

## **O feito à mão no Design Brasileiro: a revalorização das artes manuais no Design de Produto e Design Editorial entre 2010-2020**

*Handmade Brazilian Design: the revalorization of arts and crafts in Product Design and Editorial Design through 2010-2020*

Dânica Vasques Fagundes Machado, Maria Luísa Acioli Falcão de Alencar

Artesanato, Feito à mão, Design de Produto, Design Editorial, Consumo Consciente

Neste trabalho, abordamos a revalorização das artes manuais no do design brasileiro dos últimos 10 anos, utilizando recortes dos campos do design de produto e editorial. Por meio do referencial teórico, mapeamento das produções e coleta de dados, trata-se de questões relativas à definição de artesanato e artes manuais, as mãos como ferramenta de trabalho, associação entre design e artesanato, além da ampliação de movimentos relacionados ao fazer manual, como o “faça você mesmo”, consumo consciente e práticas coletivas de produção. Considerando o contexto histórico do design brasileiro, destacamos os movimentos de contracultura para demonstrar a reassociação das artes manuais ao design como ligada à insatisfação com modelos de produção e consumo vigentes, a busca da individualidade e do tempo de contemplação. No cenário contemporâneo, podemos colocar o capitalismo tardio, consumo de acumulação e a sociedade baseada na produtividade como pontos que levam à busca por atividades que quebrem este ritmo e tragam significado ao consumo.

*Craftwork, Handmade, Product Design, Editorial Design, Conscious Consumption*

*This paper approaches the revalorization of arts and crafts in Brazilian design over the last 10 years, considering the fields of product design and editorial design. Through a theoretical basis, research on the production and data collection, we tackle issues such as the definition of craftwork, the hands as a work tool, the association of design and craftwork, along with the expansion of movements that promote handmade crafts, DIY - do it yourself, conscious consumption and collective work. Bearing in mind the historical context of Brazilian design, we highlight the counterculture movements to demonstrate that a reassociation between handicrafts and design is connected to a dissatisfaction towards the prevailing production and consumption practices, a desire of individuality and contemplation time. In the current state, we can take into account that late capitalism, cumulative consumption and a society based on productivity motivate people to seek activities that break this intense life rhythm and bring meaning to the process of consumption.*

### **1 Introdução**

O trabalho artesanal é incumbido de grande carga política e cultural, especialmente ao considerarmos seu percurso ao longo da história da sociedade. Falar do ofício artesão é ter em conta que, pré-Revolução Industrial, o trabalho à mão era a única alternativa para manufatura, tanto de objetos particulares quanto de utensílios cotidianos.

No cenário de mudanças nos sistemas de produção, especialmente após o século XVIII, o trabalho artesanal passa a ter papel secundário, associado apenas ao seu caráter instrumental. O artesão não era visto como capaz de unir o “fazer” e o “pensar”, sendo desvinculado do papel de artista e criador. Contrário a esta ideia, Flusser (1985) argumenta que o “fazer com técnica”, diferente do fazer mecânico e instrumental, é um método de agir e pensar sobre o mundo, à medida que propõe reflexões e busca diferentes caminhos e soluções. Neste sentido, o ato de “pensar” e de “fazer” estão, necessariamente, associados.

A figura do designer surge a partir dos Séculos XIX e XX, sendo o profissional que lida e dá forma à matéria, se utilizando das potencialidades das máquinas e tecnologias, em substituição ao artesão – que Ferrara (2011, pp. 71-72) distingue como aquele que transforma a mão, o ritmo e a força em suas ferramentas. No contexto do design brasileiro, a formalização do ofício, cujo marco é a fundação da ESDI, em 1963, teve influência do design alemão e da estética racionalista e funcionalista do Estilo Internacional. Prevaleceram os ideais de “boa forma” e “bom design”, buscando a adequação ao momento de industrialização do Brasil durante 1950 a 1970. Borges (2011, p. 31), explica que a preferência pelo produto feito à máquina aconteceu em detrimento da rica herança cultural que estava presente em nossos artefatos. Seria uma tentativa de superar “o passado de atraso, subdesenvolvimento e pobreza”, da qual a manualidade fazia parte.

Por volta dos anos 1980 e 1990, iniciou-se um processo de ressurreição dos ofícios manuais, há décadas limitados ao campo da arte popular. O desejo de rebelião ao padrão dos objetos em série, da neutralidade e racionalidade faria surgir movimentos como o Pós-Modernismo, resgatando a emoção e a intuição. A reassociação do design ao artesanato, desta forma, pode ser justificada tanto pela intenção de superar a máxima “forma segue função”, reunindo a utilidade ao ornamento e à estética; quanto pela fadiga do consumidor frente a produtos industrializados e impessoais.

