandão: você tem que “jogar” aquele nome dele... aquele espaço pequeno Você vai ter que dividir o espaço para jogar aí para abrir aí dentro daquele espaço.

ENTREVISTADORA: E você pode me contar um pouquinho sobre a sua relação com os processos, digo, processos industrializados? Tem algum processo industrializado que você faz uso? Não sei além, além de ter esse uso da tinta; tem alguma coisa que você usa que é

industrializada no seu processo que te facilita na hora de você abrir a letra e de você fazer o seu trabalho.

8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados/** automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

LUIS JUNIOR: **Não gosto de trabalhar com “pistola”, né; é muito difícil. Porque eu gosto de fazer o colorido. E na pistola a gente não chega nesse degradê, né. Degradê, entendeu? Aí eu se eu for fazer na pistola aí parece que não ficou bom, porque no pincel a gente faz degradê que liga uma na outra você vai perceber, né? Mas isso aí é só no pincel que você vai fazer, no manual mesmo.** Mas aí sempre tem muitos amigos aí que fazem o nome só na pistola, só que eu não tenho; eu não gosto de usar mesmo.

ENTREVISTADORA: E aí você vê então no caso é essa opção que você faz, né, de fazer na mão no pincel, você faz essa opção que você vê uma vantagem em relação a isso; ao resultado que fica porque você consegue fazer o degradê. Qual é a vantagem que você vê de usar é o pincel e de não usar pistola.

LUIS JUNIOR: Porque a vantagem é o acabamento da letra, da tinta, entendeu?

Mas aí você usando o pincel a gente usa a borracha que aí ela deixa a tinta sempre brilhosa, e isso faz no degradê. Então você ganha um acabamento e uma beleza melhor do número. Fica uma coisa original, entendeu?

ENTREVISTADORA: E na hora de fazer você tem três momentos do fazer, né. Eu sei que você falou que depende muito do projeto que você pega, mas assim os momentos que eu falo é o antes de você realmente né fazer o seu trabalho. o momento durante e depois; o momento depois dele já tá pronto ali; o resultado, finalizado. O que que você gosta mais do antes, do durante, do depois e o que que você gosta nesse processo?

9. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

LUIS JUNIOR: Porque todos tem sua beleza. Eu mesmo para mim isso aí é muita paciência, porque se você pensou o dia que tiver aí a pessoa estiver estressada, não consegue abrir o nome naquele espaço perfeito, entendeu? Se não estiver concentrado mesmo, aí não faz isso; desconcentra. “Faz maior um pouquinho, faz menor um pouquinho”, depois é a tinta, né?

Que a gente trabalha com uma tinta; a gente escolhe aquelas cores, né? Geralmente o cliente fala “faz o nome diferente”. A gente faz tanto; a gente faz 50 nomes diferentes aqui, mas só que nesses 50 tem que colocar um diferente para ele que não vai ver no outro barco, né? Pelo menos as cores.

A gente trabalha várias coisas, procura modificar misturando para não ficar igual àqueles que ele tem acesso, entendeu? Aí depois é que quando a gente vai ver, fica uma coisa muito bonita. Como a gente, né, que faz.

ENTREVISTADORA: A isso vou te fazer duas perguntas numa só: justamente sobre isso que você acabou de falar; isso de você fazer, o de abrir a letra. O que que você acha que gera de interessante para você que faz e para outra pessoa que faz uso daquilo que você faz; para o outro?

10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante?** E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

LUIS JUNIOR: Porque **geralmente quem usa a letra é uma pessoa que vê uma tradição. Tem gente que eu conheço que vem de tataravô aquela tradição; que vem muito antiga;** que antigamente era só no pincel mesmo nem pensar eu tinha né então eles procuram ...que nem quem tem carro, um carro top assim, né, uma motona aí ele procura para ele perfeito; e aí não deixa nem ralar é o cuidado que eles têm depois por aquilo que a gente faz. Que aquilo que estimula sempre fazer melhor, porém, entendeu?

Coloca um monte de pneu no barco para não bater o nome quando vão lavar; não lava com uma coisa que arranha e tem que ser alguma coisa bem macia, entendeu? Umas pessoas que valem a pena a gente fazer; de zelar pela aquilo, né? Então aí fica gratificante.

ENTREVISTADORA: Outro e para você que também você já falou isso que você chegou adiantar alguma coisa, que né que você também gostava de fazer achava bonito e para você, o que que você acha que já era pro outro você já falou tudo isso que tem essa questão da tradição dele ter um cuidado maior dele valorizar isso de ter uma atenção até quando vai lavar e tratar pra pra usar o material macio para não danificar e para você, o que que você acha que que gera de interessante?

LUIS JUNIOR: Que fica bonito e que se torna importante, né? Porque fica uma coisa comentada, por favor, né? Pelo que tá pelo nome barco de tal barco; aí vê no Ver o Peso, expositor de abridores aqui da região porque você vai no Ver o Peso tem nome de barco de tudo quanto é município. É porque todo dia tem um barco diferente; então tem o nome de toda essa região. Aí lá tú indo no Ver-o-Peso de manhã, tá lá vários, tipo 50 barcos; cada um de uma região, entendeu? Tem um barco que eu fiz, tem um barco que uma outra pessoa fez. Aí a gente torna até conhecer o trabalho de cada um, né? Porque eu conheço o pessoal de Abaeté, eu conheço pessoal de trabalho de Abaeté, então esse município; porque cada lugar tem um estilo. Tipo de pintura um estilo de letra não é igual; é totalmente diferente até mesmo, às vezes, o design da letra, as coisas da letra. Aí tem uma diferença muito grande do tempo daqui do nosso. Aqui que faço aqui em Belém do pessoal que fazem igarapé-mirim. Aí o Amazonas tem muitos abridores, só que totalmente diferente um do outro sempre, um tira um lado; o seu estilo, né?

Cada um tem seu estilo de uma maneira ou outra. Pode ser igual as letras, mas só que as cores ou o degradê que a gente chama né que é craqueado dentro é outro estilo.

ENTREVISTADORA: Você trouxe uma coisa interessante que eu não tinha nem pensado que era sem falar justamente no Ver o Peso, você consegue ver uma reunião de diferentes estilos e que né? Como é que cada um abre a letra, mas cada um tem o seu estilo cada um é diferente, você acaba conhecendo os outros que fazem na verdade os trabalhos daquelas pessoas que acaba tendo ali exposto quase como se fosse uma exposição ali, né? Ao ar livre todo mundo e aí você conhece o trabalho, mas você chega também a conhecer as pessoas que fizeram aquilo, como é essa relação que você tem com quem faz e também de outros lugares que não precisa ser só de Belém.

LUIS JUNIOR: Alguns que eu tenho acesso a fazer o trabalho também no município daí eu conheço, mas alguns eu conheço o trabalho e eu sei de onde é por exemplo tal lugar, mas eu não conheço o pintor, entendeu? Mas eu sei que é de lá daquela região.

ENTREVISTADORA: E a gente está aqui chegando o finalzinho. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre o que que você acredita na sua prática no seu fazer no seu trabalho?

11. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática?** [como justifica a prática]

LUIS JUNIOR: Tem projeto de “passar”; principalmente projeto de bairro. Já que é para ajudar as pessoas, mas se for para projeto desse tipo, eu tiro o final de semana e venho dar uma oficina...só a gente vê o material.

Se eu tiver um material, dou o material da oficina assim, como faz com algumas crianças ali não tem algum projeto aí dos meus amigos aí me convida eu vou final de semana dar oficina.

Eu procuro assim para “passar”, né. Tem alguns pintores hoje, já estão pintando com nós; aqui comigo, aqui em Belém que também abre letra aí andei dando algumas dicas para ele ou estão pintando como profissional mesmo, né? Então isso é muito bom porque a gente está passando aquilo que a gente aprendeu um dia lá atrás.

ENTREVISTADORA: Tem isso faz parte também do seu trabalho, da sua prática, não só você fazer, né? Fazer esses projetos que te chamam, te contratam para isso, mas também você compartilha esse conhecimento que você já tem de passar para outras pessoas para elas poderem aprender assim como você aprendeu também aí já né mais de 20 anos e pode botar em prática para essas pessoas também poderem botar em prática. E você passar esse conhecimento e essa arte adiante, assim como você aprendeu também aí já. Você tem algum comentário que você costuma ouvir sobre o seu trabalho. Se você puder dizer um ou dois só assim, pode ser bem geral, que você já ouviu das pessoas falando sobre o seu trabalho.

12. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir**?

Poderia citar algum?

LUIS JUNIOR: Tem gente que fala que é muito difícil fazer né? Todo mundo pensa que é fácil, quando vai na prática, não sai do rascunho, entendeu aí para você fazer mesmo. Você tem que ter algum conhecimento de design ou alguma coisa de letra, entendeu? Que fazer no “crú” não sai. Totalmente difícil das pessoas. Já a gente tem uma facilidade melhor com as crianças que a gente foi melhor para fazer, entendeu? Que as crianças realmente tem a biblioteca do porto aí é que o pessoal do ribeirinhos da escola; aí tem umas criança lá que fazem até mesmo as meninas aqui na página muito bonito as letras dela, entendeu? Então, tem uma facilidade melhor muitas vezes, por isso que eu procuro fazer assim, porque tem pessoas que tem um talento, mas não é vista, né? Que não tem aqui onde eles irem.

ENTREVISTADORA: As crianças têm, em geral, mais ou menos que idade: são bem novinhas mais pré-adolescentes?

LUIS JUNIOR: ali na biblioteca do Porto varia de 10 a 17/18 a ser a maior força dos jovens, né? Porque geralmente vai criar. As crianças a gente faz um projeto diferente que não vai dar para fazer dessas letras não. Geralmente a gente coloca para adolescente de 10 a 18 anos, mas geralmente faz de 20 a 25 anos, mas é bem pouco.

ENTREVISTADORA: Eu queria agradecer muito e só pedir para registro da pesquisa seu e-mail você já me passou. Sua idade:

LUIS JUNIOR: 41

ENTREVISTADORA: Então e só para você confirmar localização. Você tá em Belém mesmo? Onde é que você tá?

LUIS JUNIOR: Tô morando em Ananindeua, PA. Eu trabalho em Belém, né.

ENTREVISTADORA: Júnior, foi excelente a conversa. Adorei te conhecer e saber um pouquinho mais.

Entrevista 9

Nome: Augusto* (DESIGNER-ARTESÃO DA CERÂMICA)

Idade: 31

Cidade/UF: São Paulo, SP

Data 13/01/22

Duração 67 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade do entrevistado.

ENTREVISTADORA: Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela De Laurentis, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

8. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.

AUGUSTO: Provavelmente vou me empolgar dessa conversa. Tá primeiro, deixa falar eu já adorei quando vi que você é da ESDI. Porque senti que eu tenho um pouco de dor de cotovelo da ESDI; eu queria ter entrado e eu não consegui porque era a mais impossível de todas. Eu lembro que eu cheguei na beira assim de passar, mas na época era, sei lá, 12 vagas. Acho que até hoje ainda é assim, né? São 12 vagas. E aí não deu e eu fui para a UFRJ. Então eu fiz design, projeto de produto lá. E contando sobre o ofício da cerâmica e a minha história com ele, ela começa de fato sim, depois da faculdade.

Depois de eu já ter entrado no mercado de trabalho. Depois de eu já estar fazendo o trabalho de profissional de design de produto e isso surgiu no momento ali da vida que eu saí de escritório, fui começar a fazer uma produção mais autoral, tentar a vida como freela, e ali nesse meio eu comecei a fazer aulas de cerâmica. Isso que já tinha na minha faculdade e eu nunca dei nem trela; nunca fiz. Já tinha eletiva lá de cerâmica com todo equipamento; com tudo. E eu na época não estava nem aí para cerâmica e depois eu fui me interessar.

