

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E *DESIGN***  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

**Leonardo de Souza Ramos**

**Domingos Tótora:** diálogos entre arte, artesanato e *design*.

Juiz de Fora

2024

**Leonardo de Souza Ramos**

**Domingos Tótora:** diálogos entre arte, artesanato e *design*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientadora: Professora Doutora Maria Lúcia Bueno Ramos

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de  
geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ramos, Leonardo de Souza.

Domingos Tótora: diálogos entre arte,  
artesanato e design / Leonardo de Souza Ramos. --  
2024.

138 f. : il.

Orientadora: Maria Lúcia Bueno Ramos  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade  
Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design.  
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e  
Linguagens, 2024.

1. arte. 2. artesanato. 3. design. 4. Domingos Tótora. 5. mobiliário.  
I. Ramos, Maria Lúcia Bueno, orient. II. Título.

**Leonardo de Souza Ramos**

**Domingos Tótorá:** diálogos entre arte, artesanato e *design*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 1º de abril de 2024.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dra. Maria Lúcia Bueno Ramos – Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Dra. Camila Gui Rosatti

Centre de Recherches sur le Brésil Colonial et Contemporain

---

Dr. Marcelo Mari

Universidade de Brasília

---

Dr. Rui Gonçalves de Souza

Universidade Federal de Juiz de Fora

Suplentes:

Dr.<sup>a</sup> Silvana Maria Corrêa Tótorá (PUC- SP)

Dr. Marcelo Ribeiro Vasconcelos (UFJF)



Documento assinado eletronicamente por **Camila Gui Rosatti, Usuário Externo**, em 01/04/2024, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARCELO MARI, Usuário Externo**, em 01/04/2024, às 17:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Lucia Bueno Ramos, Professor(a)**, em 01/04/2024, às 17:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rui Gonçalves de Souza, Usuário Externo**, em 01/04/2024, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo de Souza Ramos, Usuário Externo**, em 01/04/2024, às 17:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj ([www2.uffj.br/SEI](http://www2.uffj.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1768188** e o código CRC **4D9DE7FE**.

À Francisca, minha mãe!

## **AGRADECIMENTOS**

A todos que enriqueceram minha experiência como aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e àqueles que tornaram possível a conclusão deste trabalho. Agradeço, especialmente, aos meus familiares por sempre me motivarem a buscar novos conhecimentos; à minha orientadora, Maria Lúcia Bueno Ramos; à Silvana Tótora, por ter me acolhido tão bem em sua casa em Maria da Fé; e ao Domingos Tótora, por ter me recebido em seu ateliê, estar sempre disponível aos meus questionamentos e pedidos, ceder materiais para esta pesquisa e, sobretudo, pela sua notável capacidade criativa que hoje mostro neste trabalho.

“[...] Desejemos, imaginemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que juntará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se elevará um dia aos céus como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura.”

Walter Gropius, Manifesto da Bauhaus (1919).



## RESUMO

Este estudo, desenvolvido em torno da trajetória do designer mineiro Domingos Tótora (1962), analisa a sua prática a partir do diálogo nela estabelecido entre a arte, o artesanato e o *design*, característica usual aos trabalhos criativos contemporâneos. Tótora desenvolve desde 2005 em seu ateliê, na cidade de Maria da Fé, na região sul do estado de Minas Gerais, peças de mobiliário e outros itens de decoração que integram a idealização à execução – conforme os princípios da arte experimental já defendidos pela Bauhaus, criada no início do século XX –, tendo como matéria-prima o papelão reciclado. Uma proposta que articula *design* com princípios sustentáveis. Este estudo tangencia a historiografia do *design* brasileiro de móveis, direcionado ao mercado de bens de luxo, desde o período moderno; e mostra a inserção do designer mineiro no circuito internacional da área por meio da participação consolidada em feiras, exposições, galerias permanentes e vendas em leilões.

**Palavras-chave:** Arte; Artesanato; *Design*; Domingos Tótora; Mobiliário.

## ABSTRACT

This study on the career of Domingos Tótora (1962), a designer from Minas Gerais, analyzes his practice based on the dialogue established between art, crafts and *design*, a common feature of contemporary creative work. Since 2005, in his studio in the town of Maria da Fé, in the southern region of the state of Minas Gerais, Tótora has developed pieces of furniture and other decorative items that integrate idealization with execution - in line with the principles of experimental art already advocated by the Bauhaus, created at the beginning of the 20th century - using recycled cardboard as the raw material. A proposal that combines *design* with sustainable principles. This study touches on the historiography of Brazilian furniture *design*, aimed at the luxury goods market, since the modern period; and shows the insertion of the Minas Gerais designer in the international circuit of the area through consolidated participation in fairs, exhibitions, permanent galleries and auction sales.

**Keywords:** Art; Craft; *Design*; Domingos Tótora; Furniture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Poltrona Wassily (1925) .....	24
Figura 2 - Poltrona Vermelha (1993).....	27
Figura 3 - Máquina de costura "Nova Família" Singer, 1858 .....	29
Figura 4 - Cadeira Curva (1962).....	36
Figura 5 - Cadeira Girafa (1987) .....	36
Figura 6 - Poltrona Mole (1957).....	38
Figura 7 - Esprededor de limão Juicy Salif (1987).....	40
Figura 8 - Centro de Mesa bowl Vazado Terra .....	45
Figura 9 - Ateliê maior de Domingos Tótora .....	50
Figura 10 - Ateliê maior de Domingos Tótora .....	51
Figura 11 - Ateliê maior de Domingos Tótora .....	52
Figura 12 - Ajudante de Domingos e o Banco Terrão .....	55
Figura 13 - Ajudante de Domingos e o Banco Terrão .....	55
Figura 14 - Ajudante de Domingos e o Disco Frisos.....	56
Figura 15 - Ajudantes de Domingos e os centros de mesa bowl vasado Terra .....	56
Figura 16 - Castiçal produzido pela Gente de Fibra .....	61
Figura 17 - Fruteira Orgânica produzida em fibra de bananeira pela Gente de Fibra .....	62
Figura 18 - Oliveira em Maria da Fé .....	64
Figura 19 - Residência de Domingos Tótora.....	66
Figura 20 - Ateliê de Domingos Tótora.....	67
Figura 21 - Trabalho de Tótora em parafina I .....	74
Figura 22 - Trabalho de Tótora em parafina II.....	74
Figura 23 - Trabalho de Tótora em parafina III.....	75
Figura 24 - Imagem abstrata criada por Tótora I.....	76
Figura 25 - Imagem abstrata criada por Tótora II.....	76
Figura 26 - Estampa criada por Tótora .....	77
Figura 27 - Desenho de Tótora .....	79
Figura 28 - Logotipo da Gente de Fibra .....	82
Figura 29 - Mesa Água em catálogo virtual de leilão da Christie`s .....	89
Figura 30 - Capa de catálogo físico de leilão da Sotheby`s (2017) .....	90
Figura 31 - Banco Terrão em catálogo de leilão da Sotheby`s (2017) .....	90
Figura 32 - Capa de catálogo físico de leilão da Sotheby`s (2018) .....	91
Figura 33 - Cartaz de divulgação do 1º Prêmio Craft Design (2008).....	95
Figura 34 - Mesa Água (2008).....	96

Figura 35	- Página 54 do catálogo da 2ª edição da BID (2010) .....	97
Figura 36	- Mesa Água no catálogo da 2ª edição da BID (2010) .....	98
Figura 37	- Banco Solo no catálogo da 24ª Edição do Prêmio Design MCB.....	99
Figura 38	- Capa do catálogo da 24ª Edição do Prêmio Design MCB .....	100
Figura 39	- Cartaz da 24ª Edição do Prêmio Design MCB .....	100
Figura 40	- Divulgação da exposição Design Brasileiro em Lisboa – Portugal .....	101
Figura 41	- Divulgação da exposição Design Brasileiro no Rio de Janeiro - Brasil .....	102
Figura 42	- Divulgação da exposição Design Brasileiro em Londres - Inglaterra. ....	102
Figura 43	- Capa do livro "Domingos Tótoro" (2013).....	104
Figura 44	- Exposição Inéditos: <i>design-arte</i> .....	105
Figura 45	- Exposição Made a Milano .....	106
Figura 46	- Página da obra “Móvel Moderno Brasileiro” (2015).....	108
Figura 47	- Peças exibidas na <i>James Gallery</i> .....	109
Figura 48	- Banco Pardo, exibido na <i>James Gallery</i> .....	110
Figura 49	- <i>Outpost</i> da <i>James Gallery</i> em Trancoso, Bahia.....	111
Figura 50	- Rodrigo Ambrósio e Domingos Tótoro .....	113
Figura 51	- Luminária Arqueus .....	113
Figura 52	- Luminária Fenda .....	114
Figura 53	- Banco Solo no livro <i>Design of our time</i> (2018).....	122
Figura 54	- <i>Stand</i> de Domingos na SP-Arte (2018).....	123
Figura 55	- Semana de <i>Design</i> na Embaixada do Brasil em Washington .....	124
Figura 56	- Escultura Âmagô.....	125
Figura 57	- Banco Carbono.....	125
Figura 58	- Poltrona Casca .....	126
Figura 59	- Capa do livro oriundo da Exposição Âmagô, na <i>Sage Culture</i> .....	127
Figura 60	- <i>Banner</i> da exposição <i>Made in: Brazil</i> .....	129
Figura 61	- Exposição "Do Moderno ao Contemporâneo" - BA.....	130
Figura 62	- Exposição "Do Moderno ao Contemporâneo" - SP .....	130
Figura 63	- Capa do catálogo do <i>Craft Prize</i> de 2022 da <i>Loewe Foundation</i> .....	131
Figura 64	- Escultura Âmagô, finalista no <i>Craft Prize</i> de 2022. ....	132

## **LISTA DE TABELAS E QUADROS**

Quadro 1 – Estimativas de preços das obras de Tótora na <i>H. Gallery</i>	115
Tabela 1 – Algumas exposições internacionais de Tótora	121

## LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

AEG	<i>Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft</i>
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
FAAP	Fundação Armando Alvares Penteado
ECA	Escola de Comunicação e Arte
MAC	Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
BID	Bienal Iberoamericana de <i>Design</i>
ARTESOL	Programa Artesanato Solidário
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
DIMAD	Associação de Designers de Madrid e Fundação <i>Design</i> Madrid

## SUMÁRIO

1. <b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
2. <b>DESIGN E FUNCIONALIDADE: INTERNACIONAL E BRASIL</b> .....	19
2.1 <i>Design</i> , funcionalidade e internacionalização .....	19
2.2 O lar .....	28
2.3 <i>Design</i> modernista no Brasil: funcionalidade e brasilidade .....	32
2.4 <i>Design</i> contemporâneo: tecnologia, luxo e artificação. ....	39
3. <b>DOMINGOS TÓTORA</b> .....	48
3.1 Um designer contemporâneo em Minas Gerais .....	57
3.1 Maria da Fé .....	62
3.2 Prática nas interseções: arte, artesanato e <i>design</i> .....	68
3.3 Formação, produção e circulação .....	69
4. <b>INSTÂNCIAS DE RECONHECIMENTO</b> .....	85
4.1 A trajetória reconhecida de Domingos Tótora .....	93
5. <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	133
6. <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	135

## 1. INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XVIII, com a Revolução Industrial, muitas instâncias da vida social sofreram alterações, bem como as áreas da política e da economia. O processo de intensa criação de tecnologias que se iniciou paralelo a esse contexto revolucionário possibilitou à humanidade ocidental, somente a ela – em um primeiro momento –, o acesso a muitas novidades na ciência, na comunicação, na geografia e em várias outras áreas do conhecimento, consolidando a modernidade (BERMAN, 1986).

Instâncias criativas como a arte e o artesanato se tornaram meios de se produzir muito utilizados pelo *design* – este que se tornou um fenômeno adicto à industrialização, exatamente por estar relacionado ao novo processo produtivo – realizado em série – e por tornar a funcionalidade dos objetos como definidora de suas estéticas. Pela sua etimologia, de origem inglesa, o termo *design* se refere à ideia de plano, de intenção, na criação de algo. Nisso, atrelou-se ao processo produtivo, por meio deste fenômeno, a ideia de projeto – prévio à execução dos trabalhos a serem concretizados (DENIS, 2000). Contudo, esse panorama bastante previsto pelos historiadores de tal área se torna contraditório consoante a era das artes experimentais que marcou o início do século XX – mormente pelos princípios criativos da *Staatliches Bauhaus*, escola de *design* criada no contexto da República de Weimar, em 1919, por Walter Gropius e que almejou superar a distinção entre arte, artesanato e *design* (GOMBRICH, 1993; RECAMÁN, 2013). A Bauhaus significou o elo entre a arquitetura e o *design* e suas criações nem sempre eram precedidas por projetos, mas eram feitas por meio de protótipos – no experimentalismo – até ser alcançado um resultado satisfatório ante aos anseios dos criadores.

A escola alemã criada por Gropius alterou o *design* de mobiliário, pois seus princípios criativos eram sedimentados em propostas de linhas mais retas, com menos ornatos. E ainda que houvesse o anseio por criar peças para serem direcionadas às grandes massas, o que ocorreu foi o seu oposto: os trabalhos concretizados na Bauhaus tornaram-se ícones passíveis de serem adquiridos somente pela alta-classe. À função e à forma, somou-se um atributo simbólico, transformando então os móveis em artigos de luxo – uma vez que passaram a possuir a marca, a assinatura, de seu artista/designer criador. Objetos “de coleção” por causa do seu “*design* de autor” (ROSATTI, 2023).

Essa prática do *design*, o de luxo, é muito recorrente na atualidade e é revestida pelo estatuto da arte e se faz por meio da manufatura – do artesanal. Hibridismo que impossibilita a delimitação específica das áreas a ele relacionadas. O *design* contemporâneo representa um intenso diálogo entre ofícios criativos afins – aspecto refletido nos processos produtivos e nos trabalhos



concretizados na área.

Dentre os inúmeros ramos de atuação do *design* há o de mobiliário, e no seu interior, tem-se aquele que é orientado a um público mais seletivo, abastado. Um bem material que se tornou símbolo de distinção (LIPOVETSKY, 1989; BOURDIEU, 2007; ORTIZ, p. 2019), por várias questões: pelo elevado preço dispensando à sua produção, à raridade das matérias-primas que quase sempre são madeiras nobres ou algum outro material cujo processo de elaboração é um tanto peculiar – que demanda um trabalho excessivo para que se consiga produzir; muito árduo.

Destarte, a historiografia da arquitetura moderna que de modo significativo fomentou a criação do *design* de mobiliário nessa mesma era, demonstra, no caso especial de artistas e designers brasileiros, a dificuldade de acesso destes aos circuitos referências de tais áreas, os quais estão alocados em países da Europa e na América do Norte. Era uma possibilidade que até então parecia ser remota, mas que atualmente vem demonstrando o seu oposto: as obras dos grandes mestres do *design* de mobiliário moderno brasileiro, tais como Joaquim Tenreiro (1906-1992), José Zanine Caldas (1919-2001), Sérgio Rodrigues (1927-2014) e outros, estão sendo assimiladas internacionalmente pelos agentes desse campo – por curadores de feiras e exposições renomadas, galeristas, casas de leilões e pelo mercado editorial internacional. Nesse mesmo sentido, designers brasileiros contemporâneos também estão sendo reconhecidos internacionalmente, como ocorreu a partir de 1980 com os irmãos paulistas Fernando (1961-2022) e Humberto Campana (1953-) e vem acontecendo com Domingos Tótoro (1960-) – objeto a partir do qual desenvolvemos esta pesquisa. Essas trajetórias – dos modernos aos contemporâneos – corroboram a lógica do que antes era estrito à uma determinada região, e que a partir de então passa a encontrar espaço e ser notado pelas instituições e demais agentes que orientam o mercado de artes (FIALHO, 2012); bem como do *design*.

Usamos para a elaboração desta pesquisa várias fontes. Sobretudo, utilizamos de uma fonte primária que constituiu na ida à cidade de Maria da Fé no ano de 2022 para conhecermos o ateliê e a casa de Domingos Tótoro. Dessa ida a campo originou-se uma entrevista que foi transcrita e seus fragmentos - excertos - estão inseridos em uma das seções desta dissertação. Estarmos lá, no universo criativo de Domingos foi muito significativo, pois foi necessária uma postura embasada no saber conversar para a constituição de pactos de cumplicidade e reciprocidade com o objeto (GEERTZ, 1989). Assim acreditamos ter conseguido entendermos todos os simbolismos dos objetos e das ações que envolvem o trabalho de Tótoro.

Ainda por questão metodológica, nossa atuação será exploratória e descritiva – faremos isso em paralelo ao levantamento de algumas teorias que vão ao encontro do nosso objeto. “A descrição de algo no mundo onde faz sentido é importante como um aspecto complementar à

análise da prática. Mas é preciso, junto com o sentido de algo em um mundo, reconstruir o mundo em questão”, segundo Rubino (2002, p. 08) cuja proposição se baseia na Antropologia Interpretativa - ou Hermenêutica -, do estadunidense Clifford Geertz (1926-2006) que atribui à antropologia uma função interpretativa da cultura.

Iniciamos esta pesquisa mostrando o contexto histórico que reclamou o desenvolvimento do *design* – este enquanto um instrumento adicto às atividades industriais, mas também muito vinculado à livre fruição artística que adentra à modernidade, revelando aspectos do artesanato. Ainda nesta seção é dada atenção especial à historiografia do *design* de mobiliário e às transformações ocorridas na composição do lar, mormente pela sua oposição ao ambiente executivo/de trabalho. Já no caso brasileiro, mostraremos o que fora almejado e conquistado pelos designers modernistas ante o anseio por criar um estilo de móvel tipicamente brasileiro. Uma busca ainda recorrente na prática de designers contemporâneos.

Posteriormente, no capítulo seguinte, debruçamo-nos sobre o nosso objeto de pesquisa que é a trajetória do designer mineiro Domingos Tótora, enfatizando as características endêmicas de sua cidade natal, Maria da Fé, as quais são primordiais para sua prática, uma vez que são causas de inspiração para o mineiro e é o discurso que sustenta o seu *ethos*. E nesta seção, analisaremos, também, os diálogos estabelecidos entre a arte, o artesanato e o *design* a partir da prática de Domingos, que consolida a caracterização do fazer artístico na atualidade enquanto híbrido, dialogal. A prática da arte contemporânea se configura a partir das forças da globalização, na qual indivíduos formam suas próprias interpretações do mundo dentro de suas respectivas realidades sociais, e as especificidades culturais plurais são incorporadas, fortalecidas e transformadas em um espaço globalizado de heterogeneidades (BUENO, 1999, p. 112).

Por fim, o último capítulo explicita a carreira de Domingos Tótora já reconhecida, em uma relação bem estruturada e, diríamos até, harmoniosa com os agentes que operam no interior do campo do *design* – curadores de feiras e exposições, nacionais e internacionais; galeristas; casas de leilões; e o mercado editorial. O designer mineiro conseguiu estabelecer uma relação segura com as instâncias de legitimação. Em decorrência das mudanças ocasionadas pela globalização, todo espaço artístico nacional não se orienta somente por suas regras próprias, uma vez que estas agora são feitas segundo um estatuto global. E, neste contexto, o sociólogo brasileiro Renato Ortiz destaca duas instâncias de consagração: “as feiras internacionais e as casas de leilão” (2019, p. 134). Afinal, estar entre o local e o global requer diálogo com as partes integrantes do campo, pois isso é peça estratégica para definir quem será aceito, quem permanecerá e, até mesmo, quem cairá no esquecimento.

## 2. DESIGN E FUNCIONALIDADE: INTERNACIONAL E BRASIL

### 2.1 Design, funcionalidade e internacionalização

O *design* é um fenômeno recente, ligado à Revolução Industrial que teve seu início no século XVIII na Inglaterra – foi um marco para a passagem do fazer artesanal ao industrial. Consolidou-se paralelamente ao crescimento das cidades. “[...] Nos produtos fabricados industrialmente a unidade artesanal entre projeto e execução ficou cada vez mais cindida. A criação dos objetos (trabalho mental) e a sua produção (trabalho das máquinas) tornaram-se atividades distintas” (SCHNEIDER, 2010, p. 16). E nessa dualidade, o *design* teve uma inclinação maior para a instância do planejamento, da fase projetual dos produtos. E, por outro lado, ele apresenta como uma de suas facetas o anseio pelo desenvolvimento do bom e do belo e pela autenticidade de cada estilo.

O fenômeno se apresentou, pouco a pouco, enquanto um modo de criação de objetos previamente projetados e alinhados a uma determinada função. Esse seu propósito por criar consoante a necessidade de elaboração de um novo aspecto estético da mercadoria e, sobretudo, por ampliar a produção, serializando-a e estimulando nas individualidades o anseio por comprar, é algo típico que se instaurou na sociedade moderna pós Revolução Industrial (SCHNEIDER, 2010). A aquisição constante de itens que tornam a vida moderna mais prática passou a constituir a coesão – ou a solidariedade, segundo a terminologia do sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1971) – que une os indivíduos entre si e estes a determinados grupos. “[...] Quanto mais solidários são os membros de uma sociedade, mais relações diversas sustentam, seja entre si, seja com o grupo tomado coletivamente, porque se os seus encontros fossem raros eles não dependeriam uns dos outros senão de maneira frágil e intermitente” (DURKHEIM, 1967, p. 61). A divisão do trabalho social, processo que ganhou impulso pelas descobertas tecnológicas do século XIX, gradativamente evidencia as subjetividades em um processo de individualização, destacando o traço complexo das sociedades atuais que vai pouco a pouco retraindo os aspectos daquelas tidas como simples a fim de ocuparem seus espaços.

A partir do novo estágio impulsionado pela Revolução Industrial, tornou-se cada vez mais evidente a divisão entre o planejamento, por um lado, e a realização ou materialização do trabalho, por outro. Essa situação seria superada no século XIX, quando houve uma preocupação em posicionar e definir o *design* em relação à arte e ao artesanato, especialmente em um contexto de industrialização emergente, principalmente nos países de língua alemã. Essa hierarquização, orientada pelos processos de fabricação industrial de bens, coloca o *design* no topo, seguido pela

arte e, na base, o artesanato.