Ao pensarmos no contemporâneo, encaramos uma conjuntura de intenso ritmo de vida, pautado por uma sociedade de desempenho. Han (2015) aponta que o ideal da superprodutividade cria pessoas que se afastam do olhar atento e contemplativo, se tornando “multitarefa” – um estado de atenção que se preocupa simultaneamente com diversas tarefas e informações. Este modo de viver nos afasta de atividades associadas à atenção, à paciência e à uma temporalidade mais lenta. Diante disto, observamos que, nos últimos 10 anos, há uma mobilização pela revalorização de ofícios manuais no design, semelhante ao ocorrido nos anos 1980 e 1990. Isto sugere uma tentativa de resgatar experiências analógicas, reais, individualizadas e que respeitem o tempo natural do trabalho humano.

Neste artigo, buscamos compreender a reinserção das artes manuais no design brasileiro, considerando os campos do design de produto e design editorial. Há um exercício comparativo entre o contexto histórico pós-modernista dos anos 1980 e a conjuntura atual, compreendida nos últimos 10 anos. Consequentemente, surgem reflexões sobre o consumo consciente e a cultura do “feito à mão”. Para entender estas questões, utilizou-se o aporte bibliográfico sobre arte, artesanato, design e tecnologia; mapeamento das produções, coleta e análise de dados,

visando traçar relações entre as produções e manifestações artesanais em dois diferentes campos do design. Por fim, trazemos exemplos de produções contemporâneas relevantes para a temática de pesquisa.

## 2 Ofício artesanal

O ofício manual representa a possibilidade de conexão com os limites do próprio corpo, evolução através da técnica, do uso de ferramentas e aperfeiçoamento de um estilo pessoal. Sennett (2009, pp. 30-31) elabora sobre as recompensas emocionais adquiridas a partir do trabalho artesanal. Existiriam dois fatores principais nesta relação: a satisfação em perceber o fruto do trabalho concretamente e o orgulho por fazê-lo bem. Ao longo de uma evolução no ofício, as mudanças causadas por determinados estímulos à matéria, formas de manuseio e uso da força incitam reflexões quanto ao processo em si. Além disso, as peculiaridades das mãos como ferramenta de trabalho trazem um teor único à produção, dotando o objeto de individualidade.

No contexto brasileiro e da América Latina, o artesanato carrega de forma presente a ideia de coletividade, do saber passado por gerações e não reproduzido em série (Borges, 2011, p. 25). Destacamos que o trabalho artesanal no Brasil é formado, em sua maioria, por grupos com baixa escolaridade e baixa renda. Assim, a separação entre o artesanal e o industrial também revela a divisão entre uma produção da “elite” e do “povo”, associando à elite um fazer artístico fruto de reflexões e, ao povo, a função de “executar”. Tais questões nos ajudam a entender por que o artesanato é muitas vezes reservado ao lugar de arte popular e colocado em oposição às belas artes. Neste ponto, Mário Pedrosa (1985) argumenta que tais definições e códigos foram criados na sociedade capitalista para diferenciar as classes sociais e suas produções.

Observamos que as definições de artesanato e artesão são pontos de divergência que refletem questões sociopolíticas. Neste espaço, consideramos a figura do artífice elaborada por Sennett (2009): o trabalhador que possui a habilidade técnica e capacidade de concretizar ideias, se satisfazendo ao realizar um bom trabalho. Ademais, entendemos o artesanato como a produção de artigos feitos totalmente à mão ou com poucas interferências mecânicas, onde a contribuição manual do artesão é um aspecto fundamental na fabricação.

A importância de tais delimitações está no entendimento do processo de produção, considerando o pensamento de Canclini (2015), que o artesanato precisa ser estudado como processo e não como resultado. Manning (2016), aliada a esta ideia, argumenta que a arte também diz respeito ao processo e não ao objeto em si. Consequentemente, nos apoiamos na ideia de que arte e artesanato são capazes de ultrapassar a técnica e criar significados; assim, também utilizamos “artes manuais” para nos referir ao trabalho artesanal.