E voltando alguns passos atrás, para explicar também por que eu entrei nessa de fazer aula de cerâmica: a minha família é do interior do Rio e ela tem uma olaria; sempre teve. Uma coisa da época do meu avô, assim, e então isso sempre esteve na minha cabeça; essa coisa do *business* relacionado ao barro, à cerâmica mesmo. Que ali fosse uma coisa completamente diferente do que eu faço, né. Esse tijolo a uma coisa, um material sem valor agregado nenhum, né? Uma *commodity* mesmo. Assim, isso estava ali na minha cabeça; nessa coisa em torno da cerâmica.

E aí eu comecei a trabalhar; comecei a fazer aula no intuito muito mais de uma produção autoral. Com um material que eu pudesse facilmente acessar e ter uma produção autoral diferente. A minha travação, como designer de produto, de fazer uma produção autoral, era sempre a construção disso, né. “Vou ter que pagar alguém para fazer ou então vai ter que ter uma indústria que vai fazer e como vai ser o meu relacionamento financeiro com essa produção, né. Royalty? Eu vendo o projeto; as pessoas roubam o projeto de mim. Tem patente, não tem?!”

Como que eu sempre me encontrei nessa confusão e acabei nunca produzindo nada, porque quando eu falava em produção autoral, eu caía nesse limbo aí de saber como que eu vou ganhar dinheiro com isso. Enfim que não existe isso no Brasil, não existe essa proteção para o design. E aí na cerâmica, eu vi que tinha um material muito barato. É uma estrutura relativamente barata, né. Porque eu podia alugar um espaço; eu podia pagar aula para alguém que teria o forno e faria toda a queima. Enfim fazer isso acontecer para mim e assim que começou.

Aí depois de alguns anos eu mudei para São Paulo, voltei de novo para o mercado de escritório.

Eu trabalhei sempre com agência de branding, né. Eu trabalhava com... trabalhava não, ainda trabalho com design de interiores focado em marcas; focado em experiência de marca e nisso acabava entrando um pouco de design de mobiliário de produto e tal.

Então eu voltei para esse mercado em São Paulo e ao mesmo tempo ali, como São Paulo é um lugar que tem muito, muitos mestres da cerâmica, né. Um lugar que teve a imigração

Japonesa, que bebeu muito dessa influência da produção cerâmica tradicional especialmente oriental ligado à cultura, à comunidade japonesa que estava presente aqui. E aí eu voltei a fazer aula aqui. Então, eu procurei uma professora e comecei a fazer aula de novo também no intuito de uma coisa muito mais rápido do trabalho criativo de em algum momento ter um foco em me treinar para produzir algo, para ganhar dinheiro depois.

Foi tudo muito hobby mesmo: era um momento ali, uma pausa no dia que me dava muito prazer. E aí junto, foi passando o tempo e eu saí de novo do mercado e aí me vi no momento ali de uma liberdade; de poder pensar “o que que eu quero fazer”. E eu tinha isso na cabeça; sempre tive essa coisa do design autoral como eu querer viver disso, né, ou ter alguma linha disso não ser só uma criação. Mas eu poder viver disso. Vendo o mercado que estava acontecendo, até várias colegas de faculdade, colegas de escritório, começaram a entrar para esse lado, seja da marcenaria, seja de outros materiais, mas de começar a fazer uma produção autoral e isso tá ganhando um mercado para o mercado valorizado no Brasil valorizado e etc. E aí eu comecei a olhar isso. Peguei toda minha experiência que eu já tinha de construção de marca, de experiência de marca e falei “bom, vou pelo menos começar a fazer aqui um projeto para entender onde que isso pode chegar, né.”

E eu comecei a desenvolver isso. Comecei, chamei alguns colegas, chamei pessoas acostumadas com isso. com pesquisa de mercado, com criação de marca, com design; comecei a conversar e comecei a desenvolver. Comecei a desenvolver uma pesquisa basicamente de mercado que eu fui entendendo ali onde que tinha buracos, onde que tinha oportunidade, o que que já estava sendo feito e dentro disso tudo eu vi que era tudo muito igual.

Aí eu comecei a fazer essa pesquisa e comecei a ver que tinha um mercado muito amador assim sabe. Era um mercado que era normalmente ocupado de mulheres mais velhas, assim entre 50, 60 até 70 anos que faziam isso como hobby e acabavam também entrando e fazendo o próprio atelier, mas era uma produção muito artesanal, muito rústica. Uma estética muito rústica, muito parecida também, né. Todo mundo faz uma coisa muito parecida e eu entrei no momento que isso começou. Esse mercado começou a ficar um pouco mais jovem, eu via pessoas como eu. Porque, por exemplo, quando eu comecei a fazer aula só tinha eu de homem e poucos anos de idade, eu era o ET assim nos lugares, sabe, e isso continua até o momento que foi tendo um pouco mais de gente mais nova. Vem gente mais nova no mercado; gente que até via aquilo ali com uma oportunidade de trabalho, enfim. E aí eu também comecei a ver dentro dessa pesquisa, dessas marcas novas que estavam surgindo, também uma produção muito igual; é muito limitada assim, né. Era uma estética que entrou na moda e todo mundo fazia igual e aí eu comecei a pensar no que que eu poderia fazer dentro disso e, dentro disso criar a Breve.

E aí ver a ideia de início que ainda seria uma série quase Manifesto ali da marca, né. Que a ideia era juntar justamente essa produção artesanal que eu vi o tempo todo e que eu trabalhava com ela como hobby e juntar com a minha profissão do escritório. Então todo o processo que eu utilizava as tecnologias, metodologia, tudo isso eu comecei a perceber isso daqui que é: “super profissional”; “super travado” e “tem isso daqui que não que é super solto demais”, “não tem metodologia, não tem nada bom”. Vou juntar isso porque eu acho que aí tem oportunidade. Eu não via ninguém fazendo isso, né. Essa coisa de enxergar a cerâmica como um produto industrial mesmo, como um produto utilitário e não uma produção: era muito o que eu via na minha pesquisa, né? Eram pessoas que ah vou fazer algo que era o que eu tinha na cabeça; uma pesquisa com usuários ou algo que: prototipava, usava, testava, analisava, mudava.

Então eu fui entendendo que tinha uma oportunidade muito grande de botar essa visão do design de produto, do design Industrial dentro da produção artesanal de cerâmica até já mirando no futuro. Assim quando eu comecei a marca, quando idealizei a marca, eu já tinha uma ideia de escalar isso; disso virar uma fábrica artesanal; que era também o que eu via de vários benchmarks, várias pesquisas, e as marcas que eu admirava até fora do Brasil que eram isso, né. Não é nenhuma fábrica e nem uma produção de um cara, um artista sozinho; é um coletivo assim de pessoas, não coletivo porque teria uma marca por cima, teria eu idealizando isso; mas seriam várias pessoas produzindo e não seria necessariamente uma produção industrial totalmente baseada em maquinário e sem o contato tanto do processo da mão das pessoas que traz toda uma outra profundidade de característica de valor na peça. E aí junto disso tudo é essa coisa do artesanal versus design tecnologia versus manual. Eu fui criando esses conflitos assim que são coisas. Toda a ideia da marca da Breve era muito pessoal, é muito uma coisa meio sessão de terapia, assim sabe, e dentro disso eu via também dentro dessas “minhas sessões”,

esses conflitos pessoais meus que sempre que eu sempre tive só relacionados a isso, né. Mas que também se refletiu nisso, eu comecei a fazer essas criações.

Eu falei, “bom, essa série aqui é um choque entre design industrial e artesanato: um não tem nada a ver com outro, mas eu quero chocar essas duas coisas e ver o que que acontece. Eu acho que sempre a energia do choque gera muito combustível para criar, né. Então sempre eu coloco isso na Breve que é sempre um conflito de ideias que vai gerar uma experimentação, e por aí vai gerar um processo e vai gerar um resultado. Comecei a levar esse choque para outros lugares também, porque quando você pensa no artesanal brasileiro, você pensa numa coisa mais regional numa coisa mais “pobre” até. E aí vai indo para o tijolo, para o barro, para o terracota, para a terra, para o chão vermelho do Sertão, vai indo para telha, vai indo para cerâmicas tradicionais também de vaso e tudo isso; não tem valor nenhum para o “mundo sofisticado São Paulo” ou “mundo do design”, isso é, ninguém valoriza isso, né. Então eu queria brincar justamente com esse valor que é dado para as coisas, né. Então por isso que eu escolhi o nome da marca. Eu já sabia que ia fazer uma série toda vermelha, terracota vermelha: tipo tijolo. Não sabia como fazer, não tinha ideia como se produzir argila, como fazer até; eu não sabia de nada.

Eu só sabia que eu ia fazer isso porque tinha um questionamento aí que me interessava muito: fazer a esse público dar valor a algo só pelo material, né; só pela cor.

Eu acho que o design autoral, principalmente brasileiro, fala muito disso, questiona muito isso, né, que a gente pode pegar coisas que são culturalmente do Brasil, desvalorizadas e dá um novo olhar pegando essa coisa da visão do design; de uma sofisticação até meio mastigada do que vem de fora, né, coisa do design escandinavo que tá super na moda, do minimalismo, mas mastigar isso de alguma maneira e misturar com que a gente tenha que é nosso, que também não é nosso, né, de um monte de coisa ao mesmo tempo. Mas que em algum momento já virou um pouco a cara brasileira: misturar isso com essa produção mais sofisticada, por assim dizer.

ENTREVISTADORA: Eu acho que você já trouxe isso, mas qualquer coisa que você quiser complementar e me corrige, você tinha falado que você fez design de produto na UFRJ e que você acabou fazendo - você pode falar também da formação formal e informal - depois só da faculdade que você foi ter esse contato de fazer cerâmica, né? De que você foi fazer o curso e aí eu queria saber o tempo de prática, quanto tempo que você realiza o ofício de modo pessoal de hobby para você e há quanto tempo profissional.

5. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: Há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal**, e **profissionalmente**?

AUGUSTO: Eu comecei a fazer aula de cerâmica em 2014 eu acho se eu não me engano, então tem aí sete anos 8 anos. Nossa já tem isso tudo! E a Breve começou basicamente em 2020; no início de 2020; está completando dois anos agora.

ENTREVISTADORA: Quais são os processos não precisa entrar tanto nos detalhes a no esmalte isso e aquilo assim tipo no processo dentro do processo, mas assim nenhuma maneira

geral nos processos macros. Você pode me contar de todos os processos o quanto você participa desses processos na marca e o que que você faz exatamente desses processos?

6. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos**? Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais**?

AUGUSTO: Tá faço tudo, absolutamente tudo. Desde a produção até a marca eu agora eu vou começar eu vou começar a contratar. Vou contratar um ajudante para produção. Eu também já tenho gente me ajudando com parte de mídia, de design, mas até meio do ano passado eu fazia absolutamente tudo; desde tudo da produção. Sou só eu na produção ainda, então desde a produção da própria argila que é como eu te falei, eu tinha essa ideia de fazer tudo em terracota, só que eu uso um processo que não é comum para terracota que é o sleepcast que é uma função e na função, você tem que usar uma argila líquida. Normalmente é uma argila branca líquida ou a porcelana, né, a porcelana normalmente A porcelana normalmente na indústria é branca líquida ou a porcelana né, usa esse processo com a porcelana líquida em molde de gesso. Mais ou menos eu peguei um processo que é da indústria; que é da indústria de louça tanto de pia de cuba e de utilitários todo mundo utiliza. Essa caneca você acabou de beber é feita desse jeito: molde de gesso, provavelmente com argila, com argila branca. E aí como eu queria fazer essa coisa da argila vermelha, eu fui ver não tinha ninguém que fazia essa argila vermelha no mercado. Tem um fornecedor então eu tive que desenvolver a minha e eu comecei. E tudo na marca foi feito de uma maneira super empírica, do tipo perguntava para minha professora; ela fala o que ela achava que era e eu fazia e eu ia descobrindo que ela não sabia de nada: ou seja, não sabia de nada daquilo porque não era o foco dela. Eu comecei então a perguntar para as pessoas que não eram mestres naquilo, né. Eu não peguei um mestre da função ou uma fábrica e fui estagiar na fábrica, tá entendendo? Eu perguntei para as pessoas que fazem produção artesanal e também encaram a própria função de um jeito artesanal que é um pouco diferente do jeito que eu já lido hoje em dia.