A modernidade anunciava a necessidade de um estilo intrínseco a ela, contudo, muitos traços do passado foram readotados nessa fase, e quando não usados de modo puro, eram combinados – corroborando o historicismo, corrente que se iniciou no século XIX e durou até o fim da Primeira Guerra Mundial (1918), sob uma perspectiva plural.

Ainda que os processos produtivos de bens de consumo para a pequena sociedade burguesa do século XIX – que seriam assimilados posteriormente também pela grande massa – estivessem em vias de criação e aperfeiçoamento, não havia, nesse contexto, uma estética bem definida. Muito do caráter artesanal dantes estava sendo mantido, copiado. “As necessidades de representação dessas novas camadas não foram satisfeitas, todavia, mediante um *design* inovador, mas pelo recurso à linguagem formal das camadas dominantes de outrora” (SCHNEIDER, 2010, p. 22).

Não é fácil de se apreender o devido estabelecimento do *design* a uma determinada instância: se no plano de uma disciplina<sup>1</sup> (SCHNEIDER, 2010), de uma ciência (BONSIEPE, 2011) ou de um método (FORTY, 2007). São noções correntes na academia empregadas para uma melhor inteligibilidade do objeto – talvez por questão de método, propriamente –, mas fora deste plano, e para além da possível alocação em uma certa área, o *design* é um elo significativo no contexto social pelas suas qualidades.

As relações estabelecidas pelo *design* com os contextos econômico, social e político das sociedades modernas o tornam, no plano teórico, um conceito repleto de muitos significados – polissêmico. Ele, enquanto conceito, “[...] possui uma longa história: etimologicamente, a palavra ‘*design*’ provém do italiano *disegno*” (SCHNEIDER, 2010, p. 195), que no Renascimento podia representar o esboço do que seria criado – *disegno interno* –, ou a concretização deste, a obra já executada – *disegno esterno*. O seu primeiro sentido, que traz consigo a ideia de interioridade, é análogo à proposta da criação dos arquétipos – muito comuns à fase projetual de muitos trabalhos desenvolvidos pelo profissional do *design*, porém na era moderna. “Um arquétipo dominante necessita de uma forma capaz de transmitir o que faz, e o que o usuário precisa fazer para que ele funcione (SUDJIC, 2010, pp. 57-60)” ou, ainda, é necessário entender que “cada produto tem informações típicas e funções práticas de visualização a orientar sua classe de produtos” (BÜRDEK, 2010, p. 37). Nisso, a fim de manter a função pragmática de cada produto evidente de imediato ao consumidor, tornou-se a fase projetual uma etapa fundamental à produção serializada. Quando se almeja adequar os produtos para que sua qualidade atenda às expectativas do mercado

---

<sup>1</sup> Schneider, em “Design - uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico” (2010) não considera o design em si como uma disciplina, mas sim a história do design, a qual se orienta por métodos análogos aos da história da arte e até mesmo, sobretudo ultimamente, pelos da semiótica – oriunda da análise literária.

– seja ele orientado a um público específico, diminuto, ou para as grandes massas.

Enquanto método, ou seja, compreendido também dentro de uma perspectiva científica, alinhado intensamente ao aspecto econômico, o *design* é tido em Adrian Forty (2007) como uma ferramenta da cultura de massa, muito atrelado à mídia – ele é uma estratégia para impulsionar o capitalismo. O pesquisador do Reino Unido traz duas definições de *design* que “em um sentido, refere-se à aparência das coisas: dizer ‘eu gosto do *design*’ envolve usualmente noções de beleza, [...]. O segundo e mais exato uso da palavra *design* refere-se à preparação de instruções para a produção de bens manufaturados” (FORTY, 2007, p. 12). Que na atualidade está alinhada à atividade industrial. E é exatamente nessa relação com a produção, como parte da engrenagem econômica de uma sociedade, que Forty enxerga o *design*. Para ele, não se trata de um meio apenas de tornar as coisas mais belas, mas também de fazê-las mais rentáveis, úteis e compráveis. Ele, o *design*, não possui um caráter puramente artístico como muitos insistem em explicitar.

É crucial termos em mente que os dois significados supracitados não são separáveis, pois a semântica da palavra e seu reflexo prático transmitem a ideia de que a morfologia de um objeto é a consequência de seu prévio planejamento, ou que “a aparência das coisas é, no sentido mais amplo, uma consequência das condições de sua produção” (FORTY, 2007, p. 12).

A história do *design*, orientada ao modo como o temos hoje – ou aos modos, no sentido plural – demonstra em certo estágio, especificamente no início do século XX, sua estreita relação com a arquitetura. A melhor representação desse diálogo ocorreu em Munique, no ano de 1907, com a fundação da *Deutsche Werkbund* que “era uma associação de artistas, artesãos, industriais e publicitários que queriam perseguir a meta de melhorar e integrar o trabalho da arte, da indústria e do artesanato por meio da formação e do ensino” (BÜRDEK, 2010, p. 25). Tinha como propósito a sintetização das práticas atinentes à produção industrial e a autonomia artística individual – representando estas as duas vertentes da instituição. Havia o anseio por atuar na concepção do gosto, tanto do produtor quanto do usuário – o consumidor.

Um evento marcante, que significou o ápice da atuação da *Werkbund*, foi uma Exposição de Arquitetura em 1927, em *Stuttgart* no *Weissenhofsiedlung*, onde estiveram presentes 12 arquitetos com o intuito de trazer novas ideias, novos ares, para a arquitetura e o *design*. “Entre estes arquitetos estavam Le Corbusier, Hans Scharoun, Walter Gropius, Max Taut, Jacobus Johannes Pieter Oud, Hans Poelzig, Peter Behrens e Mart Stam” (BÜRDEK, 2010, p. 25). Eles tiveram como objetivo o desenvolvimento de instalações habitacionais a preços populares, acessíveis à classe trabalhadora. Por isso, tratou-se de uma ação orientada à massa e não a um público seletivo e pequeno. A casa do trabalhador se tornou objeto de reflexão e carente de intervenção artística, de modo holístico. De onde surgiu a máxima que orientou os trabalhos no

*Weissenhof*: “da casa até a taça de café” – buscando uma plena integração configurativa, com foco na função e no utilitarismo.

A *Werkbund* se tornou um caminho a ser seguido, tanto que foram fundadas também na Áustria, em 1910; na Suíça, em 1913; de 1910 a 1917 na Suécia; e em 1915 na Inglaterra. E seus princípios influenciaram, posteriormente, a *Bauhaus* – fundada por Walter Gropius em 1919.

Uma das atuações mais proeminentes nesse contexto de lapidação da arquitetura e do *design* modernos foi a do alemão Peter Behrens (1868-1940). Ele foi contratado pela *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft* – AEG, em 1906, para oferecer consultoria artística. “Como projetava produtos de massa para consumo em geral, ele pode ser considerado como o primeiro designer industrial de todos os tempos. [...] e dava extrema importância à produção barata, boa funcionalidade e manejo, além de manutenção fácil dos produtos” (BÜRDEK, 2010, p. 27). Ele atuou no sentido contrário do que era defendido pelos movimentos *Arts and Crafts* e *Art Nouveau*, estes que, pelo fato de serem compostos por artistas, tinham certa repulsa pela produção industrializada. E recorriam ao fazer artesanal como meio de desenvolvimento de seus trabalhos. O que durou até certo tempo, mas encontrou seu fim devido à solidez do sistema econômico em ascensão que seguia o curso da história. E para além dessa questão estritamente econômica, era reclamada a necessidade de uma nova estética que ultrapassasse os estilos já utilizados. Tanto que surgiram designers, dentre os quais esteve Behrens, que se pautaram nos princípios funcionais como caráter central de suas criações – o que acabou indo ao encontro dos desejos pelo impulso à produção industrial.

Chama a atenção o fato de que a dualidade artesanal *versus* industrial representa um dilema aos recém-chegados no campo do *design* – que, na maioria das vezes, são sujeitos já atuantes como artistas e que, por isso, não possuem uma determinada simpatia, ou afinidade, à produção industrializada. “Esse dilema é reforçado por um componente sociológico e psicológico. [...] Aqueles que não vêm do âmbito das artes gostam de se projetar – a acepção psicológica do termo – no papel socialmente valorizado do artista. No *design*, eles cultivam o mito artista-criador genial” (SCHNEIDER, 2010, p. 35). Contudo, essa dimensão mitológica não encontra eco na realidade, sendo esta o seu oposto. A autenticidade criadora de um designer não é encontrada somente pelo fato deste – hipoteticamente tratando-o como um caso qualquer para fins de elucidação – se orientar à produção manual e, ou, artesanal, e a um público seletivo e abastado. Pode faltar-lhe uma estética própria que, em sentido contrário, pode haver em trabalhos de determinados profissionais da área que projetam e produzem para as massas, de modo industrializado. É um pouco difícil apontar quem fez a melhor escolha ao optar por seguir princípios produtivos de uma área e não de outra. Temos casos suficientes para ilustrar bem os êxitos e as não tão prósperas empreitadas que ora

optaram pelo artesanal, ora pelo industrial.

A própria *Werkbund*, assim como muitos movimentos reformistas, traz em seu interior uma faceta que tem predileção pela vertente artística-artesanal e outra que optou pela solução industrializada. Houve movimentos paralelos, neste mesmo contexto, que seguiram nessa divergência.

Ao lado da maioria dos movimentos reformistas, também podem ser enumerados outros movimentos históricos que preferiram a solução artístico-artesanal: - Na *Werkbund* alemã e, mais tarde, também na *Bauhaus*, o campo orientado pelas artes; o movimento antidesign da década de 1960; e - O Studio Alchimia e Memphis, assim como outros setores do *design* pós-moderno. Porém, também é possível enumerar partidários da solução industrial: - A minoria dos movimentos *Arts and Crafts* e *Art Nouveau*, que se aproximou da indústria; - Na *Werkbund* alemã, o campo que se orientava pela indústria, em torno de Mathesius, Behrens e outros; - Na *Bauhaus*, o campo orientado pelo construtivismo e os representantes da Nova Tipografia; - O movimento da Escola Superior de *Design* de Ulm; - O *Bel Design* na Itália; e - A *Neue Grafik* das décadas de 1950 e 1960 (SCHNEIDER, 2010, p. 35).

O século XX foi decisivo para a redefinição de estilos – o que não é novidade com banse no que dissemos até aqui –, e essa ânsia reclamada pela história refletiu nas tendências do *Art Nouveau* que ressignificou, inclusive, o modo como o homem moderno passou a considerar o ambiente doméstico tendo como referencial aquele destinado às atividades laborais – o trabalho (BENJAMIN, 1952; GOMBRICH, 2008). Sendo o primeiro interno e o segundo externo. E no que tange o movimento artístico francês supracitado, não havia uma homogeneidade no que fora por ele defendido: uma de suas vertentes optava pelo uso de formas orgânicas, enquanto a outra propunha formas mais geométricas.

Essas duas visões iriam se chocar com crescente acrimônia durante as primeiras décadas do século XX e, a partir do surgimento do Futurismo, do Cubismo, do Construtivismo e do Neo-Plasticismo, as auto-proclamadas vanguardas iriam se alinhar de maneira militante do lado da máquina como ideal estético e parâmetro para a produção/ reprodução artística (DENIS, 2000, pp. 114-5).

Se antes havia o propósito de esconder qualquer traço dos projetos concretizados pelos quais ficasse mais latente o seu aspecto de maquinofatura, as vanguardas à época perceberam que o despontar do novo século solicitava que, na verdade, esse valor estético fosse explicitado nas criações. Passaram a ser relevadas “a abstração formal e a geometria euclidiana, a ordem matemática e a racionalidade, a disposição linear e/ou modular de elementos construtivos, a síntese das formas e a economia na configuração, a otimização e racionalização dos materiais e do trabalho” (DENIS, 2000, p. 115). Traços que vão ao encontro do progresso industrial em voga desde então. Houve, a partir dessas novas valorizações, um afastamento da predileção pelos valores

estéticos da natureza – comum no século XIX. As vanguardas passaram a conferir ao industrialismo uma atenção que até então havia lhe faltado.

A sociedade ocidental seguia o seu curso que estava no ritmo do que fora previsto por clássicos da sociologia, sobretudo Max Weber<sup>2</sup>, que afirmou que o mundo contemporâneo tendia a se racionalizar inelutavelmente, em todas as suas áreas (QUINTANEIRO, BARBOSA & OLIVEIRA, 2009).

A racionalização do *design*, inspirada nos traços da industrialização, não se fez de modo homogêneo nas vanguardas artísticas – nestas notabilizaram-se as criações de mobiliário por designers e arquitetos pelo emprego do aço tubular, metais polidos e outros materiais industrializados (DENIS, 2000; MARI, 2014; SANTOS, 2017). Destacaram-se as cadeiras e demais peças icônicas de Le Corbusier (1887-1965), de Marcel Breuer (1902-1981) e de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969).

Figura 1 - Poltrona Wassily (1925), de Marcel Breuer.



Fonte: Blog *Design por Dentro* (2023).

A produção dos citados designers e de alguns outros, no princípio, fora projetada para ser direcionada para a massa. Na atualidade, contraditoriamente, ela é adquirida pela alta-classe a

---

<sup>2</sup> “Até mesmo uma área de experiência tão interiorizada e aparentemente subjetiva como a da música se presta a um trabalho sociológico sobre o conceito de racionalização de Weber. A fixação de padrões de acordes através de uma anotação mais concisa e o estabelecimento da escala bem temperada; a música tonal harmoniosa e a padronização do quarteto de sopro e dos instrumentos de corda como o núcleo da orquestra sinfônica. Tais fatos são vistos como racionalizações progressivas. Os sistemas musicais da Ásia, as tribos indígenas pré-letradas da Antiguidade e do Oriente Médio, são comparáveis no que se relaciona com o seu âmbito e grau de racionalização” (GERTH & MILLS, 1979, p. 69).



preços altíssimos, devido ao patamar artístico por ela alcançado. Uma das possíveis causas para a ocorrência desse paradoxo é, talvez, o fato da influência das vanguardas artísticas ter sido assimilada por nomes de uma instituição icônica no *design* gráfico e no *design* de mobiliário: a *Bauhaus*. Esta que teve como docentes alguns arquitetos, artistas e designers – uns protagonistas dos princípios do Construtivismo russo e outros do *De Stijl*, movimento holandês. Todos inspiravam-se uns nos outros pela máxima da integração arte e vida, uma vez que “os preceitos do movimento *De Stijl* de 1917, além de promover o desenvolvimento de uma linguagem universalista de abstração geométrica, também proporcionou a interação arte/vida, característica da estetização do cotidiano” (CORRÊA, 2016, p. 38).

A *Staatliches Bauhaus*, ou *Bauhaus* como é comumente conhecida, foi um instituto alemão de *design* cujo princípio basilar era o ensino do *design* criado em 1919, ainda que muitos dos integrantes da instituição tivesse certo horror ao academicismo. Considerado um marco na história do modernismo no *design* e, também, na arquitetura. “A Bauhaus foi formada através da unificação e reorganização de duas escolas já existentes em Weimar, a academia de belas-artes e a escola de artes e ofícios, e sua direção foi entregue ao jovem arquiteto Walter Gropius [1883-1969]” (DENIS, 2000, p. 118). E o contexto histórico que muito favoreceu a sua criação foi a proclamação de uma República Federal em 1919 na cidade de Weimar – momento conturbado vivido pela Alemanha pós Primeira Guerra Mundial. E nesse período efervescente Gropius se inspirou para criar o *Manifesto da Bauhaus (1919)*, alocando a cultura em posição oposta a todos os acontecimentos que dificultavam a política e a economia da República (RECAMÁN, 2013).

No interior dos acontecimentos políticos que abalaram a Alemanha no início do século XX é que o instituto idealizado por Gropius começou a funcionar, contudo, durou somente 15 anos, pois em 1933, com a ascensão do partido nazista ao poder, houve seu fechamento. Uma das motivações para seu fim foi a dominância de uma ideologia socialista durante todo o curto período de seu funcionamento.

No curto período de história da Bauhaus, passaram pelo seu corpo docente:

[...] pelo menos dois dos principais pintores da época, o russo Wassily Kandinsky e o alemão Paul Klee, além de outros nomes mais ou menos conhecidos – Gunta Stölzl, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Johannes Itten, Josef Albers, László Moholy-Nagy, Lothar Schreyer, Lyonel Feininger, Marcel Breuer, Marianne Brandt, Oskar Schlemmer – das áreas da pintura, *design* e arquitetura (DENIS, 2000, p. 119).

A arte projetual e a experimental estavam compreendidas pela proposta de Gropius ao criar a Bauhaus. “[...] Parecia poder ser reinventada e ultrapassada a antiga relação dual entre arte e artesanato, agora sob a perspectiva de uma nova personagem, a indústria moderna. Gropius

propunha a desdiferenciação do objeto manufaturado” (RECAMÁN, 2013). As muitas facetas do *design* moderno contemplavam também o fazer artesanal, por isso o instituto alemão não se furtava de trabalhar de modo integrado em suas criações com os variados aspectos da atividade humana, remetendo à filosofia do *Arts and Crafts* - “da arte como forma de viver e da vida como ofício artesanal” (DENIS, 2000).

Esse anseio pelo retorno ao fazer artesanal, integrando-o à arte, fora, inclusive, explicitado no *Manifesto da Bauhaus* por Gropius.

Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a presunção elitista que pretendia criar um muro de orgulho entre artesãos e artistas! Desejemos, imaginemos, criemos juntos à nova construção do futuro, que juntará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se elevará um dia aos céus como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura.<sup>3</sup>

Em tese, os princípios defendidos pela Bauhaus estavam embasados no “funcionalismo” – a convicção de que, se algo é unicamente projetado para corresponder à sua finalidade e função, podemos deixar que a beleza cuide de si mesma. Há certamente uma grande dose de verdade nessa convicção” (GOMBRICH, 2008). E o seu legado, certamente, foi a consolidação de uma estética peculiar ao *design* da era moderna – embasada no funcionalismo, que deixava a função estabelecer a forma e houve aí uma sintonia criativa que refletiu na autenticidade dos trabalhos concretizados por esse princípio basilar criativo bauhausiano.

Após seu fechamento, a mais importante herdeira da experiência da Bauhaus foi a Escola de Ulm - *Hochschule for Gestaltung*, a qual foi fundada em 1951 por Max Bill, egresso da escola alemã. “Alguns ex-alunos de Ulm, indicados por Max Bill, formaram o corpo docente da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), inaugurada em 1963 no Rio de Janeiro, entre eles Alexandre Wollner (1928)” (RECAMÁN, 2013). Destarte, a Escola de Ulm representou o caminho pelo qual a formação acadêmica do *design* no Brasil teve contato com a história e os princípios bauhausianos.

A partir da tradição iniciada pela *Bauhaus*, em que as funções estéticas do *design* de mobiliário e as formas deste passaram a integrar uma única unidade no processo de produção do móvel – em que uma define a outra –, foi propiciada uma experiência criativa em tal área marcada pela liberdade. Mormente na era contemporânea, a qual é marcada por várias criações cujas formas são bastante inusitadas, todavia, mantendo patente a sua função.

---

<sup>3</sup> Último parágrafo do Manifesto da Bauhaus (1919), elaborado por Walter Gropius. Disponível em: <https://movimentorevista.com.br/2019/07/o-manifesto-da-bauhaus-1919/>. Acesso em 29 fev. 2024.

Essas funções são forma, cor, material e superfície, que constituem um objeto de uso em seu aspecto formal. Elas são os “signos”, que tornam um objeto de uso “legível” e dão indicações visuais para o uso. Se um desses signos não agrada ao usuário, por mais prático que seja, o objeto dificilmente terá uma chance. As funções estéticas são emocionais e subjetivas, portanto, dependentes do gosto dos usuários. Este, por sua vez, é determinado por diversos fatores: as preferências estéticas, a classe social e a culturalização, a nacionalidade, o sexo, a idade e o hábito. As funções estéticas oferecem uma ampla margem de interpretação nas diferentes situações. Por isso, elas não podem ser indicadas e avaliadas de forma precisa (SCHNEIDER, 2010, p. 198).

Por esse aspecto é que não fica viável a análise integral, completa, dos trabalhos do *design*, pois são revestidos de traços de subjetividade – possuindo uma certa importância, ou atração, por parte de uns e de outros não. Os traços técnicos de todo empreendimento concretizado às luzes do *design* são passíveis de serem mensurados, já a sua função estética escapa desses métodos. O que faz com que uma análise tecnicista, por mais minuciosa que seja, não seja, sobretudo, suficiente para o entendimento preciso e inteiro dos trabalhos oriundos de tal área. “Numa avaliação detalhada de um objeto de uso, é preciso ter em mente que a grande maioria de suas funções não é constituída pelas prático-técnicas, mas pelas estéticas e simbólicas” (SCHNEIDER, 2010, p. 198). Um único objeto traz junto de si muitas facetas.

Para além de meramente estéticas, as peças do *design* devem preservar e transmitir, claramente, suas funções utilitárias – o arquétipo da poltrona é facilmente mantido tanto na *Poltrona Vermelha* (1993), do Estúdio Campana. “Um arquétipo dominante necessita de uma forma capaz de transmitir o que faz, e o que o usuário precisa fazer para que ele funcione (SUDJIC, 2008, pp. 57-60)”. Trata-se, portanto, de criações que extrapolam o campo criativo mantendo, sobretudo, as funções primárias dos objetos arquetípicos que integram o mobiliário. Corroboram de modo único a singularidade e a unicidade do *design* por criarem peças que transparecem tais aspectos.

Figura 2 - Irmãos Campana: Poltrona Vermelha (1993).



Fonte: Site do Estúdio Campana (2019).