Atualmente as tecnologias, cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas, assim como a sociedade em rede, podem ser aliadas no compartilhamento de modos de fazer artísticos e manuais. Produtores, artistas e artesãos utilizam das ferramentas online para a difusão de seus

projetos, agregando a seus discursos questões já mencionadas, como a valorização do trabalho artesanal, o papel do artesão e as relações entre arte e artesanato.

As redes sociais, acompanhando este movimento, atuam como facilitadoras de ideais do fazer manual, como o “faça você mesmo”, que tem se tornado cada vez mais presente nos conteúdos disponibilizados em plataformas online. São inúmeros os vídeos e postagens em forma de tutoriais, que ensinam e propõem atividades como pintura, desenho, bordado e técnicas de impressão manual. Entre 2010 e 2016, termos como “faça você mesmo” e “DIY”<sup>1</sup> tiveram um aumento considerável no número de buscas no Google<sup>2</sup>. No Instagram são mais 65 milhões de conteúdos<sup>3</sup> que utilizam a hashtag “DIY”. Estes materiais permitem que mesmo designers e artistas tenham contato com outras ferramentas e técnicas que podem ser incorporadas às suas produções.

Além da procura por atividades manuais, entra em questão a busca por um consumo consciente, conduzido por questões emergentes – indagações sobre como os objetos são produzidos, onde e por quem. A retomada de práticas artesanais, considerando o processo de globalização, mostra a valorização das diferenças e da identidade de culturas locais. Isto permitiu, também, mudanças econômicas que estimularam a criação da chamada economia criativa. (Moura, 2010)

Lipovsky e Serroy (2015) observam ser cada vez mais presente a necessidade de atribuir sentido àquilo que consumimos, pois atualmente esta prática é pautada pelo significado, e não mais por questões objetivas ou necessidades. Discursos como o “compre de quem faz” e “apoie pequenos produtores” trazem consigo a preocupação com as condições em que os produtos são fabricados. Desta forma, objetos feitos manualmente e por pequenos produtores são valorizados, carregando em si o imaginário da produção coletiva do artesanato e levantando questões afetivas e de memória. Estreitam-se relações entre o consumidor e o produtor, atribuindo novos sentidos e senso de comunidade ao ato de adquirir coisas.

### 3 Atravessamentos entre as artes manuais e o Design

Com a consolidação do modelo capitalista de consumo, o incentivo à produção em massa e funcionalização do design levaram à padronização dos produtos industriais. Assim, no final dos anos 1980<sup>4</sup>, o descontentamento com essa modalidade de produção – que estandardiza o produto e contribui com ideais de consumo desenfreado – fez surgir movimentos de contracultura relacionados à fuga de padrões, experimentação visual e material, além do resgate de soluções analógicas. Como menciona Ferrara (2011, pp. 76-77), o design volta à

---

<sup>1</sup> Sigla do termo *Do It Yourself*, em português “Faça você mesmo”.

<sup>2</sup> De acordo com o *Google Trends*. Data de busca: 8 de maio de 2021.

<sup>3</sup> Dados coletados no *Instagram*. Data de busca: 8 de maio de 2021

<sup>4</sup> O contexto geopolítico da época, com a difusão do processo de globalização, também agiu no desenvolvimento de um movimento pós-moderno. A interação entre diferentes realidades socioculturais proporcionou caminhos à adoção de ideais múltiplos.

posição de único, com qualidades artesanais que evidenciam não mais a função do objeto, mas as particularidades do projeto.

No contexto histórico do pós-modernismo brasileiro, Moraes (2005, p. 179) coloca que, embora a produção da época não seja significativa, possui valor ao ter sido precursora de um design propriamente brasileiro, aceitando o pluralismo ético e estético característico da cultura local. No design de produto, a aproximação com o artesanato se deu, no final dos anos 80, através de um projeto de reconhecimento da cultura brasileira e suas multiplicidades. Por iniciativa e interesse dos próprios designers, surgiu a ideia de percorrer o Brasil conhecendo tradições artesanais associadas às regiões, propondo métodos e técnicas que pudessem diversificar a produção e ampliar as possibilidades de mercado. A intenção era buscar soluções que agregassem, mas não interferissem nas tradições locais. Neste sentido, o design era responsável por ajudar a comunicar os valores desses objetos (Borges, 2011). Apesar dos projetos de cooperação entre designers e artesãos, não existiam instituições governamentais que respaldassem o movimento.