Mas enfim, aí eu fui atrás de começar a fazer essa argila. E assim, estava até comentando com cliente, um amigo que também é cliente, que comprou uma das primeiras peças lá em 2020 e agora no fim do ano comprou outra; ele tem duas peças iguais e ele falou: “Nossa, que diferença absurda da espécie!” Porque as peças foram evoluindo: a primeira que eu fiz era ridícula. Assim eu falo hoje em dia com tudo; sem problema nenhum que eram peças que não tinham ainda qualidade; não tinha; Eu fiz o negócio de um jeito tipo “Vamos fazer” Vamos ver o que ser, vamos ver se as pessoas vão comprar, se vai funcionar”. Mas hoje olhando não era uma peça... eu não venderia essa peça hoje em dia. Tanto é que eu não vendo as peças antigas, eu joguei tudo fora, porque eu não vejo uma qualidade de produto nelas. Ainda agora eu me vejo no momento que as peças assim tão certinhas; argila tá dando certo, tá tudo certo, mas enfim, eu tive que desenvolver até a própria argila então no fazer uma coisa que era super errada e eu fui fazendo desse jeito.

Aí depois algum momento eu consegui um cara que é um técnico em cerâmica; um fornecedor de argila, né? Ele cuida de todas as misturas de enriquecimento tardio. Enfim, ele é o responsável por essa produção e ele me ajudou a criar essa terracota líquida que não tinha no

mercado e quando eu fui procurar no mercado essa terracota tinha gente que fazia. Aliás o próprio fornecedor que eu já conhecia fazia mas parou de fazer e eu fiquei assim “bom se o fornecedor parou de fazer, o que aconteceu, né?” E aí eu conversei com ele. Ele falou porque é super difícil de lidar, ela impregna o molde; uma dor de cabeça. Falei bom é isso aí que eu vou fazer então, beleza. E aí fui, continuei fazendo e ainda assim ainda tem muito problema com essa argila, provavelmente é uma coisa super improdutiva, né. Se for dar para algum um dono de fábrica para produzir com essa ajuda ele vai falar “você tá louco!”, mas para mim faz sentido porque é um valor agregado muito alto que eu tenho com isso.

Apesar de todos os problemas que ela me dá. E aí eu fui desenvolvendo tudo; o meu processo mesmo, como não tem muito curso nesse sentido, né. Eu queria por exemplo fazer um curso técnico em cerâmica e não tem muito curso. Os cursos que tem são no interior, são muito mais focados por uma pessoa de indústria para um cara que vai trabalhar na indústria.

Seja de olaria ou seja também na indústria de pia essas coisas, utilitários. Mas aí eu tinha muita dificuldade de achar material e até material de leitura no Brasil; não tem. Até lá fora o que tem, eu achei um livro, assim, que foi que me deu base para muita coisa, mas não tem muita coisa então basicamente eu desenvolvi minha técnica vendo o que eu já tinha aprendido nas aulas e tal, da coisa muito mais manual de outras técnicas e vídeo no YouTube.

Eu aprendi assim, eu fiz meus moldes aprendendo fiquei dois meses assistindo o dia inteiro vídeo no YouTube sobre esse processo de outros artesãos e fui entendendo e fui testando um monte de coisa. E fui fazendo e ainda tem muita dificuldade porque tem muito material, produto que não tem aqui no Brasil. Por exemplo desmoldante que usa, eu não acho; não existem algumas matérias-primas também. Você não acha, então tem ainda esse agravante que aqui a gente não tem as coisas ou que tenha importado é ultra caro. E aí já não dá para fazer, né? A peça já ficaria absurdamente cara. Então eu fui dando um jeito que dava eu fui desenvolvendo.

Do meu jeito baseado nas coisas que tinha e junto disso que eu acho que eu não falei aqui veio a história da impressão 3D que eu já no primeiro momento lá atrás quando comecei a fazer as primeiras aulas de cerâmica junto disso, comprei uma impressora 3D. Eu tinha feito uma viagem para fora. Aí tive uma oportunidade de comprar essa máquina que na época que nem tinha direito no Brasil, era super caro ainda; eu consegui comprar uma lá fora e trouxe para cá e comecei a brincar com ela. Então eu comecei já foi em 2014. E aí eu comprei uma impressora e comecei a brincar algumas coisas com ela nem relacionada a cerâmica nem nada.

E aí quando surgiu a Breve, aqui há dois anos atrás, eu falei “Opa, impressão 3D” acho que tem coisa e com isso, porque como eu tinha essa ideia.

Voltando um pouco assim na minha vida quando eu comecei a aprender a cerâmica, eu fazia torno basicamente fazer uma técnica manual, né da técnica milenar que as pessoas colocam num torno a massa de cerâmica e vão esculpindo com a mão enquanto ela gira e eu comecei a entrar nessa e tal. Só que eu tinha muita dificuldade, muita dificuldade. Eu sou muito agitado. Eu não consigo me concentrar muito e era uma técnica que eu tinha muita dificuldade e, eu além disso, sou muito perfeccionista. Então queria porque queria chegar no formato de peça e eu não conseguia de jeito nenhum. Nunca chegava nem perto. Até porque assim, né, para ser um mestre você tem que ficar 50 anos fazendo torno, eu não tenho a paciência de ficar 50 anos

fazendo turno. Eu não tenho, a minha geração já não tem essa paciência e eu menos ainda, então quando eu quis fazer a Breve eu já tinha uma ideia do que eu queria fazer de forma e tal, mas eu falei “Como que eu vou fazer essa forma perfeita sair na cerâmica?” Eu quero desse jeito aqui que tem no 3D que eu posso fazer no computador. Eu quero que isso sai assim. Como fazer isso? Eu comecei a pesquisar porque eu falei “Bom, não é possível: na indústria tem um monte de produto aí que é perfeito e não foi uma mão que fez isso, então esses caras tem alguma coisa e com tecnologia seja deve ser CNC sei lá, né? Porque a impressão 3D ainda não é uma coisa muito utilizada ali, eu sabia que tinha outras técnicas da mesma técnica, do mesmo processo, né, feito de maneira diferente e comecei a pensar nisso.

E como que eu traria isso para o meu mundo? Porque isso, né, eu não ia comprar uma CNC para esculpir, para fazer um molde e a investir milhares de reais nisso e eu não tinha.

Então a impressora 3D surgiu como uma maneira de conectar o digital que eu já estava acostumado a projetar no digital para o mundo real, né, para o material, para cerâmica. E já estava super mais barato. Quando eu comecei a Breve, eu comprei uma impressora chinesa; foi super acessível e comecei a fazer nela e aliás, eu já tinha começado a fazer na impressora que eu tinha comprado antes. E aí eu fui pesquisando um pouco mais e comecei a entrar nessa, de máquinas que eram mais acessíveis até melhores e mais fáceis de mexer. E aí eu vi fazer essa conexão através dessa impressora: de materializar a ideias digitais para transformar isso em cerâmica.

E aí é que surgiu o processo que eu faço hoje em dia e que é um processo que tem outras pessoas que fazem isso ou acompanham no Instagram, por exemplo outros ceramistas que fazem a mesma técnica, mas por exemplo, o cara tá nos Estados Unidos, ele tem as máquinas mais fudas do mundo, gigantes com ele. Tem três tipos de máquina. Ele tem enfim, ele tem todo maquinário possível que lá é super barato, super acessível, o material é barato. E é uma outra técnica, eu vejo as coisas dele, eu aprendo, eu absorvo, mas eu tenho que transportar para minha realidade aqui. Então eu tive que desenvolver a minha própria, meu próprio jeito e que ainda estou desenvolvendo. A cada vez que eu faço por exemplo um molde novo, porque os moldes de gesso que eu trabalho eles têm uma validade, né, eles não duram para sempre. No molde você pode replicar nele, ele vai durar algumas vezes, talvez centenas de vezes até ele ficar inutilizado. E cada vez que eu refaço eu aproveito para trazer uma evolução.

Então eu fui juntando essa coisa do que eu tinha no trabalho que, além da própria metodologia de design industrial que é de prototipar, testar as coisas e tal, para chegar num desenvolvimento. Para desenvolver e chegar no produto final eu comecei a juntar isso com alguns outros processos do design digital. Eu lá atrás trabalhando no escritório, eu comecei a pesquisar muito de UX. Eu tinha colegas que trabalhavam com isso. Eu comecei a me interessar como as metodologias digitais podiam acrescentar no meu projeto de espaço físico, por exemplo, então pesquisa com usuário, teste, até a própria prototipagem digital, né, você prototipar o espaço no 3D em vez de construir ele de fato; foram coisas que foram entrando na minha vida.

Quando eu fiz a breve eu falei” Opa, tem coisa muito interessante aí também!”. Uma coisa que interessa muito do digital é que o digital está sempre em evolução, né. Você vê um aplicativo, ele nunca é uma versão final; ele tem essa versão agora, mês que vem vai ter outra versão, no

outro mês vai ter outro, e minhas peças são exatamente assim: a cada vez que eu faço é uma versão nova e eu vou mudando um detalhezinho; seja do próprio molde seja do formato, seja de dimensão, seja de acabamento. Às vezes é acabamento que eu faço todo manual a partir do momento, né, que eu tiro essa peça de dentro do molde, tudo eu faço na mão. E às vezes é uma mudança que eu de técnica manual que eu faço não é nem mais relacionado ao digital, a projeto: uma técnica manual que eu faço diferente que eu vou ganhar 10 segundos em cada peça e ela vai ficar melhor e mais bonita. E aí eu vou incorporando essas coisas. Então as peças vão mudando a cada versão, ela é diferente da anterior e eu falo que é sempre Beta. Apesar de ser uma coisa bem perigosa para falar em produto físico, né, que as pessoas que vão comprando vão me dando algum *input*, né? “Pô isso aqui não funciona muito bem.” “Ah isso aqui não funciona”. Então com as experiências também eu vou trazendo essas evoluções, só que é o que eu falei sobre as pessoas eu tenho muito cuidado ainda e medo do jeito que eu comunico isso, para não ficar uma coisa assim, quando eu falo isso pessoas próximas de mim falam “isso é meio estranho, né, para você falar que um produto ainda tá em evolução, as pessoas querem uma coisa pronta final”. Mas eu falo que não é assim: o produto tá sempre evoluído.

Nesse pouco tempo da Breve, eu pensei conversando com outros colegas desse nicho também do design autoral, já tem uma tendência. A primeira tendência era todo mundo botar a mão na massa e fazer experimentar e criar e produzir agora, eu já vejo o momento que tá todo mundo saindo da produção; terceirizando a produção. Principalmente de imobiliário: eu vejo vários amigos que só ficam hoje em dia, só projetam e cuidam do financeiro, de vendas, mas a produção tá lá numa fábrica e é melhor qualidade, é melhor e até mais barata do que era antes dos caras produzindo então eu comecei a pensar nisso também para cerâmica.

Eu falei, “pô, será que eu pego uma vertente minha que é essa parte de utilitários que eu desenvolvi aqui que se encaixaria numa produção industrial? Será que eu jogo então isso para uma indústria e fico aqui eu só vendendo?” E eu fui pensando isso foi “pô, isso não faz sentido nenhum para mim, no meu no meu negócio, mesmo no business, porque eu quero estar presente na produção; é isso que me que me empolga, que me dá tesão de produzir. É o poder evoluir as coisas é o poder mexer lá no 3D um detalhezinho.

E logo depois, um dia depois disso, já tá na produção essa modificação, porque eu ficava imaginando, se eu quisesse melhorar as coisas numa indústria, isso e assim, possível entregar um projeto, fazer e se eu quisesse mudar qualquer coisa ia custar muito mais ou dizer o que queriam fazer. Enfim, aí eu me vi que me firmei nesse lugar do que eu já tinha falado, né de escalar para uma produção artesanal maior, né uma fábrica artesanal por assim dizer.