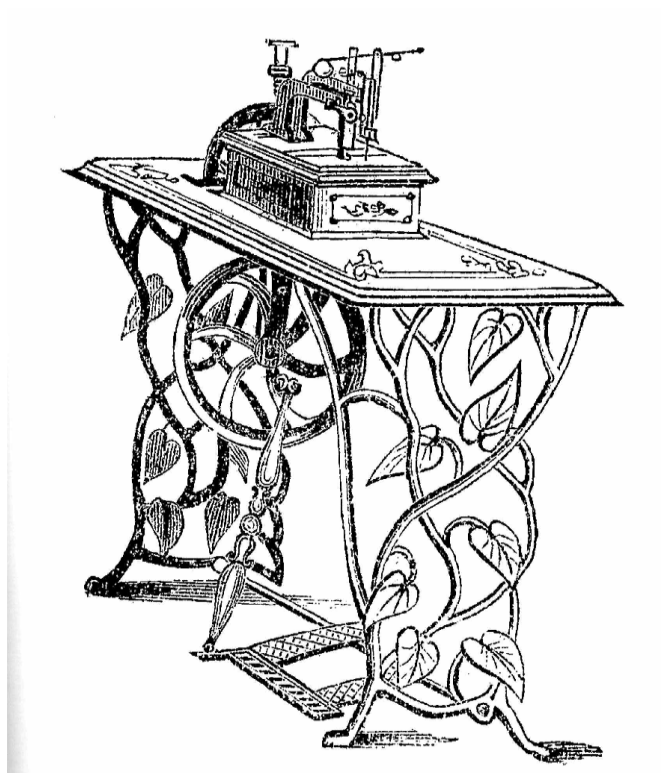
## 2.2 O lar

O desenvolvimento da industrialização e da cultura urbana, a partir do início do século XIX, vai erigindo novas fronteiras sociais – como as separações entre as esferas públicas e privadas, entre os espaços da fábrica associados ao trabalho e à casa, espaço da moradia, da vida doméstica, da intimidade, onde vai se desenvolver e ser encenada a identidade privada

Houve transformações de ordem ideológica, sobretudo, mas também aconteceram algumas, bastante significativas, nas instâncias da técnica e da economia. E a disposição de tudo o que compunha e compõe a mobília das casas sentiu os reflexos de tais transformações. O lar passou de um mero espaço de abrigo para ser, desde então, um ícone (FORTY, 2013).

Há um consenso estabelecido sobre o que deve conter minimamente em um lar para que ele seja considerado como tal – apesar de suas variações entre as culturas, cada qual possuindo a respeito dele um paradigma já estabelecido. Contudo, nesse contexto, o *design* também começou a orquestrar a criação de utensílios para o ambiente doméstico, além do que usualmente já vinha fazendo para a indústria. E tendo como propósito diferenciar o que seria para o espaço fabril do que deveria permanecer no lar. Exemplo disso é a máquina de costura que começou a ser produzida nos EUA a partir de 1850, metade do século XIX, e nesse início, o principal desafio era introduzir nos lares um equipamento muito usado em atividades industriais. “Faltava superar a aparência industrial indesejável da máquina: como convencer as pessoas de que era apropriada para o lar quando elas achavam que tais máquinas pertenciam às oficinas [...]” (FORTY, 2013, p. 136). Por isso, foi crucial ir além da funcionalidade desse determinado produto e elaborar para ele uma proteção que esteticamente estabelecesse uma boa sintonia com os demais itens da mobília dos lares.

Figura 3 - Máquina de costura "Nova Família" Singer, 1858.



Fonte: Adrian Forty - *Objetos de Desejo* (2007).

A Revolução Industrial foi significativa para a reestruturação do interior dos lares – dizemos isso considerando o afastamento da disposição que se tinha do mobiliário nos lares no período vitoriano, na Inglaterra de fins do século XIX e início do século XX. A casa era compreendida, também, como um lugar para a plena execução do trabalho. Contudo, com a Revolução Industrial, o espaço destinado às atividades laborais ficou alheio à casa – e a ela foi reservada a função de ser um ambiente para comer, dormir, criação dos filhos e, sobretudo, gozo do ócio. É essa cisão que é fundamental para entender a mudança ocorrida na configuração dos lares: ser um espaço para tudo, exceto para o trabalho.

O [...] desejo de separar o lar do trabalho foi explicado com o argumento de que muitos empresários e profissionais liberais achavam o mundo em que trabalhavam cada vez mais brutal e ilusório. Embora participassem dele, achavam necessária alguma maneira de experimentar e expressar as virtudes morais e as emoções honestas que viam submersas no mundo comercial. Desse modo, o lar passou a ser considerado um repositório das virtudes perdidas ou negadas no mundo exterior. Para a classe média do século XIX, lar significava sentimento, sinceridade, honestidade, verdade e amor. (FORTY, 2013, pp. 139-140).

Considerando, sempre, a dissociação da casa com o trabalho é que houve a polarização das atribuições relativas a cada gênero – considerando a dualidade masculino e feminino à época – na montagem dos espaços ocupados pelo homem moderno: ao homem ficou a missão de pensar na composição do escritório e do ambiente de trabalho como um todo e à mulher ficou a tarefa de cuidar da casa. “A inocência atribuída a ela [à mulher] poderia estar fora de lugar no mundo trapaceiro dos negócios, mas suas supostas virtude e pureza caíam-lhe como uma luva para ordenar a cozinha, a criada e os filhos” (FORTY, 2013, p. 145). Um panorama novo e contraditório se comparado ao que se tinha antes dos anos de 1860, quando a escolha da mobília era tarefa masculina.

Uma vez superadas as dissociações entre casa e trabalho, e entre homem e mulher, outro aspecto crucial a ser considerado era a subjetividade, a personalidade dos ocupantes da casa, que paradoxalmente sempre operava dentro das possibilidades oferecidas pelo mercado. Isso limitava a composição da mobília de acordo com o estilo de seus proprietários, uma vez que a liberdade individual no exercício da decoração da casa não era, na verdade, tão livre assim.

A indústria moveleira passou a dominar o mercado, ditando o que é ou não tendência e deixando um espaço mínimo para que os ocupantes das casas manifestassem seus traços de personalidade. Na verdade, o que ela buscava era que os consumidores expressassem suas subjetividades por meio dos produtos que ela disponibilizasse.

“Privadas de outras maneiras de expressar suas personalidades, as pessoas foram procurar uma persona nos catálogos de móveis residenciais. [...] alguns designers dão grande ênfase à necessidade de coleções pessoais de adornos” (FORTY, 2013, p. 148), tanto que deixavam espaços nos projetos para esses objetos pecuniários. Como supracitado, era orientado às subjetividades que se manifestassem – deixando transparecer seus traços de subjetividade –, na composição da mobília. Contudo, as opções do mercado eram limitadas mediante as tendências já ditas pelas autoridades desse campo específico.

Na França do fim do século XVII, ainda sob a estrutura social que tinha em seu topo a aristocracia, mais especificamente nos reinados de Luís XIV e Luís XV, o princípio que orientava a criação dos interiores dos principais recintos dos lares era a demonstração constante da posição privilegiada da aristocracia. Muito distante da ideia de conforto. “Nesses ambientes, uma ornamentação profusa e rica recobria os elementos arquitetônicos, tais como paredes, tetos, pisos, portas, janelas, escadas e guarda-corpos, enquanto o mobiliário ocupava uma posição secundária”

(BARBOSA, SAFAR & REZENDE, 2023, pp. 130-1). Já no início do século XVIII, esse mesmo país assistiu à emergência dos novos ricos que não construíram fortuna por meio de herança e que, no que tange a decoração de seus lares, se pautavam no conforto – diferentemente do estamento anterior, a aristocracia. Mormente pelo aspecto da funcionalidade dos móveis. Das mudanças mais significativas, houve a emancipação do decorador como profissional autônomo. Sendo que anteriormente o arquiteto era o responsável por planejar a edificação e a decoração dos interiores.

Todavia, o país começou a enfraquecer a sua influência por causa da diminuição das suas forças políticas e econômicas. “A Inglaterra, por outro lado, começou a se destacar como líder comercial e como potência colonial dominante no mundo, experimentando grande prosperidade devido, sobretudo, à riqueza gerada por suas fábricas com o advento da Revolução Industrial” (BARBOSA, SAFAR & REZENDE, 2023, pp. 131). Por isso, no que diz respeito à autoridade do decorador de interiores – cerne da atuação do designer de interiores – o contexto inglês foi decisivo para a sua consolidação como profissional dotado de certa autonomia.

No Brasil, a evolução da produção do mobiliário típico desse país é compreendida por dois períodos: o moderno e o contemporâneo, ambos perpassados pela atividade do *design* de móveis. Num primeiro momento, a partir da vertente modernista que foi predominante nos anos 1950 e 1960, o que se almejava por meio desse ofício era a sintetização dos traços característicos de uma veemente brasilidade – distinta ademais das influências europeias que há muito, desde a colonização, vinha orquestrando o que era, ou não, tendência.

No pós-guerra, a paralisação das importações influencia o aumento da produção local e a ampliação do mercado nacional, expandindo suas produções para atender às necessidades da sociedade que estava crescendo e se urbanizando [...]. Com isso, nota-se uma maior preocupação com a produção de móveis com características nacionais, adequando-se às limitações aqui encontradas, bem como às condições climáticas e os materiais disponíveis no país, com a madeira e os tecidos [...]. Nesse processo destacam-se as fábricas de móveis Cimo, fundada em 1913, pioneira na produção de mobiliário desmontável e projetada para produção industrial seriada e a fábrica de móveis Carrera, criadora da famosa “Cama Patente” [...] (THOMEIO *et al.*, 2019, p. 59).

Posteriormente, consolidado, sobretudo, pelas práticas industriais, o *design* atua na dimensão da contemporaneidade, trazendo desafios robustos embasados na efemeridade e na estética que são bastante peculiares à modernidade e à pós-modernidade; bem como se pauta em princípios sustentáveis.

A partir da atuação e da contribuição de Lina Bo Bardi (1914-1982), Joaquim Tenreiro, Sérgio Rodrigues, e alguns outros do contexto do *design* modernista, e dos trabalhos dos Irmãos Fernando e Humberto Campana, Domingos Tótoro, Leo Capote (1981), dentre outros no âmbito do *design* contemporâneo, os aspectos formais – conceituais e estéticos – a produção do mobiliário brasileiro foi remodelada e passou a ter uma identidade bastante peculiar.

Todos os aspectos inerentes ao mobiliário são, também, do lar. Uma vez que os móveis é que compõem o interior das casas. E no contexto brasileiro, considerando-o a partir de meados do século XIX, o afastamento das referências europeias se deu não só por questões ideológicas, mas também materiais. Houve, em 1940, o fortalecimento da atuação de alguns profissionais no *design* de mobiliário orientados a consolidar os traços do Brasil em seus trabalhos, mas sem abandonarem integralmente as características dos móveis europeus (*e.g.* Joaquim Tenreiro com os “pés-palito”). Mas, paralelamente, houve a busca pela utilização de materiais existentes no país, relevando o estilo de vida dos nativos, conforme o pensamento de Lina Bo Bardi. Vinte anos após, em 1960, pelos trabalhos de Sérgio Rodrigues, foram empregadas em seus projetos linhas menos rígidas e mais orgânicas embasadas em técnicas de ergonomia – este foi o auge do nacionalismo brasileiro no mobiliário (THOMEIO *et al.*, 2019). O que marcou significativamente o mobiliário moderno brasileiro.

Na era contemporânea, o *design* de mobiliário se reconfigurou tendo como causa as mudanças ocorridas no país nas instâncias sociais, culturais e socioeconômicas. Se o mobiliário moderno brasileiro revelava em seus trabalhos traços identitários do Brasil no sentido macro, o contemporâneo se volta para questões específicas, no sentido micro – considerando os regionalismos. Somado a isso, há a valorização de técnicas artesanais. “Neste contexto, podem ser verificados diversos segmentos do *design* interconectados como o *design* gráfico, a moda, a comunicação, além das demais áreas do conhecimento que envolvem a criação projetual pelo fenômeno da hibridização” (THOMEIO *et al.*, 2019, p. 69). Ao passo que, ainda, anseia por respeitar os princípios da sustentabilidade, da simplicidade nas formas e da multifuncionalidade.

### **2.3 Design modernista no Brasil: funcionalidade e brasilidade**

O mobiliário moderno brasileiro possui como contexto histórico do início de sua configuração, tal como o temos hoje, o fim do século XIX e mais especificamente a primeira metade do século XX. Fatores como o uso intensivo da madeira, suspensão de importações causadas pelas duas grandes guerras, modernização do país nos aspectos cultural e econômico,



modernização da arquitetura e a relação estabelecida entre o *design* e o concretismo<sup>4</sup> (SANTOS, 2017) contribuíram bastante para o novo caminho seguido na produção nacional de móveis.

O início do século XX é marcado internamente pela busca de uma identidade – a cultura brasileira –, e a produção moveleira não ficou alheia a isso. Novos investimentos foram feitos nessa área para possibilitar a criação do móvel tipicamente brasileiro e alinhado a princípios criativos modernos, os quais podem ser fragmentados em duas linhas de atuação: “empreendimentos que investiram no aperfeiçoamento de seus desenhos tendo em vista a produção seriada [...] e iniciativas de artistas e arquitetos que [...] continuariam a fabricá-los artesanalmente e em escala restrita” (HUGERTH, 2015, p. 36).

No que tange o início da produção serializada, é emblemática a produção em território nacional, em 1890, pela Companhia de Móveis Curvados no Rio de Janeiro, dos móveis Thonet – criados em meados do século XIX na Áustria (HUGERTH, 2015; SANTOS, 2017). Além do exercício da influência austríaca na produção moveleira, houve também a francesa e inglesa – todas adictas à industrialização, ainda que de modo incipiente. Devido à tradição difundida no país pela sua colonização lusitana, era predominante o uso artesanal da madeira, e a fábrica carioca supracitada utilizava em seus processos o “buranhém macho e outras madeiras” (CANTI, 1989, p. 153).

Por outro lado, intensificavam-se as discussões sobre a arte e a arquitetura na década de 1920. Uma integração que ansiava por pensar a habitação de modo holístico – na sua totalidade –, a qual fora marcada pela experimentação em diversos meios de expressão.

Essas experimentações modernistas lançaram as bases para a reformulação dos espaços, dos programas arquitetônicos e do próprio móvel. A elas somaram os esforços empreendidos pela primeira geração de arquitetos, que enfrentou vários desafios para a implantação de uma nova concepção estética arquitetônica, que também incluía o móvel (SANTOS, 2017, p. 35).

Foram propostos trabalhos de readequação dos ambientes domésticos contemplando desde a fase projetual dos cômodos, perpassando a produção de mobiliários, até os detalhes decorativos

---

<sup>4</sup> “O Concretismo foi um movimento nas artes plásticas, iniciado em São Paulo, por um conjunto de artistas autodenominados Grupo Ruptura, que refletia as influências das ideologias construtivas internacionais na atividade artística brasileira. Localizado temporalmente entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1960, fundamentou-se como uma vanguarda de linguagem geométrica baseada nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Em suas bases estavam as tendências construtivas europeias do início do século XX, como a revista holandesa *De Stijl*, a escola Bauhaus alemã, o construtivismo soviético e a retomada desses movimentos pelo abstracionismo geométrico suíço e pela *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma) de Ulm, na Alemanha”. CORRÊA, Clecius Campos. Agentes da Modernização: artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileiras dos anos 1950 e 1960. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, p. 39, 2016.

– vasos, quadros, esculturas, tapeçarias etc. No que tange os móveis,

[...] eram feitos artesanalmente, muitas vezes com materiais novos – caros e importados -, que transmitiam o raciocínio de ambientações modernas no debate internacional. Neste sentido, as peças foram raramente comercializadas desvinculadas de projetos de edificação, tanto em função da ausência de um mercado interessado, como de uma indústria de materiais de base e manufatura naquele estágio de desenvolvimento (HUGERTH, 2015, p. 38).

Essa produção foi sendo orientada a um nicho específico do mercado devido a estas especificidades, direcionada àqueles que possuíam um poder aquisitivo mais elevado. E, também, instaurou-se a partir disso uma divisão do trabalho de caráter genérico – aos homens a atuação técnica na fase projetual e às mulheres a função artística<sup>5</sup> (HUGERTH, 2015; SIMIONI, 2007).

Toda a cena que fora ocupada em fins do século XIX pela crescente mecanização da produção moveleira – e recuo da produção artesanal – foi alterada no início do século XX pela retomada da tradição do móvel em madeira por meio das obras de alguns designers cujos trabalhos se tornaram ícones, estamos nos referindo a Joaquim Tenreiro, José Zanine Caldas, Sérgio Rodrigues, Maurício Azeredo (1948-) e Carlos Motta (1952-).

Foi um período de grandes ressignificações.

A partir dos anos 1930, com a emergência da arquitetura moderna, com a ressonância e ao assentamento das principais ideias e polêmicas levantadas pelo Modernismo no âmbito da literatura e das artes plásticas, do decênio anterior, enfim, com o desejo de modernização geral do país, configurou-se um conjunto de fatores que desempenharam importante papel no processo de modernização da mobília brasileira (SANTOS, 2017, p. 35).

---

<sup>5</sup> A partir do caso específico da trajetória da artista Regina Gomide Graz (1897-1973) – a qual fora bastante envolvida na arte pictórica, decoração e tapeçaria - é possível compreender essa divisão genérica que perpassa a história da arte brasileira. “Nos escritos sobre Regina Gomide Graz, duas afirmações, que acabam por se conjugar, sempre sobressaem: a de a artista ter realizado obras ‘femininas’, o que implica afirmar que as artes têxteis eram (e são) percebidas de um modo sexuado; e a de ser descrita como ‘esposa’ e ‘irmã’ de artistas (respectivamente, de John Graz e Antonio Gomide), o que a coloca em uma posição secundária, de ‘colaboradora’ mais do que propriamente de ‘autora’. Analisando a relevância histórica de suas obras, Aracy Amaral destaca que ‘Regina Graz traria em sua bagagem de formação europeia, uma atividade inédita para as mulheres de S. Paulo, e da qual seria pioneira: a das artes decorativas.’ [...] É preciso interrogar as evidências: por que as obras de Regina Graz e, em um sentido mais amplo, as artes aplicadas são tomadas como naturalmente femininas? A partir de quando e por quais motivos as obras de arte decorativas passaram a ser percebidas como práticas de mulheres? E quais as consequências de tais apreciações?” – SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: Revista do IEB, nº 45, p. 87-106, set., 2007.

Orientada pelas vanguardas europeias em voga naquele contexto, a produção do mobiliário brasileiro foi feita baseada na utilização de linhas retas, tal como os princípios defendidos pelo *Art-Déco*. Seguida pela implementação da pureza nas linhas e a falta de ornamento; e depois a criação pelos arquitetos-designers – como do *De Stijl* e na *Bauhaus*.

E em fins da primeira metade do século passado, mais exatamente no pós segunda grande guerra consolidou-se a busca por criar uma identidade para o móvel brasileiro, nisso permaneceu o uso da madeira, mas outros materiais começaram a ser empregados – tecidos e outras fibras. “os agentes que entravam em cena tinham tarefa de dupla mão: promover estilo moderno e deturpar o gosto hegemônico, principalmente mirando os modelos tradicionais” (ROSATTI, 2016, p. 43). O móvel começou a incorporar características mais brasileiras.

Diversos debates aconteceram em torno das artes elaboradas naquele período. E no que diz respeito à produção do móvel, no interior dessa instância, havia reflexões sobre a sua relevância frente a outras formas de atividades artísticas. “[...] Durante muitos anos, o móvel foi considerado um gênero menor da produção artística, um tipo de produção em que a inspiração do gênio nunca se manifestou” (SANTOS, 2017, p. 39).

A representatividade, nesse período, exercida por Joaquim Tenreiro fora bastante significativa. Tenreiro era português e chegou ao Brasil em 1928, trazendo consigo a aptidão para os trabalhos com madeira, por isso reforçou uma tradição resistente no país marcada pelo uso do jacarandá e da palhinha, porém de modo bastante sofisticado. No período de 1931 a 1942, ele atuou no desenho de móveis; já de 1942 a 1969, criou a empresa Langenbach & Tenreiro Móveis e Decorações, quando pode ter maior autonomia na produção de móveis, mormente o moderno. “[...] Em mais de trinta anos de atividade como designer de móveis, Tenreiro conseguiu unir o artista ao técnico, numa proporção bem ponderada, trazendo soluções que se caracterizaram, sobretudo, pelo apuro, refinamento técnico e sobriedade” (SANTOS, 2017, p. 129).

No que diz à respeito à consolidação da produção de móveis modernos brasileiros, é válido destacar o quanto foi significativa a contribuição da arquiteta e designer italiana Lina Bo Bardi, que chegou ao Brasil em 1946 e, empolgada pelo contato com Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros, arquitetos agiu na dianteira da modernização da cultura brasileira. Ela vivenciou um avanço na arquitetura, em relação a sua maior autonomia frente ao academicismo, contudo, na produção de móveis o cenário era diferente. “Este, talvez, tenha sido o principal motivo que levou Lina a se lançar na busca de um tipo de móvel que se identifique com as exigências da nova arquitetura e

com as condições brasileiras” (SANTOS, 2017, p. 135), as quais foram as motivações para fazer com que a arquiteta atuasse intensamente no setor cultural, o que fomentou a criação de muitas instituições atinentes à área – para além da busca pelo móvel tipicamente brasileiro àquele tempo.

Figura 4 - Cadeira Curva (1962), em jacarandá e palhinha, de Joaquim Tenreiro.



Fonte: MCB (2023).

Figura 5 - Cadeira Girafa (1987), de Lina Bo Bardi.



Fonte: DPOT (2016).

Houve um tempo, no início da segunda metade do século passado, no qual as manifestações artísticas serviram de meios para contestar as ocorrências de alguns fatos que abalaram a sócio-política brasileira da época – marcada pela saída do então presidente Jânio Quadros, aos acontecimentos do ano de 1964. A produção do móvel, nesse momento, já estava mais consolidada, até mesmo no cenário internacional.

Nesse sentido, destacaram-se as realizações de Michel Arnould (1922-2005), Norman Westwater e Abel de Barros Lima, associados à Mobília Contemporânea; a produção dos irmãos Hauner, na Móveis Artesanal, e, posteriormente, na Mobilínea; a contribuição de Karl Heinz Bergmiller, e na Escriba Indústria, Comércio de Móveis Ltda.; o trabalho de Geraldo de Barros, na Hobjeto Indústria de Móveis S.A., Leo Seincman (1919-2016), fundador da Projeto S.A. Produtos e Objetos Projetados (SANTOS, 2017, p. 177).