Nos anos 1990, surgiram aportes institucionais para estas atividades, ou seja, organizações responsáveis por promover políticas públicas para o artesanato; foram criados setores de mapeamento, capacitação e fortalecimento dessas práticas. Da mesma maneira, emergiram iniciativas que mostrassem ao público o trabalho artesanal associado às produções de design e arte – tais quais exposições e catálogos impressos. Em 1997, o A CASA - Museu do Objeto Brasileiro, foi criado com a intenção de ampliar o conhecimento sobre essas produções e projetos. O museu, que segue ativo, recebe diversas mostras sobre artes manuais, cerâmica e joalheria, além de promover encontros, workshops e palestras sobre o assunto.

No design editorial, viu-se surgir, por volta de 1970, o movimento da Poesia Marginal, composto por jovens poetas que desejavam publicar seus trabalhos de forma autônoma e espontânea, assumindo o papel de autores-editores. Com poucos recursos disponíveis, estes produtores buscavam alternativas acessíveis e de baixo custo, utilizando métodos de impressão rudimentares e adotando a manualidade e o conceito “faça você mesmo”. O emprego do aparelho mimeógrafo como ferramenta copiadora tornou popular a denominação ‘Geração Mimeógrafo’ a este grupo de autores e produtores.

Em período semelhante, especialmente entre 1970 e 1990, se destacam as manifestações punk e grunge, que motivaram a produção independente, autoral e artesanal por meio das *fanzines*. Trata-se de impressos editados pelos fãs dos conjuntos musicais, assumindo esta modalidade de produção como alternativa para expor ideias e temas que não seriam facilmente inseridos na mídia tradicional. Havia uma estética muito característica das técnicas utilizadas – como a colagem, datilografia, desenho e reprodução em fotocópias – que, pela peculiaridade, ficou marcada no imaginário social.

Trazendo a reflexão ao momento atual, saltamos de uma sociedade de produção industrial mecânica, ainda sentindo os primeiros efeitos do intercâmbio cultural e informacional promovido pela globalização; passando à sociedade contemporânea, pautada pelo uso do digital, as tecnologias da informação, urgência e agilidade nas relações.

Han (2015) e Crary (2014) situam o cenário da atualidade como uma fase do capitalismo tardio onde busca-se cada vez mais a eficiência e automação. Crary (2014) alerta sobre o ritmo insustentável da vida contemporânea, onde são cada vez mais aceitáveis ações como o trabalho sem pausas, incentivo ao consumo de acumulação, superabundância de serviços e imagens. A sobrevivência neste ambiente ignora necessidades essenciais do ser humano, como o sono e o tempo para contemplação. Em outro ponto, Han (2015) coloca que a sociedade baseada no desempenho cria pessoas que, cada vez mais, buscam resultados imediatos e em grande quantidade. O autor sugere que a principal característica dessa sociedade é o “multitarefa”. A pessoa multitarefa está sempre em contato com as mais diversas informações e funções ao mesmo tempo, deixando de lado a atenção profunda e direcionada às atividades, algo indispensável, por exemplo, para as produções manuais.

Neste contexto, a necessidade do trabalho com as mãos está em recuperar uma relação mais saudável com o fazer e o consumo, além de práticas mais saudáveis e humanas com o tempo, o material e o trabalho em si. De maneira semelhante ao ocorrido durante a agitação dos movimentos de contracultura, a reassociação entre design e artes manuais se mostra relacionada ao descontentamento com práticas vigentes na sociedade contemporânea. Percebemos, então, este movimento na produção atual, dentro dos recortes de pesquisa.

Pensando na elaboração de objetos e no design de produto, é cada vez mais presente o diálogo entre áreas como a moda, arte e artesanato. Questões como diversidade, confronto, interação entre diversas culturas e pensamentos, são pontos chave desta modalidade de produção (Moura, 2010); cujo modo de atuação reitera a noção de coletivo, propondo uma atuação em grupos que se associa ao imaginário do artesanato.

Nos últimos 10 anos, discursos atrelados à sustentabilidade, consumo consciente e coletividade têm se tornado fundamentais nas áreas que abarcam o design de produto. O projeto Jardim Secreto, localizado em São Paulo, promove feiras públicas que reúnem pessoas e artesãos de todo o país. A iniciativa busca fomentar produções e ações coletivas que proponham a sustentabilidade e o impulsionamento da economia criativa. De 2013 a 2019, promoveram a Feira Jardim Secreto, um espaço de compartilhamento, integração e valorização das artes manuais em seus mais diversos formatos. A curadoria do projeto contempla produtores que utilizem matéria prima responsável, possuam uma produção local, inovadora e feita à mão; trazendo a noção de um comércio justo que valoriza as pessoas envolvidas na fabricação.