ENTREVISTADORA: E aí você adiantou algumas coisas em relação a seu interesse que também veio por conta da família, mas não foi na faculdade, né. Então assim como é que você se interessou e o que que te interessa interessou no trabalho manual.

4. Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.

AUGUSTO: É isso, surgiu basicamente nas aulas que eu fazia de hobby porque eu entrava ali e eu tinha tanto prazer e eu tinha uma concentração que eu não tinha em nenhum outro momento da minha vida, no trabalho. Nunca consegui me concentrar assim como me concentrava naquelas três horas de aula ali. Naquelas três horas eu esquecia do mundo. Eu não queria saber de mais nada. Eu ficava ali três horas mexendo numa peça e saía feliz da vida e aquilo foi me trazendo, foi me construindo uma coisa na cabeça, depois isso me dá muito prazer. Porque uma questão muito grande com trabalho era essa coisa do prazer no trabalho: eu não tinha esse prazer no trabalhar, em si no escritório.

Eu tive um prazer, claro, em fazer as coisas e ver prontas em processos e tal, mas eu não tinha o prazer de ficar o dia inteiro sentado, projetando no computador, respondendo e-mail. E aí quando eu vi essa oportunidade de eu trabalhar com a minha mão e gerar valor através disso eu falei “pô, isso é o mundo ideal para mim”.

Eu vou ter que fazer ainda assim a parte chata, vou ter que fazer ainda assim a parte do computador, de projetar, mas isso vai ser muito mais interessante para mim porque a produção do que eu quero fazer e não do que um cliente quer, e eu vou botar a mão na massa. É claro que agora eu já chego a um outro extremo que eu já tô tão preso na produção que eu já começo a me questionar se também esse é o caminho e eu já sei que não. Também eu sei que o caminho não é eu ficar produzindo cada pecinha porque isso não é não é rentável para mim. Eu preciso de alguém me ajudando para colocar que é o que eu vou fazer agora que é um outro passo já agora que é um outro passo já do negócio, mas é eu me desligar um pouco da produção botar a mão na massa mesmo e tá ali na produção muito mais no sentido de replicando, lixando ou fazendo uma coisa extremamente mecânica. Que foi uma experiência que eu tive ano passado que eu fiquei ano passado, não criei nada, eu só fiquei na produção 100% do tempo porque eu precisava dessa produção para poder vender a quantidade suficiente para eu poder me manter como pessoa e como negócio. Então esse prazer do manual veio justamente dessa experimentação com o manual e bom é basicamente isso desse prazer.

ENTREVISTADORA: E aí né no que você faz dessa produção que você chama até de como é que é. Fábrica artesanal, né? Basicamente assim isso que você faz do nada da cerâmica desse trabalho manual. Como que você chama e define por exemplo, se você tiver que contar para outra pessoa seja para clientes colaboradores. Como é que vocês consideram explicam o que você faz é design trabalho manual é arte. Como é que você conta de uma maneira geral? E como é que você conta uma maneira específica para outra pessoa para ela poder entender e ter essa percepção do que quer realmente.

5. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**?

Pode falar um pouco sobre isso?

6. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como você considera o que você faz? É design, “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa], arte? Explique brevemente.

AUGUSTO: Tá, isso é um desafio. É sempre, toda vez. Eu tive que escrever um release anteontem. Sei lá, eu estava travado nisso, porque assim como é difícil explicar coisas minhas pessoais de mim; é tão difícil quanto explicar esse trabalho que também é um desdobramento muito, muito pessoal. Eu tenho várias vertentes assim a Breve, o nome próprio breve fala dessa coisa de mudança, de explorar vários caminhos.

De nada ser travado, ser uma pedra, né, pesada que dura ali para sempre; tudo é passageiro. Então uma hora eu tô a fim de fazer isso tudo vermelho. Daqui a pouco vou fazer tudo amarelo e daqui a pouco eu vou fazer tudo quadrado e daqui a pouco eu vou fazer tudo redondo. Então é um pouco dessa mudança e dentro disso também, passa um pouco da minha personalidade não conseguir fazer uma coisa só. Então ao mesmo tempo que o destaque, todo mundo que conhece a breve, eu acho conhece pelas pela série Chanfro. São esses utilitários, essa cara vermelha; essa coisa um pouco, né, mais dessas linhas mais duras. Eu tenho ao mesmo tempo uma produção de escultura que é totalmente manual então que eu fabrico cada peça da minha mão e são e não é através de um processo de criação do design. É uma coisa muito mais artística, assim, né, de uma inspiração que vem, do que uma construção de um conceito e um desdobramento visual disso.

Então eu explico que: a Breve é qualquer coisa dentro da cerâmica. A minha única limitação na Breve é o foco em produzir na cerâmica que já me questionei também sobre isso em alguns momentos. Mas eu até explicando nesse release, comecei a falar dessa coisa do industrial versus artesanal, da tecnologia, da ergonomia, da funcionalidade em produto; produtos de cerâmica que não estão acostumados a ter isso, né. Só que aí eu escrevi isso, coloquei e falei “pô, mas eu não tô falando nada falando nada, por exemplo, da parte de escultura. Não tô falando nada de outras técnicas que eu utilizo”. Eu acho que tem momentos que não dá para falar de tudo.

Por exemplo, nesse release eu falei do que eu sou mais conhecido que era um momento de vender; um material que é para vender minha marca e eu acho que isso é mais vendável. Não dá para escrever três parágrafos explicando sobre cada momento da Breve, mas eu explicando para uma pessoa, né, mais próximo que tenha mais tempo, eu falo que a “Breve, a única limitação da Breve é a produção de cerâmica”; dentro disso a ideia é não se prender a nenhuma técnica, nenhum estilo e a nenhuma estética, nem em um modismo. A ideia é fazer o que eu tiver a fim de fazer de fato, e de fazer de fato e isso pode passar pelas mais diversas coisas.

Toda a classificação, traz uma limitação, né. Até porque isso é necessário para nós humanos, vivermos. A gente se não tiver as coisas assim classificadas ou adjetivadas, a gente não conseguiria construir o mundo do jeito que ele é, porque tudo seria qualquer coisa e entra na mesma dificuldade que eu falei agora de definir o meu trabalho.

Aliás, eu só esqueci de responder essa parte do nome dele, mas eu poderia ser eu acho que tem três momentos, né? Eu tenho as três coisas: o designer, o artista e o artesão.

Acho que o designer é o momento que o projeto. O artesão é o momento que eu produzo e o artista é o momento que eu faço as peças de arte de fato que eu tanto produzo quanto crio peças que são inspirações artísticas que tem inspirações artísticas e não é um cunho de produto funcional ou de decoração é uma coisa que é uma expressão e eu não consigo me ater a nenhum

deles. É muito normal me chamarem de artista, quando não é. Já fiz outras entrevistas e outras coisas e “o artista Augusto ** foi um artista...”

Eu nunca fui artista. Eu não estudei arte. Eu nunca fui chamado de artista e eu nem me reconheço. Apesar de hoje em dia até me reconhecer sim com as produções que eu faço. Eu faço eu acho que sim é arte, mas eu não tenho essa visão. Tem uma visão um pouco mais humilde disso que eu acho que a arte é uma coisa profunda: eu tenho medo de entrar ali. Eu vejo outras pessoas que estão nesse mercado e falo “não; opa, é a mesma coisa que uma pessoa que não é designer, querer se chamar de designer. Opa, você não é não, você não estudou para isso.”

Sou designer, assim, no caso, e artesão.

Assim, sabe, porque o artista passa muito por uma coisa de status até social. É “muito legal hoje em dia ser artista”; todo mundo quer ser chamado disso. Mas acho que na prática eu sou um designer que tem uma produção artística e também sou artesão, porque eu boto a mão na massa e produz isso. Então acho que sendo mais prático, eu acho que esse nicho que eu tô, que eu faço parte, é o designer-artesão.

Quando você pensa nessas feiras; enfim todo esse nicho de design autoral que tá acontecendo, são designers-artesões. Tirando esse, é claro, que agora estão terceirizando a produção não são mais artesões são só designers, mas eu acho que é isso.

ENTREVISTADORA: Designer-artesão da cerâmica? Como que você quer que eu coloque?

AUGUSTO: Pode ser da cerâmica. Eu também acho ceramista um cunho, a mesma coisa com artista. Eu acho que precisa muito. Para ser honesto hoje em dia as que as pessoas não realizam isso, né. Eu vejo as mestras aí que eu aprendi e elas têm 70 anos de idade, elas fazem cerâmica há 50 anos. Então ela é uma ceramista; eu sou “nada”, eu faço aula, fiz cinco anos de aula. E agora tem dois anos uma marca, mas eu não me considero ceramista. Eu me considero um entusiasta: um designer entusiasta de cerâmica.

Eu ia botar um parêntese que complementando que isso e essa coisa chamar artista, eu acho que simplifica; as pessoas acabam chamando ah, tudo que não sabe o que que é, mas tem uma produção visual bonita: “Ah é artista!”

Eu falo até documentos que eu dei uma entrevista para ANICER (Associação Nacional da Indústria Cerâmica) não sei se você conhece, que é a associação de cerâmica brasileira. E aí eles me chamaram pra fazer entrevista e eu falei basicamente da produção dessa série Chanfro, dessa coisa de misturar a tecnologia com a produção artesanal, e tal. E a moça nunca me perguntou isso que você tá me perguntando e ela me chamou de artista e na entrevista chamou de artista e eu fiquei olhando aquilo e falei e não foi uma coisa meio “ó, eu não sou um artista, isso é muito; para mim foi o contrário foi meio pejorativo nesse sentido porque aí parece que é uma coisa que você fez de graça, né? Porque eu acho que a arte apesar de não ter isso, um artista, o desenvolvimento de um conceito de uma ideia por trás, mas popularmente a arte é muito vista como uma coisa uma inspiração gratuita. Ah, eu tô dormindo. tive um sonho acordei

e fiz essa arte. E quando chamam principalmente nessa produção que eu tô falando da produção da série Chanfro, né que teve muito pensamento de pesquisa por trás, de desenvolvimento, de técnica de processo, de tudo, eu me sinto rebaixado quando chamam de artista nesse momento que parece que eu tive uma ideia e fiz uma coisa bonitinha, entendeu. Então acho que também tem esse outro lado, né: ao mesmo tempo que é um status bacana, é também uma simplificação que abaixa muito as qualidades quando você fala de todo esse pensamento por trás de um produto, né. Então eu não sou; eu não tive uma ideia e botei aquilo; tem muito sofrimento, um trabalho por trás de design.

ENTREVISTADORA: Você adiantou algumas coisas relacionadas ao processo, em relação a ferramentas. Você tem as ferramentas que você precisa ou você chega improvisar alguma ou algumas e também se você puder também aproveitar e falar junto você mencionou alguns processos industrializados, até esse seu contato com a impressora 3D então assim se você puder dizer o que que você faz de processo industrializados, né? Se você faz uso de algum e se sim, qual ou quais e qual que é vantagem e a desvantagem que você enxerga nisso?

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?
8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados/** automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

AUGUSTO: Bom, assim ferramenta, esquece! Não existe tudo; eu tenho que improvisar, mas a cerâmica já é assim no Brasil, porque por exemplo se usa muito material de dentista que as ferramentas de dentista tudo viram ferramenta de cerâmica. Tem já tem alguns lugares que fabricam ferramentas, mas também é uma produção artesanal de ferramentas para um processo artesanal, né. Então todas as ferramentinhas são tudo feitas de madeira, são mais caras e tal, motor importadas e super caros, mas eu acabo, como eu tenho essa coisa da impressora 3D e tenho também esse pensamento do designer, eu acabo construindo, acaba adaptando e na impressora 3D às vezes acabo fazendo também outras coisas ali. E por exemplo, agora eu estava fazendo uma limpa no meu armário de remédios; agora no início do ano e jogando fora umas caixas, eu vi que tinha uma bisnaga. Um remédio que vem bisnaga e ele vem com aplicador junto que é tipo uma espátula. E só pode ser brincadeira! Que eu tô procurando uma espátula que é uma espátula que se usa para tirar a rebarba dentro de um molde, né. Todo mundo que eu olho que eu vejo o vídeo lá fora tem uma espátulazinha dessa e esse espátula não existe aqui no Brasil; não existe; eu não consigo nada parecido. Já tentei um milhão de coisas, já fui loja de coisa de restaurante. Tentei coisa de construção, nada, nada é o que eu quero. Aí eu achei essa espátula dentro do remédio. Isso é exatamente o que eu precisava: é exatamente. Ainda nem testei, mas eu sei que nem testei, mas eu sei que é o que eu precisava. Então assim, você não tem, não tem. Tem que inventar e tem que adaptar e tem que criar.