Dentre esses nomes, sobressai o de Sérgio Rodrigues, que por meio de sua observação da composição dos interiores e da ótica da arquitetura – sua formação acadêmica – sentiu a necessidade de atuar, também, na criação do mobiliário. “Rodrigues procurou reformular a qualidade experiencial do mobiliário brasileiro não só pelos aspectos físicos ou práticos de residir, mas também como ato simbólico, confrontando as influências exógenas e a visão originária de brasilidade” (CÂMARA, 2023, p. 54) – o que refletiu até mesmo no nome que escolheu para batizar sua loja, a Oca, em 1955. A atuação simultânea de Rodrigues como arquiteto, designer e artista o fez consolidar uma trajetória marcada pela ressignificação do gosto ainda pautado no artesanato à base da madeira.

Figura 6 - Poltrona Mole (1957), de Sérgio Rodrigues.



Fonte: Casa Vogue (2018).

As formas e as funções dos móveis foram remodeladas, motivadas pelas especificidades de cada cômodo – foi esse um dos grandes diferenciais do estilo moderno, que naquele momento foi considerado o excepcional, o fora de padrão. Só pouco a pouco, pela aquisição sob a lógica da encomenda por parte de uma elite abastada – concentrada ou no Rio de Janeiro, ou São Paulo – que a residência moderna deixou de lado seu aspecto “estranho” (ROSATTI, 2016). Por isso, em um primeiro momento, ainda que houvesse instrumentos para a produção serializada – industrializada – de móveis residenciais e peças de decoração, foi o ambiente executivo, como os escritórios, que mais assimilaram a proposta que se apresentou na atividade mobiliária.

Um marco dessa assimilação do móvel moderno pelo ambiente corporativo – ou com finalidades não residenciais – é a construção de Brasília, onde os móveis para escritório representaram um elo significativo entre arquitetura e cidade modernas (MARI, 2023). Foi na atuação simultânea, para o lar e para empresas, que o *design* brasileiro de mobiliário cresceu e alcançou patamares mais elevados, sem deixar de lado a articulação com a arte e o artesanato.

## 2.4 *Design* contemporâneo: tecnologia, luxo e artificialização.

No fim do século XX, mais precisamente nos anos 80, o *design* começou a ser influenciado pelas dinâmicas da globalização. Ele foi reconhecido, em tal contexto, como um meio satisfatório para que determinadas empresas alcançassem seus objetivos – sobretudo as do eixo Ásia-Europa-América (BÜRDEK, 2010). O que, neste caso, nos faz destacar mais a faceta industrial do fenômeno. E isso, atrelado ao aspecto econômico, foi o motor para a disseminação do termo *design*, tornando-o mais conhecido – enquanto prática, mas também no seu sentido semântico.

O cerne do estabelecimento dessa relação se deu na Grã-Bretanha, que também é o berço do *design*, uma vez que foi lá que se deu a invenção da máquina a vapor, por James Watt, no século XVIII – a partir de quando se intensificou a industrialização, a qual fomentou a prática do *design*.

Como pano de fundo, houve as estratégias dos meios de comunicação que não objetivaram demonstrar em números o emprego das técnicas atinentes ao *design*, mas demonstrá-lo como forma de se construir determinados estilos de vida.

A estetização dos estilos de vida adquiriu uma importância central na cultura de massa. O *design* tornou-se o meio para a produção desses estilos. Dessa forma, ele não precisava mais se orientar pelas exigências da produção em grandes séries, mas tinha apenas de se preocupar com a expressão individual do espírito da época (SCHNEIDER, 2010, p. 164).

Por isso não era mais possível a mesma criação do mesmo – do trivial. Houve a necessidade de focar na produção do diferente – semanticamente falando –, para que o aspecto simbólico dos produtos pudesse ser mais evidente do que meramente a sua composição material. Assim, o estilo de vida por meio das criações oriundas do *design* ganha solidez e se manifesta plenamente – tornando-se um signo de distinção social. Nesse sentido alguns princípios filosóficos pós-modernos, como os de Jean François Lyotard e, ou, de Jean Baudrillard, foram seguidos – sobretudo no caso dos designers franceses da década de 80, por exemplo.

À guisa de ilustração, podemos trazer a trajetória de Philippe Starck, que ampliou seu escopo de atuação e criou peças de mobiliário, ambientes, utensílios etc. Ele “[...] tornou-se internacionalmente nos anos 80 o mais conhecido e consagrado designer. [...] tinha em conta que seus móveis tinham um efeito democrático, isto é, cuidou para que fossem produzidos de forma econômica, para garantir uma larga distribuição” (BÜRDEK, 2010, p. 151).

A globalização é um fenômeno atual e, simultaneamente, orientado às massas devido a sua finalidade uniformizante. Relativo à integração e, ou, integralização do globo em aspectos, sobretudo, econômicos – devido à transformação tecnológica que aconteceu na segunda metade do século passado. “A ideia de globalização implica uma certa unicidade [...] aplicada sem maiores

problemas ao domínio da economia e da tecnologia” (ORTIZ, 2019, p. 233). O *design* age em consonância a isso, a fim de representar uma forma de inovação que não fica escondida e nem reclusa a um agregado social diminuto. Com a devida ressalva de que, por ser um aspecto da cultura, é passível de ser analisado de acordo com a terminologia de mundialização.

Se por um lado o paradigma do *world-system* faz avançar o pensamento, por outro, ele não deixa de trazer problemas que, ignorados, podem nos levar a impasses. O primeiro deles é a forte inclinação economicista das análises, pois a história do sistema mundial se confunde inteiramente com a evolução do capitalismo (ORTIZ, 1994, p. 22).

O sociólogo, então, se preocupou em explicar a realidade mundial contemporânea a partir da temática cultural, pois como a economia é sempre definida como base analítica, outros aspectos ficam em segundo plano e como reflexos – tais como a política e a cultura propriamente. Apesar de atreladas, economia e cultura não podem ser entendidas sob um mesmo olhar. E afastando-se da terminologia de globalização, que não imprime o devido significado à cultura, pois eleva a ideia de exclusão, ele propõe a inteligibilidade da cultura a partir da mundialização. “Uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela coabita e se alimenta delas” (ORTIZ, 1994, p. 27). O designer francês Philippe Starck (1949) elucida essa dinâmica por desenvolver trabalhos para a massa – tal como o seu célebre espremedor de limão Juicy Salif (1987) criado para a firma italiana Alessi<sup>6</sup> – e muitos outros para um público que busca autenticidade e exclusividade. É o segmento do *design* de luxo.

Figura 7 - Espremedor de limão Juicy Salif (1987) de Starck.



Fonte: Site Ph. Starck (2023).

---

<sup>6</sup> É o trabalho de Starck mais orientado à massa, contudo, seu preço contradiz isso, pois não é tão passível de ser adquirido a preços populares. Tornando a obra ainda direcionada a um público seletivo.



Para a devida alocação do *design* ao contexto da globalização, é necessário *a priori* ter em mente que esse fenômeno é muitas vezes simplesmente explicado e, quando muito pior, nem mesmo explicado. Isso porque é entendida a sua dinâmica, mas não aplicada a um dilema social específico, o que ocasiona em um esvaziamento de sua semântica. Não há uma única globalização, homogênea, mas, no mínimo, quatro – cada uma orientada a uma determinada instância da vida social. Há a:

[I] Globalização tecnológica, possibilitada pelos avanços da informática, comunicação e transportes; [II] Globalização econômica, no sentido de um comércio sem limites e fluxos internacionais de capital sem controles; [III] Globalização cultural, no sentido da difusão mundial dos valores e modelos de consumo ocidentais; [e IV] Globalização política, no sentido de uma recolonização da Periferia ou aquilo que se chamou de ‘Terceiro Mundo’ (BONSIEPE, 2011, p. 245).

No aspecto econômico, que terá seus reflexos nos demais, a globalização acontece confrontando o paradigma do seu caráter enquanto uniformizadora do globo. Pois, na verdade, ela se faz ampliando a fronteira entre instituições de países centrais, que regulam as normas do campo, e outros que simplesmente atuam nas margens também à mercê do que é tido como regra.

O processo produtivo de determinados conglomerados, representados pelas multinacionais, corroboram a exploração da periferia pelo centro tal como em contextos coloniais já vivenciados, porém sob uma nova roupagem atualmente. A mola propulsora dessa nova realidade encontrou gatilho, nos países da América Latina, no Consenso de Washington, que trouxe como uma de suas consequências a “importação de produtos de luxo para a elite local, o que significa um retorno de divisas obtidas pelas exportações de matérias-primas aos países centrais” (BONSIEPE, 2011, p. 247). Trata-se de um retorno ao período colonial em que os estilos eram introjetados na colônia, corroborando os princípios da globalização cultural, que é orientada aos costumes do ocidente – tendo-os como referência.

O desenvolvimento de um país está atrelado ao seu investimento no *design* como estratégia produtiva, por isso a oferta de cursos profissionalizantes cresceu intensamente desde o fim do século passado, sobretudo em países compreendidos na periferia. Alguns da América Latina, tais como Brasil e Chile, oferecem respectivamente 120 e 380 cursos de *design* (BONSIEPE, 2011) sob diversas nomenclaturas. Mas há nisso o fato de que profissionais de diversas áreas afins ao *design* atuam nele como formadores, como docentes. Destacando que se trata de uma área não muito rígida nas exigências de competências mínimas para a seleção de professores. Os critérios que imperam no interior da academia são decisivos também no *design* – e.g. “um candidato

academicamente forte (títulos) goza do privilégio de superar outro que apresenta competência projetual, o que pode levar a uma perda de qualidade no ensino do *design*” (BONSIEPE, 2011, p. 250). Uma assimetria significativa para o processo e na oferta de mão de obra técnica ao mercado, sobretudo para o núcleo da área que é o projeto.

Domingos Tótora, por exemplo, não chegou a concluir um curso superior na área do *design*, ele participou de cursos livres ministrados em instituições renomadas; e é nítida a sua capacidade projetual – caráter essencial para quem deseja atuar em tal área. Ainda que não queira, ele também não poderia lecionar para outros aspirantes a designers em instituições acadêmicas, pois falta-lhe a titulação – ou as titulações – minimamente exigidas para atuação docente no ensino superior. Na década de 1980, ele trancou sua matrícula no curso de Direito na Faculdade de Direito do Sul de Minas e posteriormente não cogitou continuar. Todavia, não obteve diploma de curso superior em qualquer outra área.

A produção de Tótora, bem como a de Starck, não é feita para o agregado social massa, mas sim para um público delimitado, cujo poder aquisitivo é elevado. Geograficamente, ele está distribuído pelo globo, não concentrado em um país específico. Na América do Norte, nos Estados Unidos da América, há duas galerias que permanentemente revendem trabalhos do designer mineiro, a *Sossego Brazilian Design*, em Chicago; e a *Sage Culture Art Gallery*, em Los Angeles. No continente europeu, é possível encontrar suas peças na *Gardeco*, na Bélgica. Já em seu país de origem, o Brasil, é possível encontrar suas obras na *Vênica Casa* e na galeria *Espaço 670* – ambas com mais de vinte anos de atuação no mercado da arte e do *design* autoral.

A *Mesa Água* (2008), trabalho de Tótora que se distingue por seus atributos bastante notáveis, e que por isso foi sua primeira peça premiada, é encontrada na *Espaço 670* por R\$ 30.000,00 (trinta mil reais). Já na *Sossego Brazilian Design*, a mesma peça é passível de ser adquirida a partir de US\$6.975,00 (seis mil e novecentos e setenta e cinco dólares), o que corresponde a R\$ 48.081,85<sup>7</sup> (quarenta e oito mil e oitenta e um reais e oitenta e cinco centavos). Cifras aqui trazidas para ilustrar o quão direcionados para um público abastado e seletivo são as criações de Domingos.

Segundo as colocações de Bonsiepe (2011), superada a análise da globalização e da atuação do *design* no potencial inovador da periferia, é necessária então a reflexão sobre o caráter competitivo dos países – considerando os que possuem uma atuação mais consolidada neste aspecto – e a sua estreita ligação com o *design* enquanto um indicador. Embasado no *ranking* elaborado por economistas neozelandeses a partir de dados do Foro Econômico Mundial (2002) –

---

<sup>7</sup> Conforme conversão realizada em 25 set. de 2023, às 23:27.

que “identificou cinco indicadores relevantes para o *design* [...], nos quais o *design* tem um papel econômico importante” (BONSIEPE, 2011, p. 252), o autor salientou os seguintes: “Difusão e aplicação da prática do *branding*<sup>8</sup>; Capacidade de Inovação; Originalidade do *design* de produto (em comparação a cópias ou novos desenvolvimentos); Qualidade e maturidade dos processos produtivos; [e] Desenvolvimento de uma consciência do marketing” (BONSIEPE, 2011, p. 252). Dentre os quais há uma forte tendência para relevar o *marketing* como aquele que impera ante os demais e sobre isso há uma informação importante: as lideranças econômicas (países) ocupam, simultaneamente, essa mesma posição na dianteira no campo do *design*.

Três anos depois, em 2005, foi realizada uma nova pesquisa sobre esse mesmo tema, contudo por estudiosos da *University of Art and Design* de Helsinki, que analisaram também de modo informativo, mas não com cinco indicadores como em 2002, e sim sete. Foram eles:

Verbas das empresas para pesquisas de desenvolvimento; Vantagem competitiva (por exemplo, baixo custo de mão de obra); Presença do design na cadeia de criação de valor (por exemplo, fabricação sob licença ou desenvolvimento próprio); Capacidade de Inovação; Qualidade e maturidade dos processos produtivos; Desenvolvimento de práticas de marketing; [e] Grau de orientação ao consumidor (BONSIEPE 2011, pp. 252-3).

O que as respectivas pesquisas evidenciam, tanto a realizada em 2002, quanto a de 2005, é que o *design* é um fator econômico relevante. E ainda que haja uma consolidada inclinação das empresas para fomentar estratégias de marketing, o *design* deve ser considerado enquanto um complemento a isso. Não assumimos a postura de antagonizar tais campos, apenas evidenciamos formas já bastante usuais ao empresariado de atuar sobre essa dualidade – ora dominados pelo marketing (MD – *marketing dominated*); ora pelo *design* (DD – *design dominated*) (RAVASI & LOJACONO, 2005; BONSIEPE, 2011). Mas como reflexo, ou consequência, há o fato de que o *design* produz mais valor agregado – por tratar-se de um benefício que vai além das finalidades da mercadoria.

O *design* contemporâneo não atua, portanto, na mera elaboração dos produtos a fim de tornar as funcionalidades destes atraentes esteticamente. Há outros fatores inovadores que são usados atualmente e que terminam por pulverizar a área – não sendo mais possível tratar de um *design*, mas de diversas facetas do fenômeno.

Quando se trata de Domingos Tótoro, todas as suas produções, a fim de se manterem no mercado e encontrarem seu potencial público consumidor, são baseadas no valor simbólico ou

---

<sup>8</sup> Essa terminologia, que não encontra correspondente em outra língua além do inglês, significa o fascínio pela marca, pelas marcas.

*status* (*symbol or status-driven*) e na ecologia (*ecology-driven*) – segundo a taxonomia das inovações elaboradas por Bonsiepe (2011). O valor simbólico, ou *status*, é assimilado às produções sem nem mesmo ser a intenção primeira de seu criador, mas acontece paulatinamente em muitos casos e depende bastante das relações estabelecidas no campo. O que é um grande fator inovador.

Bonsiepe alude esse caso com a criação do espremedor de cítricos de Starck para a Alessi; já dentre os trabalhos de Tótorá, como referência a isso, temos o Centro de Mesa *bowl* Vazado Terra. A simetria entre tais peças pode ser estabelecida devido ao valor pelo qual são encontradas no mercado, pois são as criações, dos dois designers em questão, vendidas a preços mais acessíveis e que consolidam o *branding*, ou a ânsia, dos possíveis consumidores que buscam possuir qualquer trabalho deles. À guisa de exemplo<sup>9</sup>, o espremedor de cítricos de Starck é vendido por R\$ 716,66 (setecentos e dezesseis reais e sessenta e seis centavos) na Amazon – *marketplace* comum no mercado brasileiro –; e o centro de mesa de Tótorá foi encontrado pelo valor de R\$ 675,00 (seiscentos e setenta e cinco reais) no *site* It Home Curadoria.

Em essência, trata-se da oportunidade de adquirir uma obra distinta de designers renomados sem necessariamente pagar o preço premium associado a cada um deles. A funcionalidade de um espremedor ou de um centro de mesa carrega consigo um certo status, um aspecto simbólico que reforça a identidade do consumidor como alguém que valoriza os mínimos detalhes do que é oferecido no mercado e que busca algo além do que é produzido em massa.

Já a inovação no *design* pelas vias da ecologia, “se caracteriza pela redução da variedade dos materiais, pelo uso de materiais puros sem conter metais pesados; em que se usam junções removíveis [...] facilitando assim o conserto. A taxa de reciclagem chega a pelo menos 90%” (BONSIEPE, 2011, p. 258). Um dos elementos essenciais das produções de Tótorá é essa, uma vez que sua matéria-prima é quase de modo completo reciclada, alinhada ao compromisso do *design* contemporâneo por revelar em suas produções as questões atinentes à preservação do meio ambiente e, para além disso, encarar de modo holístico, integrado, a relação homem e natureza – sem comprometer esta última com as consequências das atividades antrópicas, sobretudo as industriais.

---

<sup>9</sup> Segundo cotação realizada em 28 set. de 2023, exclusivamente para a elaboração deste capítulo.

Figura 8 - Centro de Mesa bowl Vazado Terra.



Fonte: Studio Ambientes (2023).

O mercado faz uso cada vez mais intenso de estratégias para demonstrar o valor simbólico de todos os produtos que circulam em seu interior – eles tornam-se símbolo de distinção social não pela sua composição material, mas sim pelo discurso que acompanha esta, o qual destaca a autenticidade que um determinado bem pode agregar à vida social daquele, ou daquela, que o adquiriu. É nesse contexto que o *design* contemporâneo se encontra inserido e chama a atenção por ser um signo de luxo. Há determinados produtos que são revestidos por uma certa lógica, corroborada por determinadas práticas e são, ainda, resultados das relações bem estabelecidas entre algumas instituições que os fazem únicos aos olhos de quem os comprou – habitam um universo, que segundo a terminologia de Ortiz, “o luxo é um território no interior do qual habita um modo de ser e de estar no mundo; ele é constituído por indivíduos, instituições, práticas e objetos. Trata-se portanto de um todo, totalidade na qual a integração das partes que o compõem faz-se necessária, elas encontram-se interligadas” (ORTIZ, 2019, p. 65). É um sistema em que cada parte componente, e sobretudo a ligação entre elas, é fundamental para o devido alcance aos objetivos das atividades executadas.

Uma peça produzida por Domingos Tótorá só pode alcançar a sua inteligibilidade plena quando está longe de um estado em que se encontra só. Só é passível de enxergá-la enquanto um objeto orientado ao mundo dos ricos – como um objeto de luxo, portanto - quando é vendida e exposta em galerias em Chicago, Los Angeles, Bélgica etc. Por exemplo, o Banco Terrão de Tótorá, visto estritamente a partir de sua composição material, pode ser somente mais um produto no mercado, mas seu diferencial tornou-se patente quando ele foi vendido por meio de leilões da

Sotheby`s, respectivamente nos anos de 2017 e 2018, por um lance compreendido entre 3.000 a 5.000 libras esterlinas – o que em moeda nacional corresponderia a um valor mínimo de R\$ 18.350,61 e máximo de R\$ 30.584,35<sup>10</sup>. “As casas de leilão, particularmente Sotheby`s e Christie`s tornaram-se atualmente os principais articuladores do mercado de artes. Em 2014, elas captaram 70% das vendas das Top 10 empresas atuantes do ramo” (ORTIZ, 2019, pp. 134-5).

Instituições como essas exercem um papel fundamental para o reconhecimento dos recém-chegados ao campo da arte e do *design*, pois vender por meio delas demonstra certa aceitação do artista e, ou, designer. E elas realizam um trabalho delicado e preciso no sentido de destacar as qualidades ímpares dos produtos que desejam leiloar, dando ênfase à autoria, esta como o grande diferencial que agrega valor simbólico. No campo da moda, isso já é muito comum desde os primórdios da alta-costura, mas no que tange o *design*, é uma construção recente que vem trazendo resultados satisfatórios. Por isso, o consumo de roupas da Chanel, Dior, Louis Vuitton, dentre outras deve acontecer paralelamente à aquisição de peças de mobiliário dos Irmãos Campana, Starck, Sérgio Rodrigues etc. Só assim a construção de uma identidade distintamente suntuosa se fará de modo eficaz.

Há uma tensão entre os movimentos de expansão e restrição a partir dos quais o luxo opera. Ao mesmo tempo em que ele busca ser de conhecimento comum, também demonstra ser destinado a um público seletivo e diminuto. E torna-se, nisso, objeto de cobiça pelas classes inferiores. É uma dinâmica análoga à dialética da distinção e da pretensão, em que, em um primeiro momento, impera os princípios de diferenciação das altas classes para com as demais e, por parte destas últimas, é feito um esforço para se alcançar o que é celebrado e experienciado pelas classes que estão em uma instância econômica superior (BOURDIEU, 2003; LIPOVETSKY, 1989).

Em outros tempos, a alta classe consumia bens da cultura legítima, tais como as artes pictóricas e a literatura. Já em tempos recentes, e atuais, são adquiridos outros meios enquanto formas de assimilação de cultura, que estão muito mais atrelados ao comércio de bens de luxo que ressignificaram seus símbolos. Bourdieu (2003) elaborou, a partir disso, uma analogia entre a alta costura e a alta cultura, demonstrando que há toda uma preparação e detalhamento dos bens que são direcionados às altas classes – o sociólogo francês utilizou a moda como forma de demonstrar isso. No nosso caso, temos o *design* como um fenômeno que possibilita o alcance a um objetivo similar à moda de vestuário – mormente a alta costura.

---

<sup>10</sup> Segundo conversão de moeda realizada em 02 out. de 2023.