Outro braço do Jardim Secreto é o Galpão Jardim Secreto, criado em 2019. Trata-se de um espaço coletivo, responsável por reunir mercadorias provenientes de mais de 130 marcas independentes, designers e artesãos. Dentre eles, podemos observar o uso de técnicas como cerâmica, bordado, crochê e pintura; apresentadas nos mais diversos produtos, como utensílios domésticos e roupas. No espaço, também são promovidos eventos, cursos e oficinas que ampliam e difundem as possibilidades do feito à mão.

Já no campo editorial, podemos colocar que a reinserção das artes manuais está, atualmente, presente no cenário das publicações independentes. Semelhante aos poetas marginais e editores de *fanzines*, produtores independentes se caracterizam pelo desejo de

autonomia – tanto desprendimento à ideia tradicional de mercado, quanto a liberdade de publicar o que se deseja, da maneira que se deseja. Não significa que não seguem uma linha mercadológica, porém, acima do lucro, preza-se pela qualidade do produto e liberdade de publicação. Estes profissionais têm uma relação afetiva com o impresso, considerando sua materialidade e potencial de ser um manifesto do papel, expondo o trabalho do artista.

Neste ponto, Lupton (2008) destaca o valor do livro artesanal ao considerá-lo uma ótima maneira de designers e artistas exporem suas habilidades técnicas, produzindo edições primorosas. Para isto, é preciso controlar a produção por meio de escolhas como o método de encadernação, tipo de papel e outros. Em sentido semelhante, Munari (2016), ao realizar experimentos com a “ilegibilidade do livro”, explorando a linguagem visual e tátil, afirma a importância de testar vários tipos de papel, formato, encadernação e texturas. O teor experimental deste método parece remeter à produção independente, já que supostamente estes editores possuem maior liberdade criativa, em comparação às práticas do mercado tradicional.

É comum que haja um resgate de técnicas tidas como antigas – encadernação artesanal, impressão com tipos móveis e outros procedimentos que expressam, também, a relação entre a arte e o manual, como gravura e linotipia. Ao utilizarem mecanismos que na história da produção editorial eram tidos como o método convencional de fabricação, estes produtores exercem, também, um trabalho de resgatar a própria memória gráfica. Para Muniz Jr. (2016, pp. 197) o retorno da artesanidade proporciona “singularidade na vida cultural através da materialidade e artesanidade do livro”.

A partir dos anos 2010, especialmente em São Paulo, houve grande crescimento do cenário editorial independente, refletido no aumento de feiras de publicações, bancas que comercializam estes impressos e outros eventos que visam fomentar a cultura deste modelo de produção. Dentre alguns eventos populares estão a Feira Tijuana (surgiu em 2009 e até então, está suspensa devido à pandemia de COVID-19), a Feira Plana (2013-2018) e a Feira Míolos (2014-atual), sendo esta última a principal em atividade no país, acontecendo normalmente na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo e, atualmente, seguindo em versão online. A gênese destas feiras está em proporcionar um ambiente de trocas entre os agentes do meio, incentivando parcerias entre os produtores, promovendo o escambo de habilidades técnicas e favorecendo a relação entre produtor e consumidor, já que este pode conhecer de perto o produto, como foi feito e os ideais da editora/produtora.

Embora haja destaque ao objeto impresso, as feiras independentes funcionam, também, como uma vitrine para divulgação de objetos gráficos adjacentes e objetos artesanais, como cartazes, zines, ímãs, bordados e pinturas.

## 4 Design feito à mão

Partindo da reflexão sobre um design contemporâneo que retoma relações com o fazer manual, elucidando a importância do contexto em que o produto artesanal é valorizado, trazemos casos de produtores e projetos onde, dentro dos respectivos campos do design de



produto e design editorial, o uso das mãos como ferramenta representa um diferencial na construção estética e simbólica dos objetos. Dentro da particularidade de cada projeto, são perceptíveis o caráter técnico e o teor de individualidade proporcionado por cada produtor.

O T44 studio, formado por Dennys Tormen e Patrick Tormen, é um estúdio de design criado em 2014, em Balneário Camboriú. Tem uma produção cuja proposta é dialogar e entrelaçar o design com técnicas de produção manual, através de produtos autorais e majoritariamente feitos à mão. A preocupação com os modos de fabricação se evidencia na produção em pequenos lotes ou peças únicas. Além disso, a dupla afirma que as peças são resistentes, duráveis e funcionais.