Segundo ponto, você perguntou dos processos industriais que eu utilizo. Certo é como eu disse, eu acho que o meu processo é um misto dos dois. Voltando um pouco atrás assim contando da história da fundição na cerâmica, a função da cerâmica. Aliás a função surgiu pelos artistas

muito lá atrás, há séculos atrás, uma maneira de reproduzir algo que foi feito à mão, então o cara trazer uma escultura em mármore, sei lá em gesso e passava para bronze através de fundição e isso em algum momento na Revolução Industrial foi, pegaram as indústrias, pegaram isso e botaram na cerâmica como um jeito de replicar cerâmica e isso virou um símbolo na verdade. Esse processo símbolo na verdade esse processo na Revolução Industrial virou o símbolo do Industrial.

Do feito em massa, do desvalorizado e só algum tempo depois eu acho que mais agora na metade do século 20; alguma coisa assim; que isso voltou a ser utilizado pelos artesãos.

Então os artesãos olharam “vamos pegar isso aqui de volta, porque dá para fazer coisa com isso”. Então tem coisas que só dá para fazer por mão, nem pela replicação em massa, pela própria técnica, porque através do molde, da função você consegue fazer formatos ocos. Então se você tá fazendo uma coisa à mão, você faz um uma coisa sólida de argila, faz o molde disso e depois você consegue tirar um oco desse formato; então ajuda muito na produção e também na própria reprodução Lógico, tem coisas que são muito difíceis de fazer que o cara não vai fazer toda vez à mão, então ele ajuda nisso. E aí isso voltou um pouco para o artesanal, mas é um processo Industrial, então eu digo, eu por utilizar a função já utiliza alguma coisa Industrial mas de uma maneira artesanal; a própria coisa do prototipagem 3D e tudo é também uma coisa que vem da indústria; indústria já usa para 3D desde a década de 70, só que agora isso começou a entrar na casa das pessoas ou em negócios menores porque ficou mais acessível. Então eu acho, tanto a impressora 3D quanto a criação no computador, quanto a reprodução em molde, tudo isso é industrial, mas eu faço de uma maneira adaptada à minha realidade, é tanto menor quanto artesanal.

ENTREVISTADORA: Que você usa 3D é para função é para fazer o molde ou também para ter o produto final; como é?

AUGUSTO: não, para o produto final, nunca. Só é para coisa tipo uma ferramenta, por exemplo. Tem ferramentas que eu imprimo da impressão de 3D e uso direto na argila por exemplo. Eu imprimo às vezes. Eu trabalho também com a técnica de placas de cerâmica e aí placas de cerâmica é que nem fazer biscoito, sabe, uma placa e depois você recorta. Então às vezes eu faço esse recorte com uma impressora 3D.

ENTREVISTADORA: Desse uso que você faz desse processo industrializado: Quais são as vantagens e as desvantagens que você enxerga nisso

AUGUSTO: A vantagem principal é o que eu tinha falado no início que eu consigo um formato exatamente igual que eu projetei pra sair no produto final.

Então eu só tenho os resultados que eu tenho, os produtos que eu tenho, porque eu uso essa técnica. Senão não existiriam dessa maneira. Então possibilita um certo tipo de produtos, certos formatos. A desvantagem é que qualquer um que dominar essa técnica consegue fazer também. Então é fácil, não depende de uma coisa que só a minha mão faz, entendeu? Uma coisa que

uma máquina faz, se uma pessoa domina o 3D, domina a impressão 3D, domina o como construir moldes, ela consegue fazer também. Então eu caio um pouco nisso da propriedade intelectual, né, de conseguir não ser único assim, só que ao mesmo tempo desse domínio, dessas coisas todas juntas, é uma coisa muito difícil e foi uma coisa que eu fui enxergando como um diferencial. As pessoas hoje em dia me conhecem por essa técnica. Muita gente vem me procurar eu quero fazer tal coisa; eu acabo fazendo muito molde ou desenvolvendo o produto para as outras pessoas porque eu domino essa técnica para mim é moleza isso. Tem que criar um produto: beleza, eu vou desenhar no computador. O desafio é desenhar porque depois eu já tenho a técnica para transformar isso num produto de cerâmica então de novo, outra vantagem, né, porque vira um diferencial que não tem que é muito difícil ver as pessoas fazendo isso.

ENTREVISTADORA: Esses três processos do fazer né no antes no durante e no após o que que você gosta mais e que que você gosta mais é do antes do durante ou no após. E aí do que você gosta, o que que é?

9. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

AUGUSTO: Eu gosto de tudo assim, o que o que é mais chato é depois que isso tudo já tá pronto, é reproduzir isso vira chato depois. Mas eu adoro criar, ter que criar não; adoro criar, desenvolver ficar aqui horas. Eu fico ali no meu sofá deitado com computador em cima do meu colo e eu fico mexendo em cada milímetro do modelo, até ele tá completamente perfeito. E aí eu vou, imprimo na impressora 3D um protótipo que eu uso a impressora. Três vezes também respondeu outra pergunta que você fez em dois momentos, né ou três né. Um, da ferramenta, dois do protótipo e três do modelo para construir o molde. Então quando eu tô desenvolvendo a peça eu vou sempre imprimir ela em tamanho real para testar, para ver como que ela ficou de volumetria, para ver como que ficou ergonomicamente, funcionalidade, volume, tudo. Aí normalmente eu vou fazer, vou voltar para criação, ajustar, imprimir de novo. Eu faço esse processo umas três vezes até chegar no produto e estar satisfeito. E isso é muito importante porque também tem esse pulo, né, mental para o real; em cerâmica é um pulo muito grande, é um *gap* muito grande. Então eu já fiz coisas assim que eu desenhei no computador: “Nossa tá perfeito”. Aí eu imprimo e falei “nossa, que que é isso? Gente, meu Deus, o tamanho nada a ver, tudo, tudo errado, proporção toda errada, não pega direito na mão”.

Então tem que ter essa adaptação para o mundo real, né? Porque o 3D fica muito longe fica intangível, né? E você não tem muita ideia da escala dos tamanhos.

E aí também o que me empolga, me empolga muito também depois, que eu fico semanas projetando um negócio no computador, de eu imprimir isso pela primeira vez, eu ver ele pronto, tirar da máquina e falo “Putz, agora isso é uma coisa real!”. Mesmo que ainda seja no plástico da impressora 3D isso me traz um negócio muito legal, porque eu consigo sentir tudo, consigo testar e é meio que mágica assim sabe na cabeça ainda é um processo meio mágico de ter uma coisa na tela e ela vira uma coisa de verdade. E mais ainda quando eu pego essa coisa um pouco

mais de verdade de plástico, passo para o gesso e do gesso passo para uma argila líquida e argila líquida isso vira um negócio argila ali crua e depois eu queimo e isso vira um produto final e agir então assim é um outro universo, né? Quando você pega da peça do plástico para peças de cerâmica queimada ou da própria peça plástica para peça cerâmica crua e depois queima que nem a outra mágica assim, né. Que você bota o negócio de um jeito completamente diferente. Então acho que cada momento desse processo eu gosto muito porque tem essa surpresa. Cada momento eu gosto muito de cada momento justamente porque tem uma surpresa em cada transformação, tem uma surpresa uma coisa inesperada.

ENTREVISTADORA: Em relação ao que gera, né do trabalho manual de uma maneira geral, o que que você acha que já era de interessante para você que faz e para outra pessoa que faz uso do que você faz.

10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante?** E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

AUGUSTO: Você diz visualmente é isso. Você perguntou não no geral?

ENTREVISTADORA: Aí o que gera; é livre.

AUGUSTO: Desse processo, certo, eu acho que o que gera é um eu sempre falo, isso é um resultado único é uma coisa que as pessoas não vêem. É o que todo mundo me fala, quando vê meu produto ao vivo. Fala: “cara, eu nunca vi isso. Que que é isso? Como que você faz isso?”

Eu acho que já era uma coisa meio de intrigar assim sabe que a pessoa olha e não entende como que aquilo é feito porque eu tô no lugar ali do artesão, só que eu tenho um produto que não representa muito bem essa esse artesanal ou esse universo, né. E então acho que para mim eu gosto de trazer esse choque e essa surpresa e eu acho que também para quem sofre.

Isso é muito legal, porque a pessoa fica intrigada e isso gera um também, para quem sofre, interesse de qualquer maneira. Sabe, a pessoa pode não gostar esteticamente das minhas peças, mas ela vai ficar intrigada e ela vai querer saber sobre a obra, o seu contato, sobre processo.

Eu como eu comecei basicamente durante a pandemia, minha marca só existia digitalmente. Existe no Instagram existe, no meu site, em outro site e agora no fim do ano passado eu fiz uma feira: minha primeira feira que foi a Rosenbaum; não sei se conhece. E aí eu tive pela primeira vez contato com os clientes, cara a cara com meus produtos e comigo. E era muito legal, porque eu tive um feedback, eu queria ter feito isso lá no início, né para ter essa percepção e é uma coisa que te faz bem e também te dá um uma base para o valor dos seus produtos ou como as pessoas enxergam e muita gente passava olhava. Tipo nem queria comprar nem nada, mas falava “nossa, que diferente”, “que que é isso? Como assim? Nossa, que bacana”. Sabe? Então tipo tinha uma surpresa muito legal, independente se a pessoa gostava ou não, ela ficava surpresa com aquele resultado. E a minha ideia é sempre tentar criar isso de maneiras diferentes por esse meu processo que eu desenvolvi, de ter esses conflitos e de sempre ter experimentações e de gerar processos novos.

Acho que sempre tem processo novo, tem resultado novo. Eu encaro como uma premissa para o meu trabalho: sempre ter experimentação e sempre tentar criar fazer coisas novas no sentido de jeito novo de fazer. Porque eu sei que como consequência, eu vou ter um resultado único que vai entregar, vai chocar e vai trazer uma surpresa que cria valor.

ENTREVISTADORA: Você adiantou outra coisa que eu ia te perguntar, qual era o comentário que você costuma ouvir então assim você já adiantou que a pessoa falou cara isso nunca vi isso e tal.

12. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir?**

Poderia citar algum?

AUGUSTO: Como você faz isso?

ENTREVISTADORA: E aí para a gente finalizar, tem aqui uma última pergunta se você gostaria de acrescentar sobre se tem alguma coisa sobre o que você acredita na sua prática.

11. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática?** [como justifica a prática]

AUGUSTO: Eu acho que também tá nessa resposta que eu acabei de te dar. O que eu mais acredito é em processo. Eu acho que sempre que tem uma base bem feita para qualquer coisa que eu crio, eu acho que sempre tudo, estando bem justificado tendo seus porquês e você experimentando trazendo coisas novas e procurando desenvolver novas técnicas e novos materiais, tudo necessariamente você vai ter um resultado único novo. Pode ser que as pessoas gostem ou não, mas vai ser algo único.

Isso foi sempre a minha premissa da marca: fazer algo único. Eu sabia, por exemplo, que se fosse fazer essa série tudo em terracota vermelha ou as pessoas iam odiar ou iam amar: não iam ficar indiferentes em relação àquilo. E eu apostei nisso no sentido que para mim o que cria valor e diferenciação Isso sempre aprendi graças ao *branding* que uma marca só sobrevive quando ela tem diferenciação. Se não for isso vai ter que ser no preço, na quantidade, eu não sou Casas Bahia, não sou; eu não vou vender um milhão de copos por mês.