Tal qual o campo da moda, o campo do *design* possui regras bastante peculiares que regem muito bem o seu funcionamento. E não empregamos o termo campo, aqui, de modo a demonstrar uma certa instância – física ou simbólica –, mas seguir a terminologia de Bourdieu atinente a esse mesmo termo que significa:

[...] um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto. Neste campo particular [...], os dominantes são aqueles que detêm em maior grau o poder de constituir objetos raros pelo procedimento da "griffe"; aqueles cuja "griffe" tem o maior preço. Num campo, e esta é a lei geral dos campos, os detentores da posição dominante, os que têm maior capital específico, se opõem por uma série de meios aos entrantes (emprego de propósito esta metáfora emprestada da economia), recém chegados, chegados-tarde, arrivistas que chegaram sem possuir muito capital específico.” (BOURDIEU, 2003, pp. 206-7).

Uma definição muito próxima à de universo – conceito cunhado por Renato Ortiz. E que mostra quão custosa é a inserção e manutenção de um determinado agente em um certo campo qualquer, devido às regras já estabelecidas que orientam tal área. Pois requer diálogo constante com as partes – peças – estratégicas que compõem o campo.

Esse campo é uma estrutura objetiva na qual a aquisição de bens materiais, e o modo como essa se faz, demonstra como será, também, a distinção simbólica que surge a partir desse processo. Tal estrutura se orienta por uma lógica ética e estética (BOURDIEU & SAINT-MARTIN, 1976) que lhe é bastante própria e configura, a partir da questão econômica, estilos de vida – que está na instância simbólica do gosto. “O gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generativa<sup>11</sup> que está no princípio do estilo de vida” (BOURDIEU & SAINT-MARTIN, 1976). Sendo esse, então, um dos aspectos que intensifica a valorização da produção contemporânea do *design*, pois corrobora certo estilo de vida pretendido pelos consumidores investidos pelo poder do capital monetário que não poupam recursos ao demonstrarem suas orientações ao gosto de luxo e não a um de tipo mais modesto.

---

<sup>11</sup> Esse termo relaciona-se bastante ao que é compreendido pelo conceito de *habitus*, comumente utilizado nas análises do sociológico francês Pierre Bourdieu. O *habitus* é um sistema composto por disposições transponíveis, isso é, que se transpõe a certos fatores que, em si, não são limitantes. Em tese, o modo como ele opera demonstrando que tudo o que fora produzido na construção de um determinado gosto não deve estar necessariamente alinhado ao recebimento de uma certa receita ou a algumas posses. Ele, o *habitus*, está para além disso. As condições onde houve a sua produção não necessariamente serão as mesmas onde ele encontrará seu funcionamento – é autônomo. Cf. “Gostos de classe e estilos de vida” (1976), de Pierre Bourdieu.

### 3. DOMINGOS TÓTORA

Todas as informações que obtivemos sobre o designer antes de termos contato direto foram através de consultas a *sites*, revistas e demais materiais disponíveis, sobretudo, na rede. O acesso a ele - objeto da pesquisa - se deu em uma fase mais madura da nossa estada no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Devido ao período pandêmico que se instaurou em 2020 faltaram possibilidades de consultá-lo diretamente em uma fase incipiente. Domingos foi acometido por uma esofagite e estava preocupado com o novo contexto instaurado pela pandemia – segundo informações passadas por Silvana Tótora, sua prima.

Para este tipo de pesquisa, o acesso a fontes primárias é crucial e felizmente nos encontramos com Domingos a fim de buscarmos informações novas, específicas para este estudo. Consequentemente, foi transcrito o conteúdo da conversa que tivemos e parte dele será inserida nesta seção na forma de excertos para ilustrar o processo de elaboração da matéria-prima de Tótora, sua relação com o ateliê e a equipe que nele atua.

No ano de 2022, mais especificadamente em 10 e 11 de dezembro daquele ano, pude<sup>12</sup> ir à cidade de Maria da Fé para conhecer o ateliê e a casa de Domingos Tótora. Parti de Barbacena, minha cidade natal, na sexta-feira dia 09, passando primeiramente por Pouso Alegre e depois em Itajubá - cidades da região sul do estado de Minas Gerais -, até chegar no dia seguinte ao meu destino, cujo possui uma paisagem montanhosa linda e preenchida intensamente por várias nuances do verde da vegetação que cobre os pastos. O trajeto de chegada ao município é marcado por curvas em ascensão, uma vez que ele está localizado a mais de 1.000 metros de altitude. Devido ao período primaveril de fim de ano, não experienciei o rigoroso frio que marca o inverno mariense.

No momento de chegada, ao contemplar o panorama compreendido pelos inúmeros elementos contidos em todo o horizonte, percebi que as casas amontoadas no núcleo e às margens do sítio urbano demonstram que o conjunto clima, vegetação e arquitetura sintetiza o caráter acolhedor da região, muito salientado por aqueles que tiveram a oportunidade de, assim como eu, conhecê-la. E compreender que de fato a poética de Domingos Tótora reflete-a muito bem.

Era aproximadamente nove horas da manhã do sábado, dia 10, quando cheguei à casa de Silvana Tótora, que me recebeu em sua casa, localizada bem próxima à Igreja Matriz de Nossa Senhora de Lourdes - traço muito comum das muitas cidades mineiras, predominantemente cristãs católicas em seus momentos de fundação, que elegeram um dos títulos de Maria, Mãe de Jesus,

---

<sup>12</sup> Deste parágrafo, até o final desta seção, conjuguei os verbos na 1ª pessoa do singular para tratar da minha ida à Maria da Fé. Diferentemente do restante da dissertação em que uso a 1ª pessoa do plural. Devido à peculiaridade da ida a campo, em que fui sozinho enquanto pesquisador.



como o de sua padroeira.

O lar de Silvana é uma composição muito harmoniosa com o seu jardim. Lá há muitas obras de Domingos que não foram feitas a partir do papelão e que ela faz questão de guardar. Ilustrações para capas de discos de vinil que Tótora fez, trabalhos feitos com parafina e estampas impressas em tecidos de algodão são alguns dos itens guardados com muito cuidado por sua prima. Ela é uma das primeiras admiradoras, enxergando nele sua aptidão para as artes há tempos. E considerando-o um artista completo.

Após o almoço daquele mesmo dia seguimos caminhando por um trajeto de menos de quinhentos metros rumo à residência de Domingos, que nos recebeu pelo portão que dá acesso ao ateliê. A pessoa de Silvana ali, me apresentando ao designer, foi um alento, um agente facilitador para a obtenção de informações relativas à vida dele. Pois nessa ida a campo, por um determinado momento, senti receio de abordá-lo de modo inadequado a ponto de fechá-lo para me transmitir quaisquer informações que me permitissem ter a devida inteligibilidade de sua vida, de sua trajetória. Mas o acesso a ele foi tranquilo.

Após adentrar pelo portão, de imediato tive uma visão muito diferente daquelas que eu tinha em mente a partir das fotografias que já havia visto em livros e revistas que mostram o espaço criativo de Tótora. Pude sentir a aura daquele espaço (BENJAMIN, 1987), corroborada pela pessoa de Domingos que de modo bastante acanhado e ao mesmo tempo tão receptivo mostrava todos os recintos do interior daquela construção. No interior da edificação - o cubo branco - haviam o banco Terrão (2016), a mesa Água (2008), o painel Taipa (2018) na parede e tantas outras obras de Tótora que evidenciavam que ali não era meramente um espaço de produção, mas compreendia também a função de expor e até mesmo desenvolver conversas sobre vendas – tanto que em um dos cantos havia uma mesa em linhas retas simples com um computador sobre ela, típico de uma área para negócios.

Ainda que o espaço seja denominado como ateliê pelo designer, nem todas as etapas produtivas de seus trabalhos são ali realizadas. Somente a finalização – o acabamento com o controle de qualidade – é feita na sala onde há o forno de secagem e em uma de suas paredes a imagem de Nhá Chica (1808-1895), beata mineira por quem Domingos tem grande devoção. É uma área bastante limpa e organizada. Tótora me informou que além deste ateliê, possui mais um em outra região da cidade, no perímetro central. Contudo, não tive a possibilidade de conhecê-lo por já ser sábado e fora de expediente de produção, mas é lá onde fica o seu grande estoque de papelão, o maquinário que ele mesmo criou para a produção da matéria-prima, a maioria de seus colaboradores envolvida no processo produtivo dos trabalhos – um espaço que alude à lógica fabril, pelos ajudantes e a serialização. O designer estava em vias de se mudar daquele galpão naquele

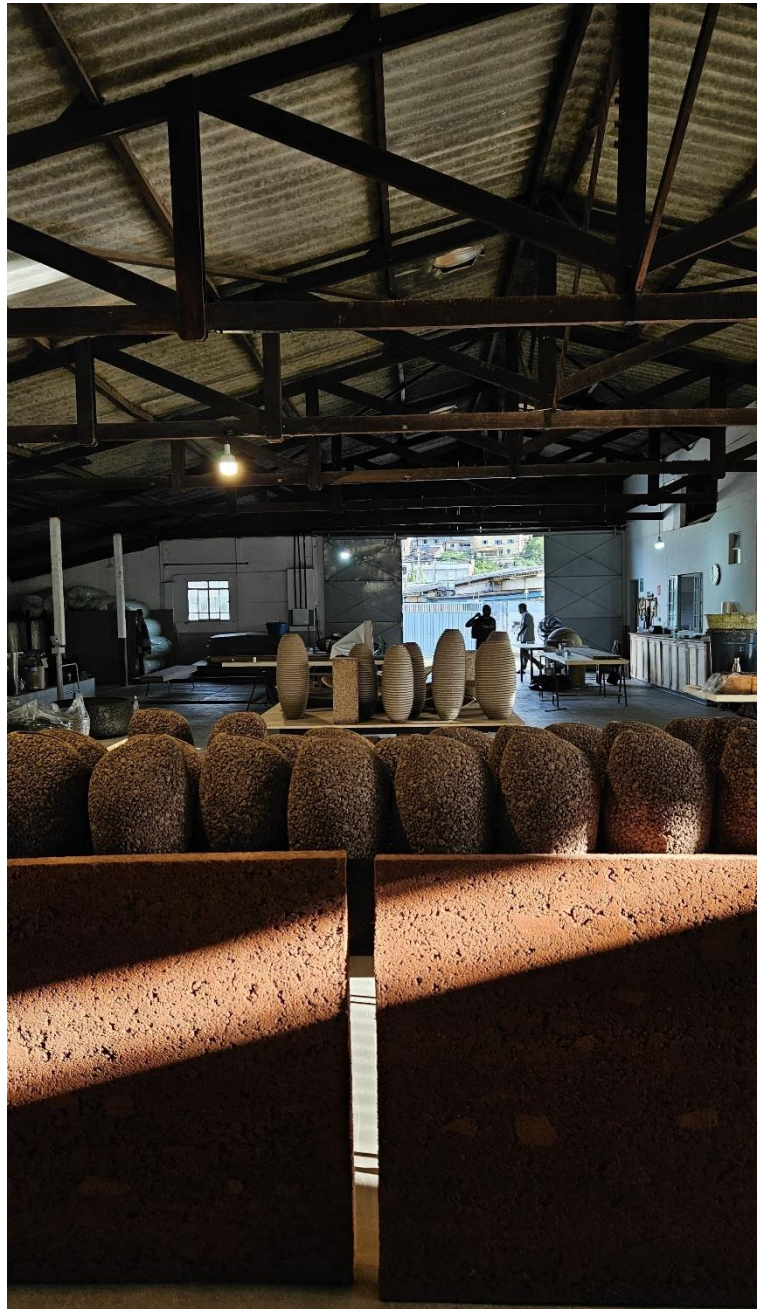
momento – sendo que atualmente sua produção já se encontra instalada em outra área também no centro de Maria da Fé - Domingos me cedeu algumas imagens que mostram o novo espaço.

Figura 9 – Ateliê maior de Domingos Tótora localizado no perímetro central de Maria da Fé, onde atuam seus colaboradores e a parte mais robusta do processo criativo acontece.



Fonte: imagem cedida por Domingos Tótora para esta pesquisa (2024).

Figura 10 – Ateliê maior de Domingos Tótorá, com a presença de alguns de seus colaboradores.



Fonte: imagem cedida por Domingos Tótorá para esta pesquisa (2024).

Figura 11 – Ateliê maior de Domingos Tótoro. Possível ver a serilização das peças, por meio dos vasos e bowls na imagem.



Fonte: imagem cedida por Domingos Tótoro para esta pesquisa (2024).

Em um determinado momento, caminhamos e nos sentamos nos bancos de madeira que se encontram no *deck* defronte ao lago artificial construído por Tótoro a partir de toda a água que verte naturalmente no terreno de sua propriedade. O jardim foi por ele também planejado, uma composição de plantas predominantemente de coloração púrpura.

Posteriormente, fomos para a construção em formato circular que se encontra na parte mais elevada do terreno, a casa de Domingos. Em sua sala de estar tem catálogos de leilões constando

obras suas e outros tipos de publicações que retrataram seus trabalhos – a alguns desses conteúdos eu já havia tido acesso, em uma etapa prévia em que levantei o máximo possível de informações sobre o designer antes de nos encontrarmos pessoalmente para uma conversa.

Tótora nos serviu café com broa – prato típico da culinária mineira feito com milho. E a partir de então, iniciei minha conversa com ele, cuja não se encontra integralmente nessa dissertação, mas dela insiro breves excertos a fim de ilustrar determinados procedimentos atinentes ao seu processo criativo.

A matéria-prima de Domingos foi elaborada por meio de experimentações. Sua base é a celulose contida no papelão adquirido dos “catadores” da cidade – pessoas que recolhem o material descartado em estabelecimentos comerciais. Por isso, na chegada deste material ao ateliê é feito um processo de limpeza em que acontece a retirada de grampos, fitas adesivas e demais sujidades que poderão comprometer a sua qualidade.

Segundo Domingos, em resposta exclusiva para esta pesquisa:

O papelão chega na oficina e a gente o limpa. Geralmente no trabalho com papelão ele não pode estar sujo. Então dele é tirado todos os grampos e fitas adesivas das caixas. Ele é deixado de molho vinte e quatro horas e depois dessas vinte e quatro horas esse papelão é processado no liquidificador que gera uma massa e essa massa é prensada para tirar o excesso de água. E aí desses blocos prensados é que surgem toda as massas. Eles vão para uma masseira que eu adaptei. Uma masseira de padaria porque a massa é muito pesada. Antigamente a gente fazia no muque, mas hoje eu faço na masseira de padaria (2022).

Trata-se de um processo orientado por princípios sustentáveis, possuindo inclusive certificação. Similar ao papel machê pela sua capacidade de ser moldada, a massa elaborada por Tótora é caracterizada pela sua rigidez – demonstrada, inclusive, em sua textura parecida com os horizontes avermelhados do solo. Essa propriedade faz com que essa matéria possa ser usada na produção de móveis, que para o designer são esculturas com uma função. Como ele bem destacou na conversa que tivemos: “[...]eu gosto de ver um banco meu, por exemplo, que não é só um banco. Ele é, antes de ser um banco, uma escultura para você se sentar” (TÓTORA, 2022).

Não havia no mercado máquinas apropriadas, específicas, para o manuseio do papelão após ele ser deixado de molho e, conforme consta em um dos excertos acima, Domingos fez uso de masseiras usadas comumente em padarias e chegou até mesmo a adaptá-las para tender à sua finalidade. Já a trituração de todo o material é feita em liquidificadores industriais, meio também encontrado pelo designer. Posteriormente, tudo é prensado para a retirada da água e formam-se blocos para serem misturados com cola branca tenaz e demais derivados de aglutinação que tornam a massa homogênea e moldável. Nesse sentido ele informou: “[...] tem vários tipos de massas. Uma infinidade incrível de massas. Diferentes. Às vezes eu uso pigmento da terra para tingir. Eu gosto

muito dessa coisa de usar a própria terra para tingir o papelão. E basicamente é isso” (TÓTORA, 2022)

A tecnologia agregada à essa etapa do processo é convencional e estrita à essa necessidade, devido aos ajustes feitos – o maquinário foi adaptado exclusivamente para tal finalidade. Com a matéria-prima pronta, é iniciado o processo criativo, materializando infinitos trabalhos. Todos diferentes uns dos outros, ainda que feitos de modo serializado. Cada peça traz impressa as marcas do ajudante do designer, ou dele propriamente, que cuidadosamente aplicou ao molde a massa à base de celulose.

Ao todo, Domingos conta com a colaboração de dez ajudantes. O seu ateliê é também uma empresa, fonte de renda para eles. O cerne da criação dos trabalhos é o próprio Tótora – por meio de suas contemplações das paisagens marienses e de sua imaginação. Mas tudo se concretiza pela capilaridade das etapas, que envolve a aptidão e a cooperação de cada ajudante seu. Segundo Tótora em nossa conversa:

[...] eu tenho várias coleções que a gente consegue produzir em maior quantidade e menor quantidade. Então tem a parte do acabamento das peças. E nesses anos todos de pesquisa eu consegui chegar a diversos tipos de massa. Então tem massa que me dá os mais diversos tipos de textura, por exemplo. Todas as massas que eu faço lá na oficina são destinadas a um tipo de trabalho. Então tem pessoas na oficina que trabalha com cada tipo de massa. Tem tudo segmentado. Tudo setorizado. Tem a parte do acabamento, a parte da produção mesmo que o pessoal vai moldar as peças, moldar os vasos, moldar os bancos. E, assim, eu sou muito impulsivo, de um trabalho eu crio outro. Eu adoro ficar olhando um trabalho que terminei de fazer e aí amanhã já tem uma criação já surgiu daquele trabalho que eu comecei a fazer. É isso! (2022).

Somente um designer já estabelecido no mercado pode usufruir da possibilidade de ter um grupo desse porte – de dez pessoas para o auxiliar. Posterior à minha ida a Maria da Fé, e pelo fato de não ter conhecido o galpão onde se concentra a parte mais robusta do processo criativo, Tótora me enviou fotografias em que é possível ver de modo patente os seus colaboradores envolvidos em alguma tarefa relativa à concretização dos trabalhos.

Figuras 12 e 13 – Colaboradores de Domingos remanejando um Banco Terrão em seu ateliê maior.

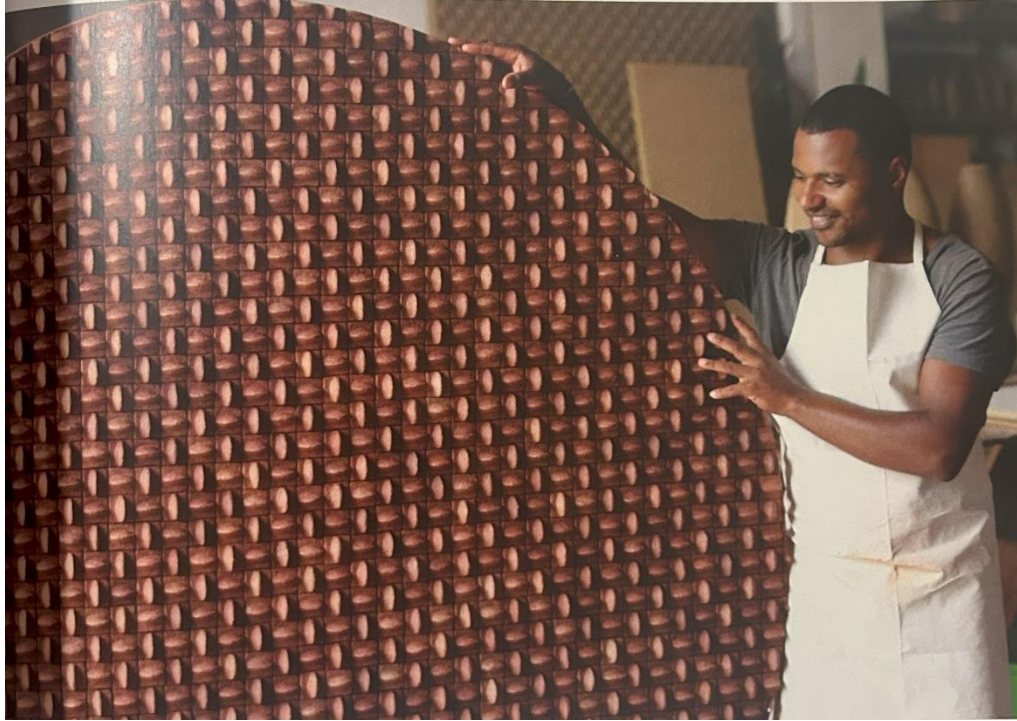


Fonte: imagens retiradas de um video cedido por Domingos Tótora para esta pesquisa (2024).

E até mesmo no livro de Maria Sonia Madureira de Pinho sobre Domingos, publicado em 2013, já consta imagens dos ajudantes do designer. Demonstrando que o processo acontece segundo uma lógica que mescla a autonomia artística com a dinâmica fabril de produção – corroborando uma relação patronal de Tótora com seus colaboradores, bem como a determinação de funções.

Muitas das informações que obtive para a elaboração desta pesquisa foram alcançadas por meio de fontes secundárias. E ter me encontrado com Domingos, o que representa uma fonte primária, foi crucial. Mesmo que preteritamente já havia levantado um material consistente sobre a sua trajetória, o contato direto foi diferente e revelou fatos novos sobre a sua vida, sobre sua poética criativa.

Figura 14 – Colaborador de Domingos ao lado do disco Frisos.



Fonte: imagem retirada do livro “Domingos Tótorá” (2013), de Maria Sonia Madureira de Pinho.

Figura 15 – Colaboradores de Domingos trabalhando na produção dos centros de mesa bowl vasado Terra, em seu ateliê maior.



Fonte: imagem retirada do livro “Domingos Tótorá” (2013), de Maria Sonia Madureira de Pinho.



### 3.1 Um designer contemporâneo em Minas Gerais

O *design* contemporâneo está alinhado com a valorização de aspectos profundamente ligados aos conhecimentos locais, que tradicionalmente estavam associados a regiões específicas e serviam como uma identidade para comunidades muitas vezes pequenas. Esses elementos culturais foram preservados apesar da crescente influência da globalização em um contexto sociocultural mais amplo.