Em parceria com a artista Luiza Caldari, criaram a coleção Acampa, uma série de cadeiras inspiradas em campings, dobráveis e com assento em couro ecológico. Os encostos, que podem ser utilizados em ambos os lados, foram feitos com uma técnica de tapeçaria chamada *tufting*, que consiste em “bordar” no tecido com uma ferramenta mecanizada. Os esboços das tapeçarias foram feitos pela artista, assim como a execução do trabalho; já as estruturas foram feitas em aço tubular pelo estúdio. As peças demonstram a versatilidade e as possibilidades dos objetos têxteis manuais.

Figuras 1 e 2: Cadeiras da série Acampa. Studio T44 + Luiza Caldari. Fonte: Luiza Caldari. Disponível em [luizacaldari.com/collections/serie-acampa](http://luizacaldari.com/collections/serie-acampa)



No projeto do banco UNA, parceria com o artesão e designer Patrick Vargas, explora-se a união da estrutura rígida do aço com uma técnica de tecelagem que utiliza unicamente cordas e as mãos. O objeto tem estrutura em aço elaborada por Patrick Tormen, do T44, e no assento foi tramado, com corda náutica, um padrão geométrico autoral criado por Patrick Vargas.

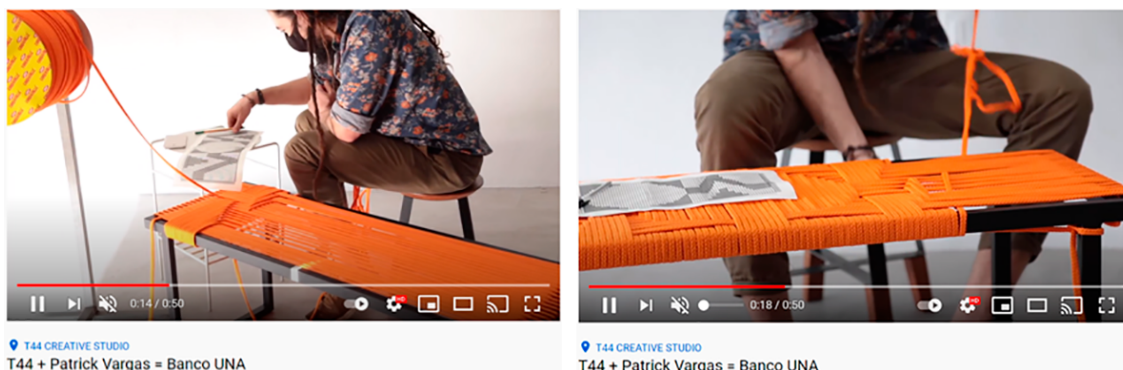
Outro ponto importante para pensar o uso dessas técnicas nos projetos do estúdio são os vídeos disponibilizados nas redes sociais. Assim como de outros projetos, é possível assistir o processo de criação do banco UNA através de um vídeo que mostra o artista tramando a corda e construindo o objeto. Além de ser um recurso interessante para tornar acessível os modos de fazer do grupo, os vídeos demonstram a preocupação em mostrar, para aqueles que acompanham os trabalhos, como as peças são feitas.



Figuras 3 e 4: Banco UNA. Studio T44 + Patrick Vargas. Fonte: Studio T44. Disponível em [t44.com.br/products/banco-una](https://t44.com.br/products/banco-una)



Figuras 5 e 6: *Printscreen* do vídeo do processo de criação da tessitura que compõe o banco UNA. Studio T44 + Patrick Vargas, 2020. Fonte: Studio T44. Disponível em [youtu.be/AekY-jykDDE](https://youtu.be/AekY-jykDDE)