Eu quero vender poucos, mas as pessoas vão entender o significado deles. E acho que o principal também tem algum significado. Eu nunca quis fazer peças que é essa visão da arte popular, né, de uma coisa gratuita. Eu sempre quis fazer coisas que tivessem o significado então eu fiz essa série também de novo.

Eu queria trazer peças até que eu falava um pouco no release no conceito era você compra aquilo, você bota ali em cima da sua mesa na sala e quando você chega alguém convidado seu, a pessoa vai olhar aquilo e vai trazer alguma conversa porque a pessoa vai falar “nossa, que que é isso? Da onde você arranhou? Não tô entendendo” E isso vai gerar uma conversa, então acho que sempre que um produto, não são produtos, né: uma produção gera uma conversa.

Isso é muito, cria muito valor para mim, porque eu acho que aí tem algo por trás, eu acho que cria propriedade, cria algum valor que tem troca porque gera curiosidade, gera questionamento, gera conversa, gera troca, gera conhecimento. Enfim, acho que um círculo.

ENTREVISTADORA: Para finalizar eu queria pedir essas duas informações que você já chegou adiantar o e-mail, já tenho a sua idade que é só para registro da pesquisa. Email, já tenho; Idade?

AUGUSTO: 31

ENTREVISTADORA: E a localização: você tá em São Paulo, capital?

AUGUSTO: é isso.

ENTREVISTADORA: Acho que é isso, basicamente adorei! Muito obrigada!!!

Entrevista 10

Nome: Monica* (COSMETÓLOGA NATURAL*a conf.)

Idade: 59

Cidade/UF: Rio de Janeiro, RJ

Data 13/01/22

Duração 52 minutos

*o nome completo foi omitido para preservar a confidencialidade do entrevistado.

ENTREVISTADORA: Obrigada por aceitar participar dessa conversa, que faz parte da minha pesquisa de dissertação de mestrado. Me chamo Gabriela De Laurentis, sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre questões relacionadas com o trabalho manual e história do design.

Nesta etapa da pesquisa, sobre os valores do trabalho manual na cena contemporânea, estou conversando com artífices da atualidade, que tenham a prática, as habilidades e façam isso além de um hobby, que seja o ofício da pessoa (principal ou não). A pesquisa é para fins acadêmicos e a conversa dura em torno de 30 minutos. Aqui não tem certo ou errado. O que importa é a sua opinião. Podemos começar?

Vamos começar falando sobre você e seu ofício.

1. Me conta um pouquinho como nasceu a sua **história com o seu ofício manual** e a **origem do seu ofício como profissão**, como trabalho. Me diga **o que faz relacionado a ofício manual**.
2. Descreva sua **formação na área** (formal/informal) e tempo de prática: há quanto tempo você realiza o **ofício de modo pessoal, e profissionalmente?**

MONICA: Bom, eu trabalho com saboaria tradicional. Eu comecei com saboaria tradicional, né, e a partir da saboaria tradicional, eu comecei a desenvolver outros produtos ligados à higiene pessoal, à beleza. Porque como aí a partir do curso que eu fiz, começaram a abrir para mim várias questões ligadas, questionamentos ligados à saúde, né. Eu sempre me preocupei muito com a saúde em relação à alimentação. Eu já tenho praticamente 60 anos, mas assim desde muito jovemzinha, já comecei a experimentar várias formas alternativas de me alimentar. Me preocupava com essa questão da origem do alimento. Enfim, isso foi sempre uma busca para mim, né? Então eu comecei a me questionar realmente em relação a tudo que eu usava no meu corpo, né na minha pele, na questão da higiene pessoal e da beleza também, ou seja, tudo que entrava em contato com a minha pele. Essa máxima que hoje se diz, né, vem da Ayurveda, que já tá bem conhecida, né, que a gente não deve botar na nossa pele o que a gente não comeria. Foi isso de uma certa maneira; eu comecei a perceber sozinha sem conhecer essa frase ainda, mas quando eu li fez todo sentido para mim. Era isso que eu sentia. E então só tô explicando aqui, como que a partir da saboaria, esse universo aumentou e eu comecei a trabalhar com outro fazer com as mãos, outros produtos.

Eu preciso dizer aqui também que minha formação anterior acadêmica que aparentemente não tem nada a ver com isso que hoje é o meu ofício, o meu trabalho e a minha fonte de renda.

Aparentemente não tem nada a ver, mas eu estudei economia e sociologia. Então assim na parte da economia eu fui sempre para a parte mais humana. Eu adorava essa história da economia, história econômica. Gostava mais das matérias mais macros, né, mais ligadas aos sistemas, então isso me encantava e menos a parte assim, não era muito realmente das exatas, eu tinha bastante dificuldade; não me interessava pela coisa da microeconomia. Enfim e aí e já nessa época quando eu comecei a entender os processos de produção e a economia nesse aspecto. E a história econômica você vê esses movimentos e você começa a entender de produção, indústria com a relação disso, com os movimentos econômicos, as descobertas, né? Exploração da terra; enfim a distribuição de riqueza. Então assim já me lembro na faculdade, quando comecei a entender esse sistema eu já olhava, eu falei “gente, isso, cara, isso vai dar m****. Assim, isso não pode dar certo”. É isso, sabe, assim, tem alguma coisa aí a gente está se organizando de uma maneira muito ruim, né? Então já com esse olhar e quando eu poderia dentro da economia continuar nessa direção e tem muita gente hoje teoricamente já fala sobre isso e tal, mas então eu tô só voltando atrás por que foi daí também que isso gerou em mim uma certa uma coisa assim meio que como assim?! Uma indústria não pode funcionar assim, não pode.

ENTREVISTADORA: Depois dessa formação na área independente, né disso ou não formar um informal e quanto tempo que você realiza o ofício de modo pessoal e quanto que você realiza de modo profissional? Faz um pouco já essa ligação com a sua formação profissional, mas assim tem uma formação profissional que você falou.

MONICA: A questão com a alimentação; sempre fui muito ligada na coisa da alimentação, né, também a partir dessa coisa estudando as indústrias e tudo e você começa a ver o que que é isso o que que a gente está comendo, o que que estão produzindo para a gente comer. Enfim, a economia me deu todo esse olhar, sabe, é muito interessante. Me deu todo esse olhar dos modos de produção humanos, né, como é que a gente se organiza para produzir, como é que a gente se organiza para dividir essa riqueza, ou seja, porque é isso, essa economia mais macro é isso que a gente tá vendo, né. Não só índice de inflação; essa parte achava um saco; não era para mim. Acho importante, tem que fazer essa ferramenta, mas eu ficava nos processos, sabe, nos processos maiores para onde a gente está indo: esse tipo de inquietação. Bom, outra coisa que eu acho que influenciou muito a minha vida, o que eu tô fazendo hoje, é que a uma certa época da minha vida, eu empreendi em outro setor. Eu tive uma pequena pousada, eu criei meus filhos aqui e também foi um pouco assim tudo na minha vida. Assim foi meio orgânico; as coisas começaram sem muito planejamento. Ah, eu queria sair do Rio etc; sonho, né? Isso há 30 anos atrás. Eu tinha um sítio que eu comprei com meu companheiro e bom, enfim, teve um momento com meus filhos participando, a gente resolveu fazer essa virada. Eu falei na infância deles que tem que assentar e tal. Enfim. E aí nesse lugar, uma pequena pousada e ao mesmo tempo eu criava meus filhos aqui e né? E aí aquela história era um negócio, que super deu certo. Foi um negócio incrível, muito bacana, tinha um perfil assim bem específico do público que vinha. Então isso para falar primeiro de um traço meu de empreendedorismo, porque não foi fácil; é uma loucura empreender, né? A gente, mulher, no lugar onde as pessoas nem olhavam para mim que eu era mulher, gente que só responde de homem; enfim com criança, aquela coisa né? Mas e a outra coisa que entrou também onde eu acho que eu atribuo a um pouco o porquê eu estava aqui, eu criei eles aqui no lugar: água pura, o contato com a natureza muito íntimo aqui

e é uma natureza assim bem selvagem muito aqui.

Se não é sabe era uma natureza muito, muito selvagem ainda, né, um lugar muito preservado então com dificuldades com todos os encantos e todas as dificuldades para nós modernos, que isso implica, né. E nessa vida com essa coisa das águas limpas, foi um período em que eu fiquei realmente muito mexida com essa coisa da natureza, né, de uma forma vivencial, porque foi vivendo aqui, foi escutando os trovões foi sabe foi vendo as cagadas que algumas pessoas faziam o que acontecia no rio foi, enfim. E eu acho que aí ficou um respeito muito grande, sabe assim, eu estava diante de uma coisa muito grande. Eu fico até arrepiada.

Acho que foi uma certa iniciação de um pacto com a natureza, uma coisa muito, muito forte nesse sentido, de uma experiência interna que não era uma pessoa da cabeça ou só da razão, né? Tipo assim, claro que a gente sabe que a natureza a gente hoje em dia; ainda mais hoje em dia que esse tema tá muito, né? Mas assim, para mim nasceu muito dessa vida, dessa experiência aqui. Enfim, então o que que acontece é óbvio, né? Que para mim também é natural assim uma coisa foi levando a outra. Juntou um pouco dessa indignação que me apareceu como estudante depois dessa experiência, ou seja, tudo foi meio que fazendo sentido para onde realmente estava indo a minha inconformidade, digamos, o que eu queria mudar. O que estava entendendo o que eu poderia fazer para ir mais nessa direção do que eu estava vivendo aqui, do que eu estava vendo, respeitava, do que eu acreditava, mais nessa direção do que da outra que é o mundo onde o caminho que está sendo levado. Aí isso acho que tem a ver com as origens, né assim um pouco porque afinal o que eu estou fazendo isso e tal. E mais para perguntar quanto tempo você falou?

ENTREVISTADORA: E aí dessa origem, né? E aí como é que foi esse pulo do gato? Então assim você teve essa formação que você por um lado falou. Não era diretamente o que você fazia, mas que justamente despertou em você esse questionamento. E aí através também dessa vivência que você teve desse empreendedorismo de você ter esse contato com a natureza é com as águas limpas, de começar a ver isso quase como um pacto da natureza. Como é que foi justamente a sua história com seu ofício manual, que formações que você fez para isso e como é que ele passou a ser a sua profissão?

MONICA: Então aí bom depois disso eu engatei em outros trabalhos; depois essa pousada ela teve um fim, né? Eu tive que voltar para o Rio por outros motivos também. E aí chegou um momento que eu estava muito em crise com as coisas que eu estava fazendo e estava buscando insatisfeita e eu estava querendo trabalhar em alguma coisa que eu criasse, que fosse uma criação minha e que eu fizesse. Eu tinha muitas coisas, eu já tinha que fazer alguma coisa, né? E quando eu falo fazer eu até mexo a mão. Era uma coisa assim: fazer você pode fazer coisas também eu não sei, eu estava com essa coisa de fazer né? Claro que sim, vamos botar um paralelo que eu sempre gostei de fazer coisa com a mão, eu sempre gostei. Eu tenho um gosto por isso e sempre valorizei mesmo quando não fazia. Talvez isso possa vir da minha mãe. Ela era uma artesã; minha mãe adorava bordado, adorava fazer tapetes. Assim, eu cresci vendo minha mãe fazendo, usando as mãos, fazendo roupas para mim, bordando camisetas. Também tem essa coisa do feminino que veio isso. Veio a coisa do fazer, eu vi essa coisa do fazer. Mas bom então aí eu estava nessa busca, eu estava querendo muito, muito insatisfeita com que eu estava fazendo, mas e comecei a tentar ver o que que eu podia fazer. Fui tentando o que que eu podia fazer algum curso, cair num curso de saboaria. Eu quero fazer alguma coisa assim meio

que não é sem querer. Enfim. Me encantei; eu falei “Nossa, deve ser incrível para a gente poder fazer o nosso próprio sabão!” E aí eu encantei de tal maneira, porque assim eu vi atrás de um sabão numa barra aquela coisa que eu estava falando: história, né, cara? Tem uma trajetória enorme porque eu sempre me encanto assim essa coisa né como primeira barra, como é que o homem como é que passou na cabeça de um homem fazer um sabão, né? Imagina os primatas, tem essa coisa de se limpar e tal e como é? E aí eu sempre vou por esse lado assim que me encanta na origem das coisas. Até por isso que marca tem essa palavra.