A cultura mineira, marcada pelas realidades de suas pequenas cidades, onde predominam um jeito de ser bastante pacífico e tranquilo, começou a ser apreendida como meio para atrair a atenção de muitos turistas nacionais e mesmo internacionais devido às suas peculiaridades. No início do século XXI, o Brasil passou a enxergar a heterogeneidade cultural que o compõe, confrontando a tese de que há uma uniformização devido a fenômenos como a Indústria Cultural que se sobrepõe a muitas camadas sociais do país. Sendo que o que ocorre é o seu oposto – a heterogeneidade cultural – devido aos múltiplos fatores sócio-históricos que influenciaram a colonização de cada região do país. Segundo Mira, “nos primeiros anos depois da virada do milênio, de um lado, o país se enquadrava no cenário da mundialização da cultura e da reinvenção em massa de tradições locais e regionais; de outro, o Brasil vivia a efeméride da passagem de seus 500 anos” (2017, p. 127). Nesse período, a grife brasileira Daslu e a Galeria Brasileira lançaram uma coleção e uma exposição que demonstraram a riqueza cultural da região nordeste – ambas, em conjunto, denominadas “Festa das Cores”, que aconteceram em 2008 (MIRA, 2017).

Nessa cadência, no âmbito de Minas Gerais, o que passou a ser relevada e salientada foi a mineiridade, modo como fora definida a identidade do nativo de tal Estado, que a delineou tal como ela é hoje por meio da síntese de variados aspectos culturais desde o período da colonização do país à ocupação das terras montanhosas, onde a unidade federativa se constituiu.

Em Minas, houve a reunião de diferentes etnias, o que refletiu no modo como a religião católica se tornou majoritária no Estado, ainda que outros tipos de manifestações ocorressem em paralelo a ela com menos visibilidade; no crescimento demográfico baseado em uniões entre membros de um mesmo núcleo familiar; e na recusa do poder opressivo (DIAS, 1985). Que se fez assim e depois se espalhou pelo Estado, como algo comum às suas várias regiões.

O campo das artes também demonstra a integração harmoniosa que aconteceu em Minas – “nos campos da arquitetura, da escultura, da música e das letras – ocorridas na segunda metade do século XVIII e que vieram a constituir o núcleo germinal de uma forte tradição intelectual em Minas Gerais” (DIAS, 1985, p. 75). Esses aspectos que podemos considerar como simbólicos, devido a sua imaterialidade palpável, encontraram respaldo para uma certa corroboração –

fortalecimento – na composição geográfica de Minas. Ou poderíamos afirmar o seu oposto também: a cultura mineira se fez como é devido, exatamente, às montanhas e demais itens intrínsecos à formação do terreno e do clima predominante em sua área. Apesar do nome que alude à atividade mineradora, o Estado é cortado por sub-regiões onde outras atividades econômicas imperam. “O território atual de Minas é cortado por outras regiões, como a do Nordeste Pastoril, a do Café e a da Faixa Industrial” (DIAS, 1985, p. 75) e tantas outras que em paralelo definem o estado atual de Minas Gerais, tão distante daquela que se baseava economicamente na exploração do ouro e do diamante que começou a ter a sua decadência a partir de 1760.

Minas do ouro, no início do Setecentos, pouco ou coisa nenhuma ter a ver com a Minas agrícola, da lavoura ou da pecuária; o cultor da terra é um, o criador de boi ou cavalo é outro, não só no tipo físico como na psicologia. [...] Cada atividade condiciona um tipo e cria uma variedade de homem, seja na aparência, seja no modo de ser e pensar, seja na paisagem que forma para a sua vida (MARTINS, 1992, p. 13).

Atualmente, Minas é atuante na vanguarda da modernização industrial, tecnológica e econômica, além de continuar sendo a terra do diamante, do ouro, do gado, do café e do ferro. Por isso, não convém mais referenciar a figura do mineiro a partir de estereótipos já cristalizados ao longo da história. A Ciência Social contemporânea, ou qualquer outra ciência que se debruce sobre o tema da mineiridade a fim de estudá-la, deverá deixar de lado as abstrações e observar o nativo desse estado brasileiro no seu cotidiano – que não deve ser interpretado de modo único para representar o todo. Afinal, há muitos tipos de mineiros em Minas Gerais nos dias de hoje.

A apreensão que o *design* contemporâneo faz do *ethos* mineiro, ante às muitas facetas deste existentes, é exatamente daquela que demonstra uma intensa relação com o labor manual e artesanal, muito comum nas primeiras cidades que foram criadas no Estado com a utilização de materiais em estado bruto.

Na cidade mineira de Tiradentes, localizada a 190 km de distância da capital do Estado – Belo Horizonte –, acontece anualmente a “Semana Criativa de Tiradentes”, que em 2023 esteve em sua sétima edição. O evento é espaço para a ocorrência de “imersões entre designers e artesãos para que troquem conhecimentos, levando frescor ao artesanato e brasilidade aos projetos de *design*<sup>13</sup>”. Nomes importantes do cenário nacional do artesanato, do *design* de interiores e de produtos, da arquitetura e da moda encontram-se nele para debater temas contemporâneos atinentes a cada uma de suas áreas.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.pacodolavradio.com.br/semana-criativa-de-tiradentes-2022/#:~:text=Ao%20longo%20do%20ano%2C%20promovemos,a%20forma%20com%20que%20trabalham..> Acesso em 13 out. 2023.

Na “Semana Criativa de Tiradentes” de 2021, a curadora de *design* e jornalista Adélia Borges desenvolveu a fala “O lugar do feito à mão na contemporaneidade” e se respaldou muito na trajetória de Domingos Tótora para o desenvolvimento de sua conversa. O modo como o artista assimila em suas peças a cultura e a paisagem mineiras foram os aspectos salientados por Borges para demonstrar como os trabalhos contemporâneos são feitos a partir do diálogo entre as áreas da arte, do artesanato e do *design*. E, sobretudo, como o *design* possui como pauta relevante atualmente: a valorização dos saberes regionais, locais e a sustentabilidade.

Já no ano de 2023, durante a programação de mais uma edição da “Semana Criativa de Tiradentes”, fora exibido durante umas das sessões de cinema do evento o documentário “Domingos Tótora” (2023) da segunda temporada da série “Designers do Brasil”, a qual possui curadoria de Adélia Borges, direção de Helder Aragão e foi um oferecimento do Canal Curta.

Esse tipo de evento é emblemático por acontecer na cidade mineira de Tiradentes que foi fundada em, aproximadamente, 1702 e até fins do século XVIII foi um local de substantiva exploração de ouro. Nesse período, fora erigido um conjunto arquitetônico colonial único. E a partir do final do século XX, especificamente em 1980, a cidade se tornou referência nacional em turismo. Nela, o artesanato, assim como a culinária e tantos outros traços da cultura mineira ganharam toques de sofisticação – como muitos fenômenos que passaram por processos de estetização no contexto das transformações da dinâmica da mundialização na globalização (BUENO, 2016). Ainda sobre a “Semana Criativa de Tiradentes”, é um momento singular na instância das artes criativas por, mormente, alavancar uma discussão mais precisa a respeito do labor manual, tal como é caso do artesanato, que está sendo paulatinamente inserido no campo do *design*, mas mantendo a sua essência. E há, acima de tudo, o propósito de buscar valorizar a cultura local – como signo distintivo do *design* contemporâneo. Conforme o *design* brasileiro de roupas Ronaldo Fraga, “se tem algo que é realmente transformador e que gera o bem que é, que não tem preço, é tal da autoestima. É o apreço à cultura de um lugar. E essa cultura é vista, ela é registrada, ela se manifesta sem dúvida alguma no feito à mão”<sup>14</sup>.

O bom *design* não está mais restrito aos centros tidos como referência do fenômeno, pois a sua área geográfica de atuação se expandiu a ponto de abarcar o artesanato de determinadas regiões. Alguns programas institucionalizados de fomento ao crescimento das práticas artesanais tinham e ainda tem, inclusive, o *design* e até mesmo a arquitetura como tutores – como uma espécie de fase propedêutica, introdutória –, dos trabalhadores manuais tornando-os atentos às questões do mercado.

---

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZEw10-uCstQ>. Acesso em 20 de out. de 2023. Fala do designer de roupas em ocasião da Semana Criativa de 2023.

Casos registrados na primeira década do século XXI anunciavam a descoberta de um novo conjunto de possibilidades estéticas que se generalizou naquele momento. Para alguns setores, como a publicidade, foi apenas um modismo. Para outros, como o *design*, que sempre teve uma relação mais próxima com o chamado “artesanato brasileiro”, a tendência se aprofundou e fortaleceu. Porém, a generalidade do fenômeno não deve nos enganar quanto ao caráter socialmente desigual da apropriação dos bens e das práticas relacionadas a mais essa redescoberta da “cultura popular” (MIRA, 2017, p. 130).

Surgiram programas significativos com o propósito de aprimorar, consoante as exigências do mercado, os trabalhos artesanais. Não se trata da adequação a um mercado de bens meramente materiais, físicos, mas simbólicos também. Uma das principais iniciativas foi o Artesanato Solidário, surgido em 1998 – idealizado e implementado pela ex-primeira-dama Ruth Cardoso. Trata-se de um “programa de combate à pobreza em regiões do nordeste brasileiro castigadas pela seca. A partir de 2002, tornou-se uma Oscip,<sup>15</sup> [...] com atuação nas áreas social, cultural e econômica através de diversos projetos relacionados ao artesanato brasileiro<sup>16</sup>”.

Fato ainda bastante recorrente, atualmente, é a tutoria recebida pela atividade artesanal pelo designer. Por exemplo, em vídeo institucional<sup>17</sup> exibido na abertura das rodas de conversa da 7ª Semana Criativa de Tiradentes, é mostrada a atuação de alguns artesãos da cidade de Tiradentes que, em momento posterior, reaparecem rapidamente no vídeo em diálogo com artistas, chefs de cozinha, designers e arquitetos: a artesã do biscoito Rosana Nascimento recebe orientações do chef de cozinha Rafael Pires; Antônio Maia, artesão da pedra, e Silvânia Mendonça, tecelã, são orientados respectivamente pelos arquitetos e designers Stephanie Ribeiro e Marcelo Alvarenga e por Susana Bastos, artista. A tecelã Silvânia ainda recebe orientações do artista tecelão Alexandre Heberte. Esses diálogos evidenciam a postura do arquiteto, do designer, do artista e do chef de cozinha como agentes de profissionalização do trabalhador artesão. Mesmo que não se tenha o propósito de hierarquizar esses ofícios, alguns programas e ações de fomento tendem a colocar o artesão na posição de discente, aprendiz, em relação a outros profissionais que só se formaram em suas áreas mediante curso superior – como o arquiteto, o designer e, até mesmo, alguns artistas. Nesse sentido, na mesma época de criação do Artesanato Solidário, em 1998, foi criado o Artesanato Brasil pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – Sebrae .

A estrutura do projeto consistia em parcerias estabelecidas entre designers subsidiados pelo Sebrae para ‘qualificar’ artesãos considerados tradicionais. É importante notar que a

<sup>15</sup> Organização da Sociedade Civil de Interesse Público.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://artisol.org.br/quem-somos>. Acesso em 31 out. de 2023.

<sup>17</sup> Cf. o vídeo da roda de conversa intitulada “Janete Costa, uma designer brasileira” que aconteceu em 19 de outubro de 2023, durante a 7ª edição do evento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCQDMdeCiCs>. Acesso em 06 de nov. de 2023.

interpretação da tradição é feita pelos designers, significando, como de costume, o que não foi tocado pela civilização de modo que os projetos resultam em conjuntos de objetos feitos apenas com materiais ‘naturais’, técnicas manuais etc. (MIRA, 2017, p. 136).

No âmbito do Artesanato Brasileiro do Sebrae, e à guisa de exemplo, é que surgiu na cidade de Maria da Fé, no ano de 1999, o grupo “Gente de Fibra” – Cooperativa Mariense de Artesanato –, que em seu momento de criação, durante a escolha de matéria-prima e definição de formas a serem trabalhadas, contou com a colaboração de Domingos Tótora. A cooperativa apostou na fibra de bananeira, material abundante na cidade devido à cultura da banana, que é bastante cultivada na região e na confecção de “peças decorativas e utilitárias com *design* moderno e uso consciente e sustentável de materiais<sup>18</sup>”. Atualmente a Cooperativa não conta mais com a assessoria direta de Domingos Tótora que esteve presente no início do empreendimento e a “Gente de Fibra” encontra-se como uma das cooperativas vinculadas ao Artesol, que criou vários núcleos pelo interior do Brasil há mais de vinte anos.

Figura 16 - Castiçal produzido pela Gente de Fibra.



Fonte: Acervo fotográfico próprio (2022).

<sup>18</sup> Disponível em: <https://artesosol.org.br/gentedefibra>. Acesso em 06 nov. de 2023.

Figura 17 - Fruteira orgânica produzida em fibra de bananeira pela Gente de Fibra.



Fonte: Site da Cooperativa Gente de Fibra (2022).

A cadeia produtiva construída a partir da união entre artesanato, arte e *design* assumiu a dianteira do desenvolvimento de muitas cidades do país, sobretudo as pequenas, que possuem peculiaridades instigantes o suficiente para trazer até o seu sítio muitos turistas nacionais e internacionais. E os artistas locais, embasados nos saberes perpassados pela tradição e técnicas que na maioria das vezes estavam restritas ao uso das mãos, somente, cuidaram de criar uma harmonia entre o meio e seus trabalhos para torná-los únicos e atraentes. “Embora o turismo seja um dos setores que mais tem explorado essa nova fatia do mercado de bens simbólicos, a que se abre com a voga das culturas populares de contexto global, o espaço ocupado pelo *design*, incluindo o *design* de moda, também é grande” (MIRA, 2017, p. 135).

### 3.1 Maria da Fé

Os caminhos de Minas, grande estado brasileiro, são rodeados por uma paisagem ondulada formada a partir dos picos das montanhas, que são compreendidos por nuances de verde, desde os mais escuros àqueles clarinhos contidos na superfície fluida e cristalina de certos riachos que refletem.

Nos seus quase 589.000 km<sup>2</sup>, Minas abrange 853 municípios. Cada um com suas particularidades, resguardadas suas pequenas diferenças, sobretudo no sotaque. Mas todos

sustentando de modo involuntário, sutil, os muitos traços invisíveis, diríamos até simbólicos, que corroboram o jeito mineiro de ser. Em linhas gerais, e empregando uma terminologia já utilizada na sociologia e na antropologia, o *ethos* mineiro é definido pela sazonalidade das estações, por sempre revelar o fator temporal para o plantio e, também, pelos tempos litúrgicos da igreja católica que orientam, inclusive, o calendário civil. É uma mescla de aspectos geográficos e culturais, portanto, que delineiam o perfil identitário de Minas Gerais

A descrição acima se aplica ao contexto de praticamente todos os municípios mineiros e por questão de silogismo define, também, o perfil da pequena cidade de Maria da Fé, que é berço do designer Domingos Tótora Moraes, nascido em 1960 – localizada ao sul do estado, a 438 km de distância da capital mineira, Belo Horizonte. Com uma população de 14.056 habitantes – segundo informações do Censo de 2020 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Como muitos mineiros, o designer possui uma filosofia de vida baseada em questões ligadas à tradição, à contemplação das coisas que a natureza dá e, acima de tudo, à discrição. É no interior de sua cidade natal que ele instalou seu ateliê, onde a harmonia entre os materiais empregados na construção e as plantas ornamentais escolhidas para os canteiros da área externa desperta uma atração única àquele que o visita – a interferência antrópica no terreno, por parte do próprio designer, foi feita de tal modo que transparece bastante naturalidade, como se não houvesse a mão do homem envolvida na sua execução e concretização. Só mesmo o olhar atento de quem contempla e busca entender as dinâmicas da natureza possibilita um feito como esse.

Maria da Fé possui uma história atrelada ao contexto das sesmarias<sup>19</sup>, que de 1530 a 1822 vigorou no Brasil enquanto uma das principais práticas de fomento à ocupação do interior do país e de cultivo de áreas inutilizadas. No final do século XVIII, a região sul mineira das sesmarias de Campos foi subdividida em fazendas – grandes propriedades rurais privadas –, vinculadas à agricultura e à pecuária. Esse cenário foi a matriz da cidade de Maria da Fé.

A cidade, assim como muitos dos municípios de Minas Gerais, apostou desde a sua fundação na agricultura como fonte de renda para muitos dos seus cidadãos. Nisso, teve como principal atividade econômica o cultivo de batata.

A produção atingiu seu respectivo apogeu nas décadas de 70 e 80, época em que Maria

---

<sup>19</sup> No final do século XVIII, a região foi subdividida e uma parte foi dada ao casal José Rodrigues Braga e Maria da Fé de São Bernardo. Contudo, posterior ao recebimento da titularidade das áreas, o fazendeiro José Braga veio a falecer. Restou então a Maria, sua esposa, a responsabilidade de continuar explorando economicamente a região por meio de atividades laborais vinculadas à agricultura e à pecuária. Esse cenário, de fazenda, serviu como matriz para o desenvolvimento da cidade de Maria da Fé – tendo como norte, segundo a oralidade local, a personalidade forte e perseverante da Senhora Maria da Fé. Mais informações a respeito da história da cidade podem ser acessadas no sítio eletrônico da Prefeitura Municipal de Maria da Fé: <<https://www.mariadafe.mg.gov.br/cidade>>.

da Fé se tornou a maior produtora de batatas no território nacional, com o volume anual de 46 mil toneladas. Entretanto, no início dos anos 90, observou-se uma acentuada crise na cultura desse gênero, tendo em vista a conjugação dos seguintes fatores: sucessivas pragas nas sementes utilizadas para o plantio; cortes sistemáticos nos investimentos governamentais; dificuldades oriundas da baixa mecanização no campo e competitividade com outros mercados, principalmente Argentina e Santa Catarina.<sup>20</sup>

A bataticultura foi, então, a principal atividade econômica de Maria da Fé durante alguns anos, e possibilitou a muitas famílias prosperar a partir dela. Ramo em que o pai de Domingos Tótora atuou também.

Paralela à bataticultura desenvolveu-se a olivicultura – produção de azeite de oliva – que teve o plantio iniciado em 1935 e persiste até os dias atuais, a cada dia com maior fomento tecnológico, seguindo os moldes da agricultura intensiva. Tal cultivo é parte inerente à identidade de Maria da Fé, uma vez que a oliveira, árvore que dá a azeitona – fruto do qual se extrai o azeite – enfeita todos os canteiros do perímetro central da cidade, demonstrando o quão atrelada à economia e à cultura municipais é a produção do óleo. São árvores quase centenárias e cuja morfologia chama a atenção devido à torção de seus troncos e a peculiaridade da tonalidade de suas folhas, por elas apresentarem a coloração verde oliva – aspecto intrínseco a essa espécie arbórea.

Figura 18 – Oliveira em um dos canteiros centrais da cidade de Maria da Fé.



Fonte: Acervo próprio (2022).

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.mariadafe.mg.gov.br/cidade>. Acesso em: 24 jun. de 2023.



Segundo informações da Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais – Eпамig, conveniada à Prefeitura Municipal de Maria da Fé, a produção de azeite de oliva extravirgem evoluiu de 40, em 2008, para 120.000 litros em 2022 – um crescimento de 3.000% em 14 anos.

É nesse cenário de cidade interiorana, estabelecida entre as montanhas da Serra da Mantiqueira, em que as atividades que movimentam a economia local são quase sempre ligadas ao manejo da terra, que o designer Domingos Tótorа erigiu seu ateliê. No mesmo terreno de sua residência – a qual é uma construção em formato circular –, criou um espaço de trabalho que agrega ao seu labor a organicidade da natureza que o circunda.

A propriedade de Tótorа possui duas entradas, uma para a casa e outra para o seu local de trabalho, sendo que cada uma delas é voltada para uma rua diferente. E ao partir da área central da cidade – considerando como ponto inicial a praça da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Lourdes – rumo à propriedade do designer, visando acessá-la pelo portão do ateliê, é percorrido um trajeto cujas ruas possuem seu chão revestido de peças de concreto em formato hexagonal, denominadas bloquetes. Entre o espaço tênue do encaixe de uma peça à outra brotaram gramíneas que tornam esse tipo de pavimentação muito característico das pequenas cidades bucólicas do interior do país – o que as difere dos centros locais, ou metrópoles, estes lembrados quase sempre pelo excesso de revestimento asfáltico nas vias. E a esse aspecto, à pavimentação, soma-se a arborização nos canteiros centrais das ruas da pequena cidade, onde intercalam-se coqueiros, sibipirunas, araucárias e algumas outras plantas ornamentais. Ainda nesse caminho há a predominância de casas que não ultrapassam dois pisos – andares – e que atendem à finalidade residencial, uma vez que são poucos na região os estabelecimentos comerciais. E as coberturas das residências são a de tipo colonial – elaborada a partir do encaixe de telhas de barro cozido. A paisagem, por isso, segue um determinado estilo marcado pela tonalidade terracota, cor predominante no horizonte composto pelos telhados das edificações.

Já na rua onde encontra-se a entrada que está mais próxima do ateliê, observamos a presença de todos os traços acima descritos – a arquitetura das casas marcadas pelo telhado colonial, o chão pavimentado com bloquete, os canteiros centrais de arbustos etc. Todavia, o portão da propriedade de Tótorа não está alocado nem de um lado e nem do outro da rua, pois ele ocupa o final dela de modo que a torna sem saída. E, por isso, ganha destaque.

Ao final da rua Darci de Souza Cardoso, logradouro onde está a entrada que dá acesso ao ateliê, vislumbramos o muro da propriedade construído por tijolos maciços de barro já quase completamente coberto por heras, uma planta que se propaga em superfícies formando um tapete verde. Acima do muro há árvores intercaladas por tons de flores lilás – talvez bougainvilles –, que não possibilitam enxergar o que há no interior do terreno. Já o portão é feito por metal e tem

entre 1,5 a 2m – que também limita a visão do que há no interior.

Ao adentrarmos, visualizamos a casa branca arredondada, em um nível mais elevado no terreno, e um amplo campo verde com a presença de manchas roxas, devido aos canteiros de capim-do-texas circundantes à lagoa; e azuis, dos longos agapantos plantados às margens dos caminhos que dão acesso à casa e, ou, ao *deck* próximo à lagoa.

Figura 19 – Propriedade de Domingos Tótor, em destaque acima há a residência em formato circular.



Fonte: Acervo próprio (2022).