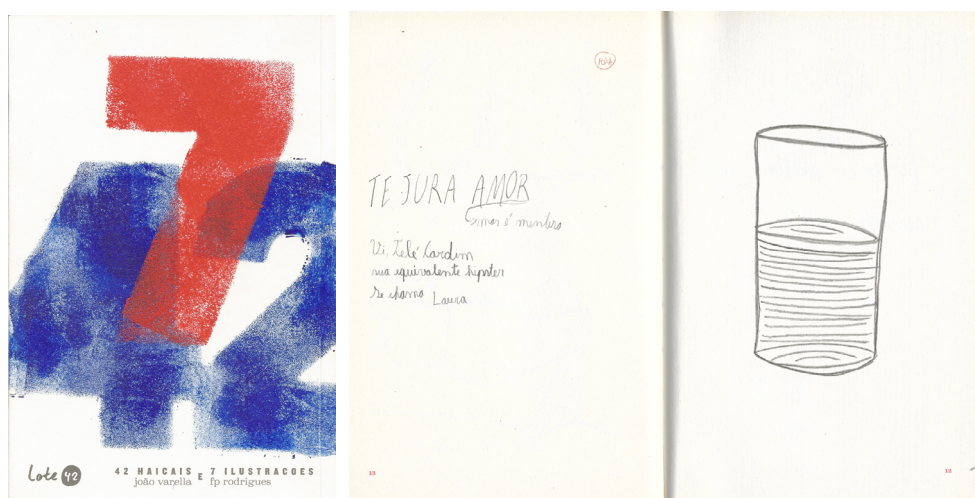


Dentro do mercado editorial independente, a editora Lote 42 se destaca pelo fomento da cena, encabeçando eventos que promovem a cultura do impresso, como a Feira Míolos, e incentivando trocas e relações entre produtores e consumidores. O desejo principal dos editores é tornar este tipo de publicação cada vez mais acessível, formando uma rede entre produtores de grande parte do país e visando iniciativas que, para além das feiras de publicações independentes, façam parte do cotidiano do público e alcancem novos leitores, como seria o caso de bancas e livrarias de rua.

No âmbito das publicações, a Lote 42 possui um catálogo diverso, publicando uma gama variada de temas e gêneros. Entretanto, é destacável a parceria entre a editora e o estúdio de design Casa Rex, co-assinando os projetos com o designer Gustavo Piqueira. São livros onde, por meio de projetos gráficos experimentais, se subvertem os limites da linguagem verbal e visual, traçando fronteiras singelas entre texto e imagem. A artesanidade aparece como fator de exploração da materialidade física do livro, resultando em objetos dotados de individualidade.

Como explica a designer Samia Jacintho<sup>5</sup>, sócia de Piqueira na Casa Rex, o método de criação no estúdio corresponde ao citado por Munari e Lupton: trabalhar e testar diversas versões e materiais, arranjos gráficos e tipos de tinta, até que a composição se adeque como linguagem visual do livro em questão. Trazendo o caso de '42 Haicais e 7 Ilustrações', publicado em 2014, verificamos um projeto gráfico que já surge com a proposta de evidenciar a manualidade. As ilustrações internas de FP Rodrigues, feitas à lápis, inspiraram o uso de elementos experimentais e feitos à mão no layout e capa da publicação.

Figuras 7 e 8: Capa e páginas internas de '42 Haicais e 7 ilustrações'. Fonte: Varella, J; Rodrigues, F.P. (2014). 42 Haicais e 7 Ilustrações. São Paulo: Lote 42.



Jacintho comenta que, neste projeto, o autor desejava uma referência aos números do título e, como parte do processo criativo experimental, optou-se pela impressão em stencil, um método até então nunca utilizado pelo estúdio. Na capa em fundo branco, os números foram dispostos aleatoriamente e impressos com rolo e tinta gráfica, cuja densidade traz ao resultado a textura do material e “falhas” particulares do processo. Há uma sobreposição das formas, texturas e cores, trazendo à imagem novas camadas de informação. Devido à impressão manual, é raro que os exemplares sejam reproduzidos perfeitamente e, pela disposição aleatória em cada impressão, demonstra-se a intenção do designer em exacerbar o caráter único de cada exemplar.

<sup>5</sup> Em live promovida pelo Laboratório de Design Contemporâneo da UNESP, como parte do evento 'Encontros em Design Contemporâneo 2020'. Ver em: Processos Experimentais da Casa Rex com Samia Jacintho. Disponível em: <youtu.be/KGBV5STI2K0>.

Figuras 9 e 10: O registro do processo criativo demonstra a intenção em evidenciar as particularidades da manualidade e da produção em si. Fonte: Casa Rex. Disponível em: [casarex.com/narrativas/42-haicais-e-7-ilustracoes](http://casarex.com/narrativas/42-haicais-e-7-ilustracoes)



## 5 Considerações Finais

Neste artigo, a contextualização histórica compreendendo os anos 1980 e 1990, assim como o momento contemporâneo, dos anos 2010 a 2020, auxiliaram a compreender o retorno das artes manuais no design brasileiro. A partir dos exemplos evidenciados, dentro de dois campos distintos do design – produto e editorial –, observamos que a reassociação com as artes manuais transcende a dimensão técnica, sendo uma forma de questionamento e reflexão sobre aspectos políticos e sociais como, por exemplo, o consumo.