Como é essa coisa? Como é que é cara? Como é que o homem começou a inventar um sabão? De onde vem esse negócio, sabe? Eu comecei a me encantar e vi que tem tudo uma trajetória. Fiquei encantada pelos processos da transformação, enfim porque acontece um processo químico aí né de transformação, né? Você pega alimentos que são elementos em que se mistura; aquilo que se transforma numa outra coisa que não é mais um dois e três que entrou na panela. Que nem comida, né? Você pega farinha, pega e aquilo conseguiu a terceira coisa, né; o fogo porque passou pelo fogo e que transformou isso numa outra coisa, então teve um certo encanto muito grande com a saboaria, né? Não tinha uma história por exemplo uma trajetória. Enfim e aí comecei a me encantar muito com essa coisa assim, aquele deslumbramento e deslumbrada com essa possibilidade. Bom aí já falei que eu já fui passando para outras coisas, então está bom? Também quero, sei lá, quero fazer um óleo. Eu fiz, me encantei e foi meio coincidência porque não fiquei muito tempo no hobby. Até porque eu tinha urgência de descobrir uma nova profissão, né. Me pegou de tal maneira que eu já comecei a fazer e rapidinho, eu já comecei, me lancei para oferecer assim que eu vi que eu dominei de uma certa maneira, quer dizer, que eu podia oferecer um produto seguro, porque aqui a gente tá falando também disso, né? A gente tá falando de pele, de contato com a pele, então assim que eu tive certeza de que eu podia oferecer não só um produto tão gostoso, mas seguro e tal, eu já me lancei. Assim, sabe, foi muito rápido. E aí tem essa coisa da paixão e tem também por que eu estava muito buscando. Eu não podia me dar muito luxo naquela época, de muito tempo com o hobby, porque eu estava muito saturada do que eu estava fazendo, aula, então você estava ponto de chutar o balde e aquela posição onde a questão econômica também te coloca num lugar que, claro, que se não gostasse jamais ia estar fazendo; mas coincidiu, sabe, foi fome com a vontade de comer. Então eu já engatei na coisa assim, eu comecei a fazer isso com tanto prazer, né? E como uma nova atividade para mim, então foi assim, foi muito tudo sem pensar, Gabi. Nesse ponto assim foi indo não sei que depois que eu vi que esse negócio eu fiquei meio triste porque vi quando comecei a ver que tem essa questão da legislação que é muito perversa com a gente. Aí comecei a ver vários entraves ao crescimento; meio triste, mas assim eu já estava nessa. Já estava imersa e apaixonada por isso, mas fiquei assim triste. Puxa vida, né? Pensei em termos de sindicato, crescer, essas coisas legais, né. Fiquei bem triste depois que soube que nossa categoria tem empecilhos e que se você realmente quiser comercializar, saber que eu não poderia nunca ter o meu produto numa lojinha natural, por exemplo. Né, por questões legais porque na época quando eu comecei essa saboaria, eu comecei a fazer massala também: foram duas coisas juntas. Tem a ver com a comida sabe que é masala; indiana e era maravilhoso, mas aí com as duas coisas eu me encantei muito mais pela saboaria. E aí parei a massala. Engraçado que a massala eu já consegui botar no Mundo Verde assim que eu comecei a fazer e na Herborista.

E o sabão até hoje, né? Cinco anos quase seis, para você ver a diferença. Só que me apaixonei pelo sabão, talvez eu tivesse comercialmente falando se tivesse ficado pelas massalas.

Não um exemplo assim é legalmente eu poderia estar em muitas lojas, só que tem esse entrave aí, mas não vou entrar muito nisso, mas isso é uma coisa um pouco broxante, né para gente principalmente hoje em dia que a gente está sujeito quando você cresce um pouquinho. É uma questão muito triste assim, você tá sujeita a ser denunciada. E isso tem acontecido com colegas. Mas esse é o outro papo, vamos lá. Então coincidiu a coisa do hobby, né? Que a tua pergunta era quanto tempo você ficou com hobby, quanto tempo passou então no meu caso foi uma coisa junto com a outra; já cinco, seis anos. Me apaixonei, larguei uma coisa que supostamente também eu comecei junto, que poderia legalmente era muito mais fácil. Impressionante você pensar coisa com comida e eu acho isso muito louco, né? Porque é uma coisa que a pessoa vai ingerir, você vai comer, posso botar pó de veneno de rato lá e, sabe, doido, né? E é tranquilo, assim, não tem nenhuma restrição. Mas enfim. Então é isso o tempo.

ENTREVISTADORA: Você falou já que no caso teve essa formação que não foi o direto, mas que realmente fez você enxergar algumas coisas; dessa indignação assim de questionamento desse novo olhar para você na produção, no consumo, na divisão de riquezas, nas maneiras de se produzir. E que você teve a formação do curso da saboaria que acabou fazendo essas duas coisas, né, para você que foi o hobby, mas que ele já foi para profissão e quando que você criou a marca. Em relação aos processos você participa de todos os processos?

3. O que você faz exatamente de trabalho manual, quais **processos**? Poderia me contar, de todos os processos manuais na sua empresa/marca, o quanto você **participa nos processos manuais**?

MONICA: Todos. Faço tudo: da escolha da matéria-prima, da compra de matéria-prima, na questão do rótulo, virtual etc. Estou exausta por isso, como todo mundo né? Fico sempre pensando em ter mais ajuda e tal, mas aí vejo que se eu faço isso, pelo menos por enquanto não consegui, tipo assim, eu vou tipo ganhar praticamente nada, né? Assim eu vou ter que esperar um tempo, claro, que com tempo, mas assim nunca consegui sair dessa questão de dividir, né, de poder pagar pessoas para me ajudar e aguentar um tempo sem ter lucro porque claro porque tô investindo; pagar pessoas não é investimento. Eu sei que é maravilhoso, mas ainda não consegui chegar nesse momento. Conservadora na minha escolha dos riscos, né? Então fico com medo de entrar no vermelho total durante um tempo e enfim essas questões aí da parte econômica, né? Então realmente eu faço tudo. Eu adoro fazer tudo, mas assim hoje eu confesso que se eu pudesse o delegava, né algumas partes do processo que não acho fundamentais não. Acho que essa coisa não me vangloria de fazer tudo. Eu acho f***. Sabe? Acho que nós empreendedores, não tem coisa que a gente faz porque não tem outro, não tem jeito. Como eu tô falando porque se for pagar, para mim, fazer isso “o que eu iria ganhar, né?” O que no final vai sobrar para mim? Enfim, então assim eu vejo muita graça nessa coisa de ah, faço tudo porque sabe por enquanto delegar para alguém é isso?

ENTREVISTADORA: E na questão de interesse; como você se interessou; alguma coisa você chegou até adiantar já. Mas como que você se interessou e o que te interessa e interessou no trabalho manual. Qual que é a importância do trabalho manual para você?

4. Na sua opinião, o que você faz de “trabalho manual” como você **chama ou define**?

Pode falar um pouco sobre isso?

MONICA: O trabalho manual, eu acho fundamental assim como humanidade. Acho que é parte da nossa humanidade: para mim não consigo dissociar o trabalho manual do ser humano. Não sei se eu sou antiga ou se sabe assim, não é que eu sou contra alguma mecanização, algum progresso etc, não é isso. Nossa, eu acho uma coisa assim não haver mais nenhum trabalho manual seria como se a gente tivesse perdido parte da nossa humanidade.

Sabe? Sei lá, olha só é bom. Eu nunca respondi isso, né? Mas pensando aqui, né? Olha o que que a mão significou no homem, né? Os outros momentos do homem, sabe toda ai, sei lá e outra coisa posso te falar uma coisa, eu adoro mão em geral assim, eu já eu sou eu sou louca da mão, não é só de fazer não.

Tô falando assim quando eu olho alguém por exemplo agora cá entre nós por exemplo, você olha um homem que me interessa por homens assim eu olho para mão. Eu amo mãos, eu acho mão assim, olha entra no meu Facebook, me vê qual é a minha foto de capa que tá lá. Da Vinci sei lá é a mão. As mãos do pai dos meus filhos: eu me apaixonei por ele, dentro de outras coisas, porque ele tinha uma mão que era uma coisa assim o polegar dele aqui sai assim sabe aquele negócio que sai assim de gente que faz 40 anos atrás agora lembrando a gente tava na Guatemala, ele comprou um tecido ele sentou numa máquina, ele fez um biquíni para mim com a mão dele, com tesoura. Como não se apaixonar por um homem que faz o que usa as mãos que faz pão sabe? Então assim é meio subjetivo.

Mas voltando eu acho que é isso, eu acho que as coisas feitas a mão são coisas feitas pelo homem. E outra, tem toda essa questão do trabalho, por exemplo alienação do trabalho. Eu estudei tudo isso, por exemplo tudo se junta. Independente de ser como política, né? Você tem aí a industrialização. A industrialização trouxe coisas muito ruins para a gente. Essa divisão do trabalho, né com a indústria que Chaplin retrata muito bem é isso sabe a gente pira se a gente não né? Nada mais é feito integralmente, né? Que o homem ele perde o ele perde o controle do processo de produzir uma coisa que produzir uma luva de produzir um copo as coisas em volta de mim, né? Então essa coisa né que a indústria automobilística. Passa lá a coisa e você fica na especializado numa coisinha, né então. Sei lá, acho que não é só fazer a mão, acho que é você fazer ter uma noção do processo e também você pode dividir a coisa a mão Cada um faz uma micro coisinha e você também não sabe o que você tá fazendo.

Sei lá, mas fábricas que trabalha a mão e aí, né? Eu acho que é mais essa coisa da de realizar o Ofício como você fala, né? Produzir algo porque aquele saber veio né? Você recebeu aquilo, né? Você não ser uma coisa tão completa, né que teve uma passagem de conhecimento, sabe. Para mim isso tem a ver com a própria coisa de ser, sermos humanos, né de produzirmos conhecimento; desse conhecimento passar para frente, né?

E a coisa do afeto, né? Não é só isso quando você tem uma noção do que você tá fazendo toda né? Não é só isso. É como se naquilo ali quando eu tô fazendo alguma coisa. Gabi, entram várias partes minhas nisso, não é só minhas mãos, né. Quando eu estou usando as mãos são várias partes do meu ser que estão ali. Isso tem a ver com lutarmos para continuarmos sendo inteiros, não sermos esquarterados internamente também.

Então é o trabalho manual, né? Você tá falando que a gente tá falando disso, eu percebi que não existem praticamente mais sapateiros. Você deve estudar isso, né hoje quando você quer um sapateiro para né e pensa bem aquela época lembrando. Não sei se eu sou muito nostálgica, né?

Mas assim que lindo que é nessa coisa que você fazer um sapato, né do couro de você fazer um molde e também se você for ver não existe. Talvez daqui a pouco não vai mais a ver sapatos para serem consertados porque já tudo de molde de borracha de né? Porque a indústria tá indo nesse e não sei realmente eu não sei se tem necessidade disso. Mas enfim é outra coisa

ENTREVISTADORA: E aí por exemplo em relação ao que você tinha comentado que você começou com a saboaria e que você acabou abrindo e desenvolvendo outros produtos também que tivessem relacionados. Como que você chama, né? O que você faz, o trabalho manual, como que você chama o define ou por exemplo, se você tivesse que contar para alguém é para os seus clientes ou colaboradores o que você faz é considera o quê designer? Arte trabalho manual? Como que você explica? E como que você conta para essa outra pessoa? Seja colaborador parceiro cliente.