A edificação do ateliê, construída a partir de tijolos de barro maciços, dialoga de modo bastante harmonioso com o projeto paisagístico do terreno. E propositalmente não foi aplicado no seu exterior nenhum outro material para revesti-los. A tonalidade terracota, então, predomina. As janelas são amplas e, observando da parte interna, o jardim apresenta-se como uma extensão do ambiente. Não havendo fronteiras, mas uma complementação.

Já na área interna da edificação o branco toma conta, tendo como propósito aprimorar a iluminação. O que é amplificado pelas clareiras de luz natural que emanam do teto, devido às áreas retangulares constantes no telhado em que há um material transparente intercalado às telhas onduladas. E que deixa a luz do dia passar. Além do branco das paredes e do teto e do tom acinzentado do chão, as demais pigmentações do espaço são as das obras de Domingos. E as nuances são muitas.

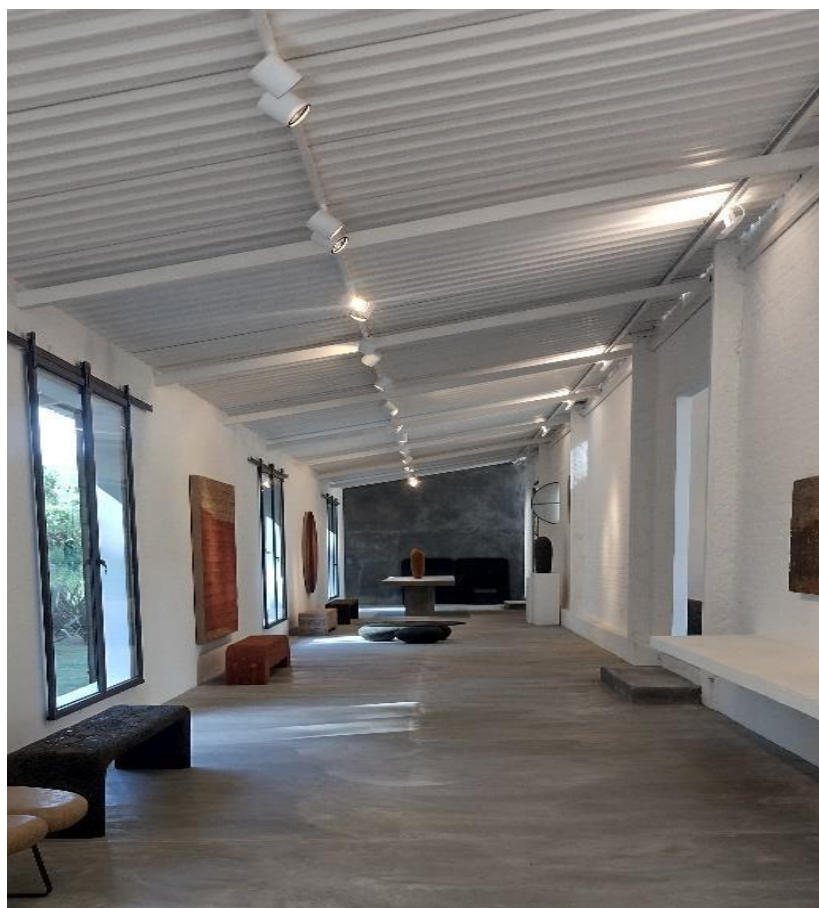
Os trabalhos contrabalançam a limpeza visual do ambiente no qual estão dispostos, destacam-se por si próprios. E este é o propósito do designer: inseri-los nesse espaço normativo

tão usual no universo artístico, mas não limitando-se ademais a tal contexto espacial de modo a fazer um uso meramente expositivo. Há uma sintonia entre o recinto do ateliê de Tótorá e os seus painéis, poltronas, vasos etc. A branquitude da galeria onde está parte de suas obras cumpre uma missão análoga à do *cubo branco* – paradigma da arte do século XX – que é isolar o trabalho concebido de tudo o que possa comprometer a sua contemplação.

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído (O'DOHERTY, 2002, p. 04).

Excerto que ilustra bem a composição e os propósitos da galeria que complementa o ateliê de Domingos Tótorá. Tornam-se indissociáveis as obras e o contexto espacial na qual elas estão.

Figura 20 – Interior de um dos recintos do ateliê de Domingos Tótorá.



Fonte: Acervo próprio (2022).

A experiência de estar no ateliê de Domingos possibilita compreender a dinâmica de um espaço ambíguo, por ser “um lugar de exposição e de venda, um local onde o artista recebe sua clientela, seja ela composta por amantes da arte ou mecenas, e onde ele vende sua mercadoria” (BONNET, 2020, p. 156). É um misto de ateliê e galeria, onde é possível ver o processo de finalização de algumas peças, mas, também, contemplá-las já concebidas e até adquiri-las. É o lugar predileto do designer mineiro, a partir do qual se reconhece. O ateliê não é apenas um *show-room*. É um local de produção, venda e, mormente, sala de espetáculos. Seguindo a lógica operante dos ambientes criativos de pintores e escultores.

Destarte, o ambiente criativo de Tótora e a cidade em que ele está, a pequena Maria da Fé, são fundamentais para a inteligibilidade da atuação do designer. Pois trata-se de aspectos que legitimam e autenticam a produção contemporânea do mineiro que não se exime da tarefa de refletir em seus projetos a organicidade por ele adotada como filosofia de vida – organicidade no sentido de adequação entre ocupação antrópica e a natureza, com o intuito de atuar no meio ambiente sem se sobrepor a ele. Trata-se de uma prática do *design* que busca compreender as dinâmicas naturais, sazonais, e assimilá-las para que os meios empregados na execução de determinados projetos não impactem negativamente na natureza.

### **3.2 Práticas nas interseções: arte, artesanato e *design*.**

A prática de Domingos Tótora mescla aspectos da arte, do artesanato e do *design*, o que nos remete a todo o arcabouço teórico compreendido pela noção de hibridação, cunhada por Canclini (1998), antropólogo argentino que se atentou em criar uma argumentação acerca da possibilidade de pesquisas sobre materiais até então não contemplados pelas análises feitas pelas ciências sociais no que tange a proximidade ao real; ele buscou um meio de se examinar as culturas híbridas – mormente pelas rupturas e justaposições consequentes desse processo. Nesse cenário, o autor se ocupou “de três processos fundamentais para explicar a hibridação, a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros” (CANCLINI, 1998, p. 284).

O processo criativo de Tótora releva princípios da arte, do artesanato e do *design*. “Os objetos são feitos em séries, partem de um molde sobre o qual é aplicada a massa de celulose. Mas os trabalhadores usam as suas mãos para aplicar a massa e, assim, nenhum objeto é totalmente idêntico a outro” (BORGES, 2013). Por isso trata-se de uma prática que se faz na interseção entre as áreas supracitadas no início deste parágrafo, corroborando a impossibilidade de delimitação, ou alocação em determinadas áreas específicas, de certas produções contemporâneas.

As definições de cada uma das áreas ligadas às produções do *design* contemporâneo – arte, artesanato e *design* – são marcadas, ainda, por equívocos básicos cometidos por estudiosos que as têm como objetos de pesquisa, mormente quando há mesclas entre elas. Convencionou-se considerar como arte somente os artefatos feitos por uma única pessoa – em todas as etapas do processo –, e como *design* todos os produtos que foram planejados previamente por meio de desenho e materializados em fabricação de porte industrial – com várias partes envolvidas. A distinção, de modo geral, deveria se pautar no fato de que um possui uma função estética (forma de conhecimento) e intelectual; e o outro tem uma função prática, criado para atender a uma funcionalidade – sentar-se, por exemplo. As produções e a trajetória de Tótorá são bastante incisivas no sentido de se fazerem entendidas somente quando forem superados tais “paradigmas”. Segundo Forty,

a distinção crucial é que, nas condições atuais, os objetos de arte são em geral concebidos e feitos por (ou sob a direção de) uma pessoa, o artista, enquanto isso não é verdade para os bens manufaturados. A concepção e a fabricação de sua obra permitem aos artistas considerável autonomia, o que levou à crença comum de que uma das principais funções da arte é dar livre expressão à criatividade e à imaginação. [...] Qualquer que seja o grau de imaginação artística esbanjado no *design* de objetos, ele não é feito para dar expressão à criatividade e à imaginação do designer, mas para tornar os produtos vendáveis e lucrativos (2007, p. 13).

Na cadência das produções contemporâneas que possuem como característica essencial a realização e, ou, materialização de trabalhos nas interseções entre áreas autônomas, bem definidas, é que Tótorá atua. É uma das muitas práticas que são feitas para que, conseqüentemente, haja a diminuição das fronteiras entre as supracitadas instâncias criativas – ratificando, como dito, um determinado tipo de prática, hoje, bastante usual, pautada na interseccionalidade – no diálogo. Afirmar isso, a princípio, é fácil e, também, bastante generalista. Postura essa que não assumimos. Para manter distância desse posicionamento e obter a devida inteligibilidade da trajetória do nosso objeto, e a partir disso compreender os seus significados possíveis, é na descrição que encontramos uma ferramenta capaz de apreciar as informações levantadas a respeito do mineiro Domingos Tótorá. Salientando os marcos que o renderam reconhecimento em cada uma das três áreas acima citadas. Bem como a sua autenticidade por mesclar, em sua prática, elementos de cada uma delas.

### **3.3 Formação, produção e circulação**

Não é possível definir o que há de meramente artístico, artesanal ou da esfera do *design* nas produções de Tótorá. Para além disso, e sob uma perspectiva descritiva, vamos elencar as relações

do artista com instituições, suas interações com os pares, aspectos técnicos e, ou, materiais de suas obras e os significados que elas possuem e, ou, adquirem. Só assim não ficaremos estagnados em uma das áreas – ou na arte, ou no artesanato, ou no *design* –, mas evidenciaremos o hibridismo resultante do choque entre os elementos de cada uma delas, que é representado nas obras do artista. Conforme Heinich & Shapiro, “assim, nossa posição não é nem essencialista e nem normativa, mas, sim, descritiva e pragmática” (2013, p. 15). Essa perspectiva analítica, de cunho pragmático e descritivo, consiste em debruçarmo-nos no processo e no contexto das produções do agente que integra nosso objeto de pesquisa. A ação dele é que nos permitirá compreender melhor os significados das práticas criativas contemporâneas executadas em interseções. Distanciamos-nos, assim, da pretensão de elaborar definições atualizadas do que é arte, artesanato, *design* ou produções que mesclam essas três áreas; bem como não permaneceremos num plano essencialista.

Assim, questionamo-nos, também, “como [...] as pessoas fazem ou criam coisas que gradativamente passam a ser definidas como obras de arte? (HEINICH & SHAPIRO, 2013, p. 15). Aplicando tal questão, inclusive, ao *design* e ao artesanato – áreas atinentes à nossa pesquisa – é que o objeto da pesquisa apresenta, paulatinamente, facetas relevantes a serem interpretadas. Sempre pautadas nas interações dos agentes e nas possíveis construções de si que surgem como consequência destas. Por tratar-se uma questão bastante atrelada a processos, uma postura metodológica descritiva deve ser adotada, para que nos afastemos de qualquer pretensão essencialista. Uma vez que o que interessa-nos mais é evidenciar o contexto em que a hibridação entre a arte, o artesanato e o *design* se faz e a partir de quê – no caso, temos como *corpus* Tótora.

O anseio por criar explorando a plasticidade possível da matéria é algo nato em Domingos Tótora, pois desde a infância ele já manifestava seu interesse por atividades que requeriam criatividade de sua parte. No ensino básico, enquanto aluno da Escola Municipal “Arlindo Zaroni”, ele foi diretor artístico do jornal desenvolvido pela e para a comunidade escolar. Já possuía preferência por questões atinentes às artes e desenvolvia seus trabalhos escolares a partir de técnicas não concentradas na escrita, mas na elaboração de cartazes e outras formas do tipo que estavam concentradas no aspecto imagético e, até mesmo, tátil.

Foi na fase escolar, nas aulas de educação artística, que Domingos encontrou estímulo para desenvolver sua aptidão para as artes. Já a família de Domingos não o impulsionava a explorar a arte como profissão. Havia, sobretudo por parte de seu pai, a preocupação em instruí-lo por meio da frequência à escola e orientá-lo a atuar profissionalmente em áreas tradicionais do mercado de trabalho brasileiro. Tanto que Domingos matriculou-se no curso de Direito na cidade de Pouso Alegre – localizada a 97 km de Maria da Fé –, contudo não chegou a concluí-lo. Por parte de sua mãe, Domingos não encontrou reprovação para seguir sua trajetória no nicho em que possui

vocação. Todavia esse breve panorama não demonstra uma oposição familiar radical, houve somente a preocupação do patriarca da família de Domingos por torná-lo independente, mas que em certo momento ficou satisfeito pelo reconhecimento que seu filho adquiriu no campo em que atua.

Após a sua experiência no ensino superior, Domingos voltou-se exclusivamente para o trabalho com as artes. Ele ministrou aulas de educação artística para crianças em sua casa, uma espécie de oficina de arte e ainda desenvolvia seus trabalhos, quase sempre envolvendo esculturas, pois era o que sempre o cativou. Mas não se concentrou somente nisso, pois queria buscar um aprimoramento e até mesmo explorar a arte sob um viés menos amador e mais técnico e, até mesmo, intelectual.

A partir de 1987, Domingos passou a frequentar os cursos livres na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, pois devido à proximidade geográfica entre a sua cidade natal e a capital paulista, ele tinha facilidade de se deslocar até o estado de São Paulo para esta e outras finalidades. Uma capacitação importante da qual Domingos participou foi o curso de extensão universitária oferecido na Escola de Comunicação e Artes – ECA da Universidade de São Paulo – USP, por Otávio Roth (1952 – 1993).

Otávio Roth nasceu em São Paulo, em 1952. Morou em Israel, Inglaterra, Noruega e Estados Unidos. Estudou fotografia e cursou Comunicação e Marketing na ESPM e Desenho Gráfico na Hornsey College of Art, em Londres [...]. Lá, desenvolveu sua técnica como gravador e seu interesse por temas políticos. [...] Paralelamente ao trabalho como gravador, Otávio desenvolveu robusta pesquisa sobre papel artesanal, sendo precursor do uso da técnica no Brasil. Fundou, em 1979, a Handmade - 1a Oficina de papel artesanal do Brasil, com a finalidade de produzir papéis de qualidade para uso artístico. Difundiu seus conhecimentos sobre papel e sobre a história do livro em cursos, palestras e oficinas, tendo influenciado fortemente a formação de papeleiros e pesquisadores do livro em todo o País. A partir do desenvolvimento de técnicas próprias, produziu instalações em papel de grandes proporções, prestigiadas em museus de diversos países. Além das instalações em papel artesanal, Otávio desenvolveu uma série de instalações participativas, como A Árvore. Otávio recebeu vários prêmios de literatura infanto-juvenil, como ilustrador e escritor, e foi parceiro em várias publicações da escritora Ruth Rocha. Morreu em 30 de agosto de 1993.<sup>21</sup>

Foi, também, no Museu de Arte Contemporânea – MAC da USP que Domingos participou de algumas oficinas, dentre elas a “Nova Matéria”, sob a orientação de Xico Chaves. Já sob a orientação de Evandro Jardim, Domingos participou de uma oficina sobre gravura em metal. Todas essas capacitações compreendidas no final da década de 1980.

Essa proximidade com o ambiente artístico cultural paulistano, onde realizou vários cursos em instituições renomadas, foi determinante para a formação e, também, para as escolhas

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www.otavioroth.com/biografia>>. Acesso em: 17 jul. de 2023.

profissionais posteriores. Domingos não chegou a concluir nenhum curso superior para poder atuar e, ou, desenvolver os trabalhos que hoje cria. Ele se considera autodidata. E atentando-se à semântica dessa palavra, ela traz a seguinte definição: “pessoa que se instrui por si, sem auxílio de professor” (BUENO, 2007, p. 102), que quando confrontada com o fato de o designer mineiro ter frequentado cursos livres de curta duração ocasiona uma certa contradição ante a sua autodefinição. Todavia, subentende-se que todas as capacitações das quais ele participou possibilitaram-lhe enxergar os trabalhos e técnicas análogas aos seus que tinham o papel como matéria-prima. Ainda que nessa época a celulose (o papelão, propriamente) era um material em potencial a ser explorado, não era ainda o meio pelo qual Tótora desenvolveria seus trabalhos. Somente anos depois, no fim da década de 1990, ele a elegeu como a principal substância a ser utilizada em suas produções. Era essa ainda uma fase de experimentações. “[...] Papelão, terra, cera, lonas usadas e descartadas – todos estes materiais tornam-se, nas mãos do artista, esculturas insustentáveis<sup>22</sup>”.

Em determinado estágio de seus experimentos Domingos desenvolveu trabalhos com lonas enceradas automotivas utilizadas para cobrir cargas transportadas nas carrocerias de caminhões a fim de manter uma estreita relação com os materiais que melhor aludissem a sua terra natal. E, nesse caso, a escolha de tal material estava intensamente ligada à logística de escoamento da produção da batata em Maria da Fé, que era feita por meio de veículos de grande porte como caminhões e carretas que, por suas vezes, necessitavam da cobertura de lonas. O tempo de vida útil desse material é de, no máximo, cinco anos, devido à exposição intensa a intempéries.

E quando alcançado o limite de uso das lonas enceradas no transporte da batata, Domingos as recolhia e desenvolvia seus trabalhos que consistiam em inseri-las na terra para posteriormente, após um determinado período de tempo estabelecido conforme sua vontade, desenterrá-las e elaborar esculturas por meio das quais seria possível demonstrar as representações possíveis a partir dessa massa composta por fios de algodão retorcidos e revestidos de resina repelente à água após seu retorno ao solo – como um modo de regresso da matéria beneficiada pelas tecnologias criadas pelo homem ao seu estado bruto. Porém, foi uma experimentação de curta duração de Domingos – efêmera –, que não lhe representou uma fonte inesgotável de modos de se apropriar da matéria.

Tivemos conhecimento desses trabalhos desenvolvidos com lonas enceradas automotivas por meio de relatos da prima de Domingos, Silvana Tótora, que acompanha intensamente as produções do designer e se atenta em guardar e preservar muitas das obras concebidas por ele. E, talvez, por não ter ultrapassado o plano de um ensaio, de uma tentativa, e ter tornado algo repleto

---

<sup>22</sup> Palavras de Silvana Tótora na apresentação do livro “Domingos Tótora” (2013), de Maria Sonia Madureira de Pinho.



de um discurso relevante é que não há vestígios do que fora produzido em tal instante com esse determinado material. A única evidência de sua materialização é a memória de Silvana, exposta por meio da oralidade.

Outros experimentos realizados pelo designer elegeram a parafina como principal matéria-prima. Não há uma informação exata a respeito da escolha de tal material para a concepção desses determinados trabalhos, talvez seja pela vastidão de possibilidades de se extrapolar a plasticidade dele. Todas as obras elaboradas a partir disso estavam concentradas no plano imagético – envolvendo fotografia e criação de estampas.

Num primeiro momento a técnica adotada por Domingos consistia em fotografar formas que, em analogia, pareciam rochas de arenito arredondadas, contudo o material que as compõem não é passível de ser determinado. Essas formas são orgânicas, sem a possibilidade de serem definidas enquanto um tipo específico de formato geométrico. Aludem a rochas que foram moldadas por meio de intempéries, sem a intervenção antrópica.

Posteriormente, havia a revelação dessas imagens em escala de preto e branco e em tamanhos aproximados de 30 x 30 cm, que eram inseridas num bloco maciço de parafina em tom de bege – pigmentação peculiar à qualidade do material, não obtida por meio de algum processo voluntário desenvolvido por Tótor. Aqui, a parafina serve como uma moldura à imagem, todavia, a complementa de certo modo que parece um bloco de mármore carrara que acabara de ser extraído da rocha, uma vez que suas bordas não possuem um acabamento preciso – não tendo como propósito adquirir uma superfície lisa, mas preservando pequenas irregularidades.

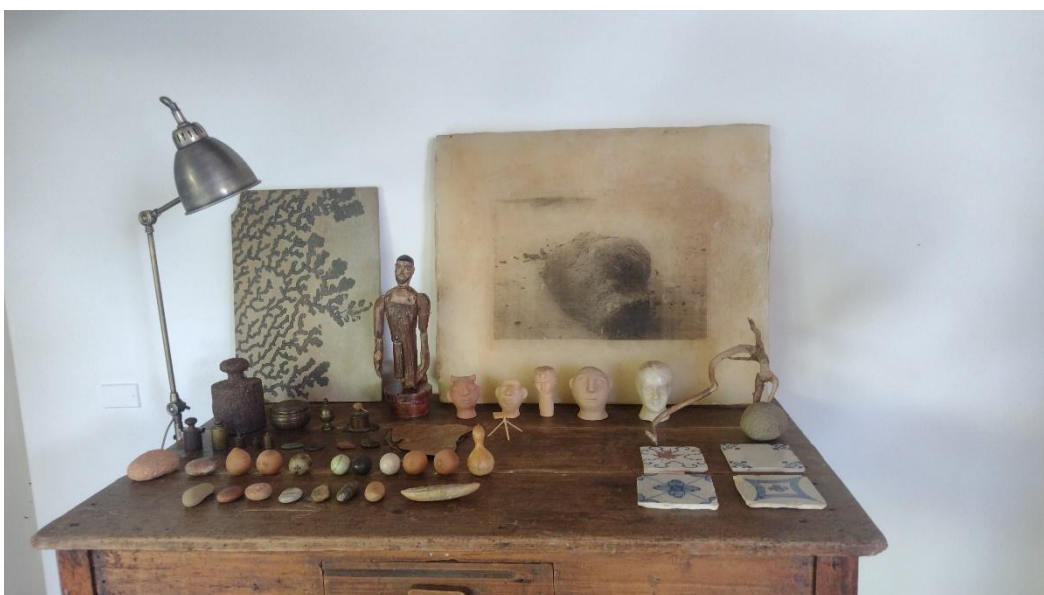
Essa série diminuta de obras desenvolvidas não chegou a possuir um nome. Dela, Domingos ainda preserva alguns exemplares, os quais estão expostos na sala de estar de sua residência junto de outros objetos colecionados por ele, sobretudo suas pedras polidas recolhidas em suas caminhadas ou ganhadas como presente por amigos e, ou, pessoas conhecidas que sabem de sua admiração por elas.