O ofício manual implica em uma relação poética e natural com o tempo de trabalho, respeitando limites intrínsecos ao corpo, às mãos e ao próprio material. Atualmente, o fazer com as mãos sugere um movimento de fuga ao sistema que preza pela eficiência, alta conectividade e desempenho. Esta maneira de produzir representa ao trabalhador o prazer em fazer algo com as próprias mãos, desenvolvendo suas habilidades técnicas; e ao consumidor, significa a ideia de obter produtos únicos, atrelados a aspectos afetivos e ao consumo consciente – preza-se por objetos fabricados por empresas e produtores de pequeno porte, como artistas, designers e editores, que operam em pequenas escalas e tiragens menores. A partir disto, decorre a satisfação em contribuir com uma causa, como ao apoiar a produção local e “comprar do pequeno”. Em ambos os campos, evidenciamos como denominador comum, além do trabalho manual em si, a movimentação em torno de feiras e espaços de venda colaborativa, além de eventos e cursos que estimulam o próprio fazer independente e artesanal.

A recompensa emocional ao contribuir com uma causa, ampliando os discursos atrelados a ela, demonstram que questões coletivas são importantes no contexto da produção contemporânea. Consideravelmente, boa parte dos projetos elaborados que envolvem artes manuais se dão de forma colaborativa – em grupos, duplas e coletivos.

A associação das artes manuais ao design possibilita a criação de objetos que oferecem novas experiências e relações, tanto ao produtor, quanto ao consumidor. Pela riqueza do tema, este trabalho permite desdobramentos que explorem particularmente outros pontos, como a produção coletiva, consumo consciente e o “fazer à mão” compartilhado em redes sociais.

## Referências

- Borges, A. (2011). *Design + Artesanato: O caminho brasileiro*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.
- Canclini, N. (2015). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp.
- Crary, J. (2014). *24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono*. Sem paginação. São Paulo, Cosac Naify.
- Ferrara, L. D. (2011). *Desenho Industrial: Da transmissão à tradução*. In: *Revista Pós*. São Paulo, vol. 18 n. 29. p. 68-78.
- Flusser, V. (1985) *Artifício, Artefato, Artimanha*. Curso ministrado na 18ª Bienal de São Paulo. Disponível em [arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha\\_new.pdf](http://arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha_new.pdf)
- Han, B. C. (2015). *A sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes.
- Jardim Secreto. (n.d.). *Sobre o Jardim Secreto*. Disponível em [www.feirajardimsecreto.com.br/grupo](http://www.feirajardimsecreto.com.br/grupo)
- Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lote 42. (n. d.). *Sobre a Lote 42*. Disponível em [lote42.com.br/sobre](http://lote42.com.br/sobre)
- Lupton, E. (2008). *Indie Publishing: How to design & produce your own book*. Nova York (EUA): Princeton Architectural Press.
- Manning, E. (2018). *Artimanhas: Coletividades emergentes e processos de individuação*. Tradução de André Flogiano e José Antonio R. Magalhães. São Paulo.
- Moraes, D. (2005). *Análise do Design Brasileiro - Entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Blucher.
- Moura, M. (2010) *Poéticas do Design Contemporâneo: A reinvenção do objeto*. III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2010, Goiânia. *Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual*. Goiânia: Editora da UFG.
- Munari, B. (2016). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona (ESP): Gustavo Gili.
- Muniz Jr., J. S. (2016). *Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. 335f. Tese (doutorado em Sociologia) Orientador: Sergio Miceli Pessoa de Barros. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pedrosa, M. (1995) *Arte culta e arte popular*. In: Arantes, O. (org.). *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, p. 321-332.
- Sennett, R. (2009). *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record.
- T44. (n.d.). *Sobre o T44*. Disponível em [t44.com.br/pages/sobre-o-estudio](http://t44.com.br/pages/sobre-o-estudio)

**Sobre as autoras**

Dânica Vasques Fagundes Machado, Mestre em Comunicação e Semiótica, PUC–SP, Brasil  
<danicavfm@gmail.com>

Maria Luísa Acioli Falcão de Alencar, Doutoranda em Design, FAU-USP, Brasil  
<afalencar.marialuisa@usp.br>