5. Se você tivesse que pensar no que faz, **como você conta** para outra pessoa ou para os seus clientes ou colaboradores? Como Como você se interessou, e o que te **interessa e interessou** no “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa]? Descreva qual a **importância** do “trabalho manual” pra você.

6. Como você considera o que você faz? É design, “trabalho manual” [usar termo que a pessoa usa], arte? Explique brevemente.

MONICA: Eu acho engraçado porque tem uma pessoa que outro dia se denominou assim “designer de cosméticos”. Eu fiquei pensando nesses termos, né? Eu falei: “Como assim nunca pensei nisso?!”. Eu tô pensando agora que tá falando. Eu acho que é um trabalho manual mesmo. Assim eu faço coisa, né? Pega um batom. Eu não diria que assim claro que nisso tudo está envolvido.

Sei lá, se eu vou criar uma forma de um sabão nisso aí tá envolve um monte de coisa, por exemplo, Gabi. Quando eu escolho uma cor, quando eu escolho um entendeu? Então assim se eu crio um sabão; uma coisa eu criar um sabão, eu tô pensando quero um sabão, você fazendo, criar uma forma; outra coisa depois que essa fórmula foi criada.

Eu vou ensinar uma pessoa a reproduzir essa fórmula também vai ser um trabalho manual que ela vai fazer totalmente, mas quando eu crio, eu invento ali no sabão, né, ali entra mais do que só um trabalho manual, porque entra conhecimento. Claro, porque eu tenho que ter noção dos pesos, quanto que eu boto de cada coisa para ser um sabão equilibrado etc, mas também tem mais do que esse conhecimento. Tem ali alguma coisa subjetiva que tem a ver com a beleza, que tem a ver com uma coisa mais instintiva. Então são várias coisas que entram aí, mas entra também uma questão estética, né? Não sei muito como se responder não. Mas eu diria que eu faço um trabalho manual sim, só que dentro de um é claro trabalho manual. exige muito aqui. Que nem você também, você faz um trabalho, você tá criando um avental, né? Ele entra um monte de coisa, mas eu acho que não pode sair do manual não é um trabalho com as mãos; manual. Vou pensar sobre; vou pensar. Gostei vou pensar; não sei agora. Posso deixar para pensar um pouco como eu me denominaria; é muito legal, bom, interessante.

ENTREVISTADORA: E aí a gente vai falar um pouquinho sobre ferramentas e processos, máquina, processo automatizados, Você tem as ferramentas que você precisa ou você acaba

improvisando alguma? E também aproveita fala disso junto, se você pode me contar um pouquinho sobre a sua relação com os processos industrializados, automatizados no seu trabalho. Se você faz uso de algum e, se sim, quais são e quais são as vantagens e desvantagens que você enxerga.

7. Você tem as **ferramentas** que precisa ou improvisa?
8. Poderia me contar sobre sua relação com os **processos industrializados/** automatizados no seu trabalho? Faz uso de algum, e se sim, qual/quais? Então, nisso, quais são as **vantagens e desvantagens** que você enxerga?

MONICA: Meu processo é muito manual; é muito sem máquinas na verdade. É uma transformação química: é mais ou menos como é que um cozinheiro usaria.

ENTREVISTADORA: Mas aí por exemplo, você usa um fogão especial, como é? Que tipo de ferramenta e tecnologia você usa que estaria ligado. Por mais que seu processo seja manual.

MONICA: Eu não uso nada industrializado. Sei lá; eu uso *mixer*. Eu uso, mas assim nada muito especializado para saber o tipo eu adapto tá? Eu adapto tecnologias, que podem ser para outras coisas, para minha atividade, tá? Acho que essa seria a melhor resposta, do tipo adapto.

ENTREVISTADORA: E no seu fazer né? Tem esses três momentos o antes, né nos processos antes o durante o processo em si mesmo do fazer e o após um resultado finalizado é qual desses três momentos você prefere e do que você e do que você prefere, o que que você gosta mais nele. Qual o processo dentro dele?

9. Você faz xx [falar o que a pessoa faz]. O que você pode me dizer sobre o que você gosta no fazer, nesses 3 momentos: **antes, durante o processo do fazer e após**, com o resultado finalizado (produto)?

MONICA: Na dúvida eu gosto muito do antes. Assim alguma coisa tá cozinhando dentro de mim, se ela quer fazer uma nova barra, né? Então, sabe, é aquela certa inquietação ou seria uma coisa da criação, né. Eu acho eu gosto disso, assim, de uma coisa que sei lá o certo uma certa tem uma coisa insegura né tem que quando você já tá fazendo. Então, mas assim é uma coisa meio que ampla. Você tá uma folha em branco. E ao mesmo tempo você tem uma mosquinha ali que tá aqui, você sabe que você quer fazer e aí tem aquela coisa entre. E aí acho que esse momento de criação que você quer alguma coisa aqui; para parir alguma coisa. E aí acho que esse momento de criação, enfim toda essa coisa meio subjetiva precede, né? Precede assim um pouco isso, às vezes eu fico que não sei exatamente. Aí começa a entrar em outros fatores aí também. Que mais assim esse início, sabe essa faísquinha de criar algo, nesse desejo. Acho que isso aí é alguma coisa, eu acho que isso é um parâmetro também para mim porque quando isso não tá acontecendo, eu fico triste. Eu vejo que tem alguma coisa que não tá bem. É isso que não pode faltar; o resto a gente dá um jeito. No meio eu posso não estar muito afim hoje de fazer, mas eu tenho uma encomenda grande: eu tenho que fazer esse sabão. Então eu vou fazer; sei lá, sabe, como dá para empurrar; dá para ter método; dá para ter disciplina. Agora esse início, quando isso falta e esse é primeiro, né, o antes, aí cara, é um negócio assim que me preocupa.

ENTREVISTADORA: Então assim na sua opinião, o que que o trabalho manual gera de interessante para você de maneira geral: o que gera de interessante para você e o que gera de interessante para outra pessoa que faz uso do que você faz do que você produz.

10. Na sua opinião, o que o “trabalho manual” **gera de interessante?** E o que gera **para a outra pessoa que faz uso do que você produz**, o que você acha sobre isso?

MONICA: Gera de interessante para mim, eu falei um pouco, né. É quase como uma magia você criar uma coisa, você executar essa coisa e você oferecer essa coisa. É quase como um filho, sabe assim, eu já tive filho, uma coisa que sai de você, né, é uma coisa bonita isso; uma coisa humana. Eu acho que tudo isso está dentro daquela coisa que eu sinto. Assim, faz parte de sermos humanos. Seria quase uma coisa natural para mim porque hoje em dia parece que é ruim. “Nossa, isso é feito à mão?!” Sabe aquela coisa um pouco né acabou virando claro uma coisa meio que de luxo quando uma coisa é feita à mão. Um pão feito à mão. Eu acho que gera assim uma satisfação bem genuína que acho que tem um pouco a ver com essa coisa meio inconsciente a gente querer se manter humano. Acho que tem um pouco isso assim, sabe, se sentir inteira.

E o que gera para outra pessoa, eu acho que a outra pessoa que tem que saber. Assim eu posso dizer como recebedora, eu não sei o que que o meu produto causa em outra pessoa.

Às vezes eu recebo esse feedback, mas não tem como eu saber o que isso gera. Eu sei que esse oferecer muitas vezes, a satisfação que isso aparece para mim e às vezes eu tinha até que me cuidar porque às vezes não dá vontade de dar as coisas, sabia? Tive que controlar um pouco isso, você precisa pagar as contas. Porque é um negócio assim tão lindo que você quer dividir isso com o outro.

ENTREVISTADORA: Mas o que que você gostaria que também que gerasse para outra pessoa, então assim você faz gerar o quê? O que o que depois que gera ainda vou te perguntar, outra coisa que eu vou abordar que é o comentário que você costuma ouvir; então assim um pouco dessa devolução, mas disso do gerar para o outro é o que que você acha que gera para outra pessoa que faz uso do que você produz, do que que você gostaria que gerasse por exemplo.

MONICA: Olha eu sinceramente eu gostaria que isso trouxesse algo bom para pessoa; gostaria que isso fizesse uma diferença para pessoa. O fato de algo que eu fiz e sem ser uma coisa do meu ego, né? Porque eu fiz, mas de fato aparece algo, né? Porque também tem isso, né? Essa coisa do ego, né? E aí eu acho que existe algo sim genuíno, uma satisfação de novo; mas as pessoas são genuínas e um desejo de que isso faça um bem para essa pessoa; de que isso seja usado isso de fato, porque se eu só faço e ninguém usa, né? Isso só se completa, minha satisfação, ela só se completa quando isso está sendo usado, tá sendo desfrutado. Então eu acho que é muito simples, a minha resposta é simples assim.

ENTREVISTADORA: E o que que você gostaria de acrescentar sobre o que que você acredita na sua prática?

11. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre **o que você acredita na sua prática?** [como justifica a prática]

MONICA: Então, eu sinceramente acredito que na prática e nesse fazer manual que aí tá

embutido um monte de coisa. Eu acho que esse é o Tchan da coisa. Então quando como tá embutido um monte de coisa aí, quando isso passa para o outro, o outro tá levando um monte de coisa aí também. Talvez não esteja vendo, mas que possa estar atuando nisso. Pode estar atuando nele. Então como eu falei aí tem um monte de coisa, né? Tem afeto, tem inteligência, tem conhecimento, né, nesse fazer manual. É isso, é toda essa riqueza que está embutida num fazer, numa coisa feita à mão.

ENTREVISTADORA: Que comentário você costuma ouvir sobre o seu trabalho, você pode citar algum né de acordo com que dizem no seu trabalho pode citar algum alguns.

12. De acordo com o que dizem do seu trabalho, qual o **comentário que costuma ouvir**?

Poderia citar algum?

MONICA: Bom as pessoas sei lá que ficaram encantadas; comentário de “que bom sobre os aromas”; sobre o que as pessoas sentem. Muita gente fala que recebe assim como se fosse um carinho, um abraço, sabe? Alguma coisa; coisas ligadas ao afeto do meu produto, tem essa coisa com a pele, né? E também, falam muito da qualidade. As pessoas se surpreendem muitas vezes, porque, assim, o que eu faço tem muitos similares industriais; como tudo que a gente faz. As pessoas muitas vezes se surpreendem com a qualidade, sabe, Gabi. Isso eu acho: “bem bacana”; “Impressionado”. Dá vontade de falar assim: “gente o sabão é para ser isso, não essa coisa que a gente aprendeu a usar. É como se as pessoas estivessem descobrindo, o que que é de fato, né? O que que é um batom. Cara, um batom, ele é uma coisa para hidratar o seu lábio e também para pintar, mas ele é para atuar na tua saúde e na tua beleza junto, nós estamos dissociando isso, né? Então as pessoas ficam um pouco surpresas de que essas coisas possam realmente andar juntas e agora me veio assim a qualidade. Eu gosto de ouvir isso quando as pessoas têm que justificar “porque tem essa coisa artesanal, não é tão boa, né, não é? Sabe né? Ah não é né.” Entendeu. “Nossa, mas é bom demais”. Sabe eu adoro escutar isso. Pois é bem-vindo, sabe isso aqui é um sabão de verdade”. “Agora, você sabe o que que é, né?”

ENTREVISTADORA: E só para a gente finalizar tem três informações para registro. O e-mail, você já me passou que eu preciso só para registro da pesquisa, né o e-mail sem Pastor completo.

ENTREVISTADORA: Ah só para registro, a sua idade.

MONICA: 59

ENTREVISTADORA: E a localização você está no Rio de Janeiro, RJ. Só que agora você tá em Secretário.

MONICA: Mas eu tô na verdade, ainda estou. Eu tô fazendo no Rio; a saboaria tá no rio, não consegui mudar para cá ainda, bom, já é um outro plano.

ENTREVISTADORA: **Muito obrigada pela sua contribuição!**