Figura 21 – Trabalho de Domingos Tótoro em parafina, sobre uma mesa em sua sala de estar.



Fonte: Acervo próprio (2022).

Figura 22 - Trabalho de Domingos Tótoro em parafina, sua coleção de pedras e outros itens decorativos.



Fonte: Acervo próprio (2022).

Figura 23 - Trabalho de Domingos Tótoro em parafina.



Fonte: Acervo próprio (2022).

Ainda nesse âmbito de interesse por explorar alguns possíveis usos da parafina, Domingos, em fins da década de 1980, iniciou uma série de trabalhos imagéticos baseados na impressão em papel de figuras abstratas em pigmentação avermelhada, a fim de fazer alusão ao fluido vital humano: o sangue. Essas figuras remetiam, voluntariamente, a determinados órgãos da morfologia do organismo humano – desde a representação dos dois pulmões componentes da caixa torácica à anatomia do quadril, composta pelos ossos hemipelves direito e esquerdo e o sacro. O que posteriormente era revestido por uma camada de parafina por meio de imersão.

Figura 24 – Imagem abstrata criada a partir de pigmento vermelho e imersa em parafina.



Fonte: Acervo próprio (2022).

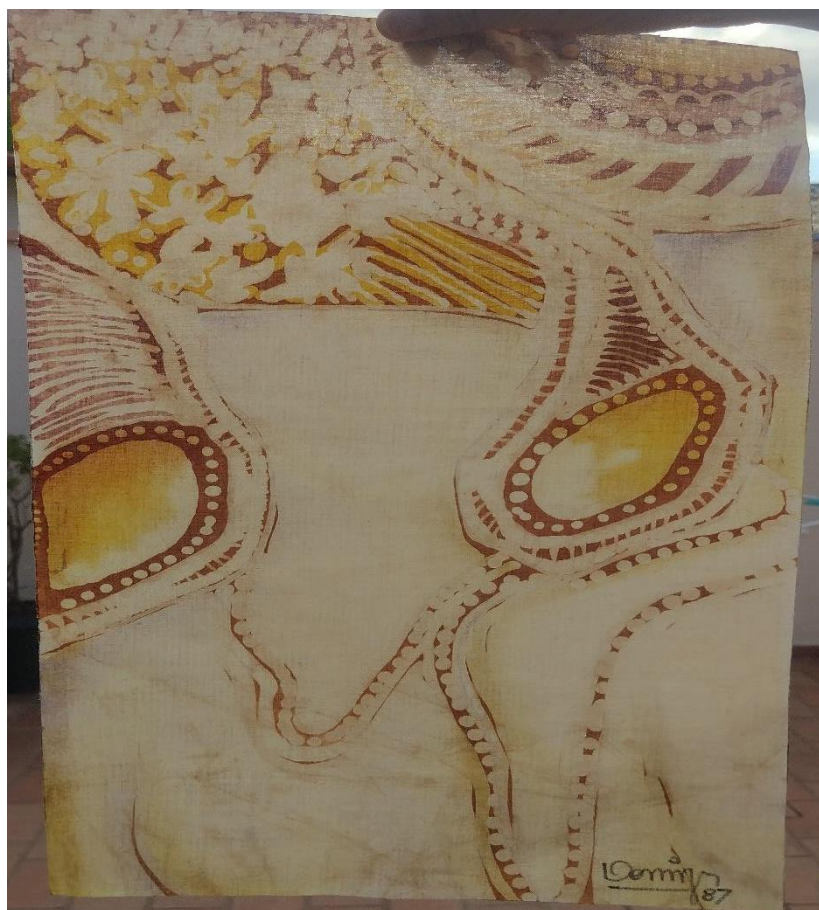
Figura 25 - Imagem abstrata criada a partir de pigmento vermelho e imersa em parafina.



Fonte: Acervo próprio (2022).

Houve, nessa cadência, a elaboração de estampas em tecido de algodão em policromia que também recebiam, ao final do processo de criação, um revestimento de parafina. Sendo que esses trabalhos de estamparia e os que fazem referência à morfologia de determinados órgãos humanos foram descartados por Domingos, contudo, foram recolhidos por Silvana Tótora, sua prima – que os preserva atualmente envolvidos em folhas de papel alcalino.

Figura 26 - Estampa abstrata em policromia criada em tecido de algodão e imersa em parafina, com assinatura de 1987.



Fonte: Acervo próprio (2022).

A atuação consistente na concepção de esculturas é algo recente na trajetória de Domingos – sendo sua atividade criativa principal. O trabalho com as mãos, mesmo precedido por um esforço intelectual de projeção da obra, sempre foi a parte do processo produtivo que mais atraiu a sua atenção. Todavia, também em meados da década de 1980, especificamente entre 1985 e 1987, o designer elaborou desenhos a partir de técnicas variadas, para além dos procedimentos semelhantes à serigrafia.

Um dos trabalhos que é conveniente explicitar para melhor elucidar esse tipo de produção por parte de Domingos, também preservado e guardado por Silvana Tótor, é um desenho elaborado em 1987 com grafite de lápis em papel couchê branco, cuja gramatura não é possível mensurar, em dimensão aproximada de 30 x 25 cm, que traz a representação de uma face feminina que tem como ponto pungente – o *punctum*, segundo a teoria de Roland Barthes – o terceiro olho aberto na região anterior de seu crânio, da sobrancelha ao início do couro cabeludo – ainda que falte cabelos à figura representada. Os demais olhos, usuais à morfologia do crânio humano, estão fechados.

No que tange o *punctum* no exercício de análise e, ou, leitura imagética, “às vezes (mais, infelizmente, com raridade) um ‘detalhe’ me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse ‘detalhe’ é o *punctum* (o que me punge)” (BARTHES, 1984, p. 68). Por isso, dentre os signos empregados na composição do desenho que não recebeu nenhuma denominação por parte de seu criador, que no caso é Tótorá, o ponto pungente é o terceiro olho aberto. Por sinal, a ausência de uma lógica específica entre as representações contidas às margens da obra a aproxima das artes pictóricas do surrealismo, mormente por parecerem ter sido organizadas na mente durante o sono, como um sonho mesmo.

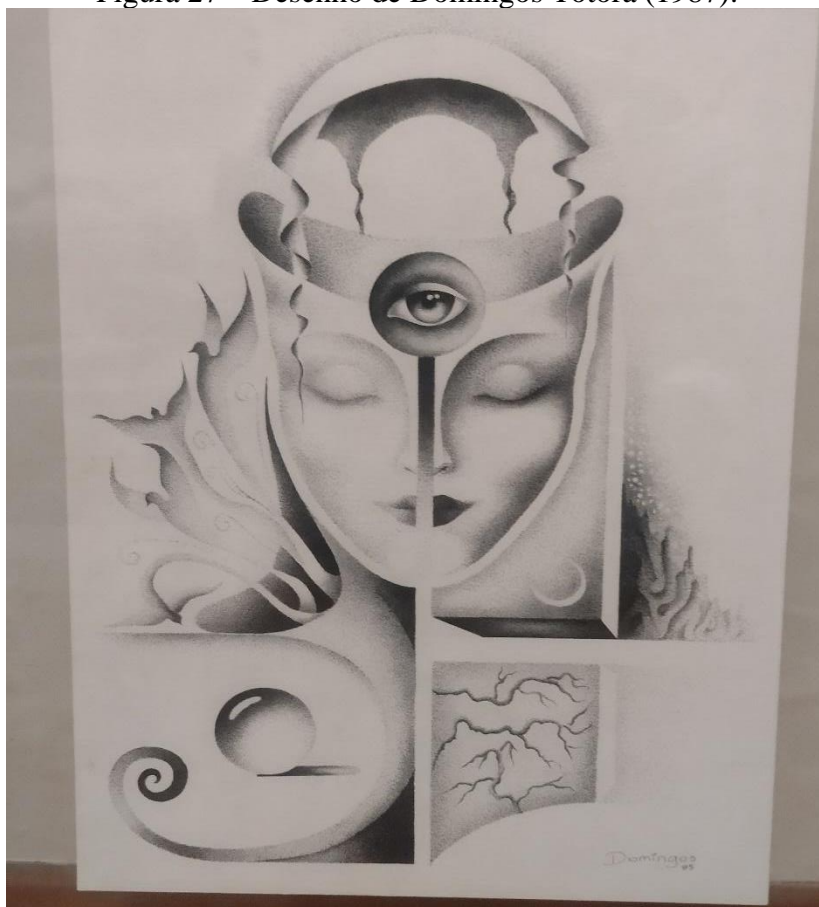
Pode-se perfeitamente simpatizar com o gosto de artistas do século XX por tudo o que é direto e genuíno e, no entanto, sentir que seus esforços para se tornarem deliberadamente ingênuos e primitivos estão fadados a cair em contradição. O mais conhecido dos movimentos artísticos entre as duas guerras - o surrealismo - ilustra bem essa dificuldade. O nome foi cunhado em 1924 a fim de expressar o anseio dos jovens artistas de criarem algo mais real do que a própria realidade, quer dizer, algo de maior significado do que a mera cópia daquilo que vemos. Mas, lamentavelmente, não podemos tornar-nos "primitivos" a nosso bel-prazer. Enquanto alguns artistas foram impelidos por seu frenético desejo de se tornarem pueris às mais surpreendentes extravagâncias de um calculado absurdo, outros foram levados a consultar compêndios científicos sobre o que constitui a mente primitiva. Ficaram altamente impressionados com os escritos de Sigmund Freud, os quais demonstraram que, quando os nossos pensamentos em estado de vigília são entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar. Foi essa ideia que fez os surrealistas proclamarem que a arte nunca ser produzida somente com base na razão plenamente desperta. Admitiam que a razão poderia criar a ciência, mas que somente a desrazão poderia criar a arte (GOMBRICH, 2013, p. 457)

A aproximação entre o que fora produzido por Tótorá, seus desenhos, à vanguarda do surrealismo é uma dedução nossa, uma vez que o designer não é vinculado e nem mesmo possui a intenção de se vincular esteticamente, politicamente e ideologicamente a nenhum tipo de grupo e, ou, movimento. Conforme resposta dada em entrevista exclusiva para o desenvolvimento desta pesquisa. E chegamos à tal conclusão, fazendo tal inferência, por causa dos elementos compreendidos por sua imagem e o modo pelo qual eles estão dispostos nela. Domingos, neste determinado desenho, se permitiu ao direito de sonhar<sup>23</sup> – consoante os princípios defendidos pelo movimento artístico alavancado por André Breton (1896-1966).

---

<sup>23</sup> Sérgio Buarque de Holanda, um dos grandes receptores dos princípios do surrealismo no Brasil, escreveu um ensaio sobre tal movimento destacando a partir dele que “só à noite enxergamos claro”, e reivindica “uma declaração dos direitos do sonho” - consoante o caráter onírico das produções surrealistas. Cf. PONGE, Robert. *Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950*. In: Alea, volume 6, nº. 1. Jan-Jun. 2004. p. 53-65.

Figura 27 – Desenho de Domingos Tótoro (1987).



Fonte: Acervo próprio (2022).

No início da década de 2000 o Brasil foi marcado pela implementação de programas e projetos que fomentaram o fortalecimento da cultura popular. O que possuía dentre suas principais causas motivadoras uma economia nacional em progresso e a criação de leis de diminuição da desigualdade social – rastro do final do século passado ainda carente de ser combatido e, ou, atenuado –; o gozo de uma boa imagem no exterior; e, também, a comemoração dos 500 anos do país e nação (MIRA, 2017). Essa proposta de consolidação dos saberes populares era compreendida, inclusive, pela valorização dos regionalismos. O que, ao fim, trouxe uma vastidão de ações distribuídas ao longo do território nacional, devido ao fato do país ser dotado de muitas peculiaridades atinentes à cada uma de suas regiões – discrepantes entre si pelo fato de como se fez a colonização em cada uma delas e que ocasionou, portanto, em uma heterogeneidade cultural embasada em três forças:

a ecologia, fazendo surgir paisagens humanas distintas onde as condições de meio ambiente obrigaram a adaptações regionais. A economia, criando formas diferenciadas de produção, que conduziram a especializações funcionais e aos seus correspondentes gêneros de vida. E, por último, a imigração, que introduziu, nesse magma, novos

contingentes humanos, principalmente europeus, árabes e japoneses (RIBEIRO, 1995, p. 21).

O jeito como esses três fatores se combinam em cada uma das cinco regiões do país os tornou diferentes entre si, como supracitado. E delineou os perfis dos muitos brasis que se tem. E em seu aspecto ecológico, o estado de Minas Gerais, no sudeste brasileiro, teve sua ocupação marcada pela busca constante por matéria-prima e, sobretudo, pelo anseio por riquezas minerais. O meio e suas potencialidades foram cruciais para que no século XVII houvesse o povoamento deste território. “A partir de 1674, com a ‘bandeira das esmeraldas’, tiveram início as primeiras manifestações do povoamento por europeus e seus descendentes da atual área do Estado de Minas Gerais, sendo então fundados os primeiros núcleos de aldeamento e a abertura de caminhos” (RODRIGUES, 2003, p. 254). E a partir disso criou-se uma forma-de-vida mineira – um *ethos* – que a distingue de imediato dos tantos outros que se fizeram historicamente no mosaico cultural compreendido pela nação brasileira. Em Minas, as principais atividades econômicas que impulsionaram seu desenvolvimento se fizeram pautadas no uso intensivo dos recursos da terra – desde a agricultura de subsistência à exploração de minérios –, orientadas pela sazonalidade das estações e relevando as características do relevo de cada microrregião do estado.

Surgiram da noite para o dia povoados ao longo de caminhos sinuosos ou junto às datas de mineração, destacando-se as vilas do ouro (Mariana, Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, Caeté, Pitangui, Serro Frio e São José del Rei). Para abastecer essas aglomerações, desenvolveu-se uma intensa rede comercial, com produtos de primeira necessidade e artigos de luxo trazidos da região portuária do Rio de Janeiro e de outras capitanias, como São Paulo, Bahia, Pernambuco e Rio Grande (do Sul). Além da existência, desde os primeiros anos das Minas, de roças e paragens que se dedicavam à produção e escoamento de produtos agrícolas (alimentos e bebidas — notadamente aguardente), pastoris (bois, vacas e ovelhas) e têxteis (tecidos grosseiros), direcionados ao abastecimento interno da capitania mineira (RODRIGUES, 2003, pp. 254-5).

A matéria bruta, ou minimamente processada, esteve ligada a muitos tipos de atividades econômicas e com fins de subsistência do nativo do estado de Minas Gerais – no gentílico, o mineiro –, cuja postura corrobora a conceituação dada ao brasileiro caipira que vive na região sudeste. Mormente no perímetro rural de São Paulo e, majoritariamente, no sul mineiro.

O desenvolvimento das atividades econômicas do caipira “correspondeu a um tipo humano particular, a saber, pobres sitiantes vivendo do labor familiar em comunidades rurais relativamente isoladas, em relações de produção essencialmente pré-modernas, baseadas na subsistência e nos mínimos vitais” (GUERRA, 2022, p. 240). O que, frente a todo o progresso que estava acontecendo nacionalmente no século XX, não representou um empecilho, uma vez que ao seu modo, o jeito arcaico de produzir e de viver do caipira, se sintonizaram ao “novo” que se instaurou, mas sem



abandonar totalmente suas matrizes. Adequou-se à modernidade, mas soube manter um elo tênue com a tradição, devido a uma certa resiliência.

Este breve panorama pelo qual é explicitada a cultura caipira predominante na região sudeste do país serve para ilustrar uma tendência recorrente no início do século XXI, como citado, que foi a valorização das culturas populares. E o designer Domingos Tótora atuou em tal voga quando do planejamento, em sua cidade natal, da Cooperativa “Gente de Fibra”. Momento em que o artesanato foi escolhido como meio para geração de renda e, acima de tudo, como modo de rememoração dos saberes populares. Conforme Mira, “grande parte do interesse pelo universo das ‘tradições’ tem a ver com a suposta inautenticidade do mundo moderno” (2017, p. 132). E nesse contexto, o profissional do *design* assumiu a dianteira para dar consultoria aos programas e projetos de artesanato regionais que foram desenvolvidos no âmbito do “Artesanato Brasil”, iniciativa do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) – criado em 1998, paralelo ao “Artesanato Solidário”.

Sendo que “a estrutura do projeto consistia em parcerias estabelecidas entre *designers* subsidiados pelo Sebrae para ‘qualificar’ artesãos considerados tradicionais. É importante notar que a interpretação da tradição é feita pelos designers [...]” (MIRA, 2017, p. 136), demonstrando uma limitada autonomia dada aos artesãos. E, ou, a proposta de se orquestrar melhor as práticas manuais de modo que sejam mais bem orientadas ao mercado.

Diante disso, é que todo o aprimoramento e conhecimento adquiridos por Tótora se ampliaram e contemplaram o meio em que ele vive. Houve reflexos disso na contribuição dele para com sua cidade natal no momento de planejamento, no âmbito do “Artesanato Brasil”, da cooperativa mariense de artesanato denominada “Gente de Fibra”, em um período bastante delicado no cenário econômico municipal pela decadência da cultura da batata.

O artista é, também, uma força que abala o lugar de onde provém. A história da pequena cidade mineira de Maria da Fé, nas últimas duas décadas, foi afetada pela obra de Domingos. Dedicada à monocultura da batata, Maria da Fé, desde os anos 60 do século passado, teve forte e rápido destaque econômico. Nos anos 80, com a perda do monopólio da produção de batata, seus habitantes amargaram a perda do poder aquisitivo e, então, as décadas de 80 e 90 foram períodos de bastante desolação.<sup>24</sup>

No ano de 1999, por meio da iniciativa do Sebrae em parceria com a Prefeitura Municipal de Maria da Fé, concretizou-se então a fundação da Cooperativa com o intuito de fomentar a produção artesanal na cidade. Ação que foi ao encontro dos anseios da Prefeitura do Município,

---

<sup>24</sup> Palavras de Silvana Tótora na apresentação do livro “Domingos Tótora” (2013), de Maria Sonia Madureira de Pinho.

que já estava em vias de implementação, naquele contexto, do Projeto de Desenvolvimento do Turismo Rural. Foram considerados aspectos bastante peculiares de valorização da cultura local por meio da utilização de meios e de técnicas tradicionais. E a proposta consistiu em aperfeiçoar a gestão do fazer manual enquanto fonte de renda, ultrapassando um empreendedorismo pautado no amadorismo.

Figura 28 – Logo da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra.



Fonte: Site “Gente de Fibra” (2022)

Na ocasião,

ele [Domingos] incentivou um grupo de donas de casa a desenvolverem seus dons artesanais – até então restritos ao tricô, crochê e bordado praticados por *hobby* – a se organizarem com o objetivo de gerar recursos para o sustento da família. Compartilhou com essas mulheres a técnica da transformação do papelão e abriu seus olhos para outras possibilidades, como a do aproveitamento da fibra da bananeira, tão abundante na região, criando linhas em conjunto com elas.<sup>25</sup>

Nesse processo de planejamento da cooperativa, foi crucial a etapa de escolha do material por meio do qual seriam feitas as produções do grupo. Ocasião em que Tótora apresentou alguns

<sup>25</sup> Prefácio de Adélia Borges ao livro “Domingos Tótora” (2013), de Maria Sonia Madureira de Pinho.

protótipos por ele criados a partir da mescla da fibra de bananeira e do papelão reciclado. Esses materiais, além de serem abundantes, refletem, precisamente, a identidade local e até mesmo nacional, e o aspecto ecológico – este último enquanto um caráter fundamental que deve estar vinculado às práticas contemporâneas do *design* e do artesanato. O reuso do papelão para a elaboração da matéria-prima se fez pela sua alta oferta, pois é algo regularmente descartado; e a fibra das bananeiras, não diferentemente do papelão, também é encontrada com facilidade em várias regiões do país, pois trata-se de uma planta de fácil cultivo por ser de clima tropical, o qual predomina o território brasileiro.

Nessa fase incipiente, os anseios da “Gente de Fibra” já estavam alinhados às problemáticas que o *design* do século XXI deve atender, cujas são:

Visualizar progressos tecnológicos; priorizar a utilização e o fácil manejo de produtos [...]; tornar transparente o contexto de produção, do consumo e da reutilização; promover serviços e a comunicação, mas também, quando necessário, exercer com energia a tarefa de evitar produtos sem sentido (BÜRDEK, 2010, p. 16).

Não é uma postura incongruente vincular essas questões às práticas da “Gente de Fibra”, que é uma associação orientada para o artesanato, pelo fato dela ter possuído no período de sua concepção o auxílio de um profissional do *design*. O que, desde tal momento, já a situa numa dimensão fronteira entre tais áreas.

Dessa maneira, a partir desta colaboração, “Domingos Tótora e mais cinco mulheres da comunidade aceitaram o desafio de desenvolver o trabalho, [...]. À medida que os artesãos se organizaram e se capacitaram, seus produtos foram conquistando os mercados interno e externo<sup>26</sup>”. E muito comum a esses tipos de iniciativas que contam com os serviços de consultoria do Sebrae é a introjeção, por parte deste órgão, de princípios empreendedores – postura que visa ao cumprimento de sua missão, pautado em conceitos empresariais (MIRA, 2017). E há, ainda, o fato de que nesse período de gênese da Cooperativa a figura do designer, enquanto um tutor, desempenhou um papel fundamental, mas que demonstrava que num tempo futuro, quando os artesãos comesçassem a atuar na gestão do negócio, este estaria fadado ao fracasso – pela ausência do suporte do Sebrae e do apoio técnico e estético do designer. Hipótese que não se confirmou no que diz respeito à trajetória da “Gente de Fibra”, que desde a sua criação, mesmo após o afastamento de Tótora, se mantém até os dias atuais produzindo peças de decoração a partir da fibra de bananeira.

Descoberta a sua matéria-prima, a massa elaborada a partir do papelão reciclado, Domingos

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.gentedefibra.com.br/quem-somos/historia.html>. Acesso em 16 ago. de 2023.

então se lançou na tarefa de buscar as formas possíveis a partir disso. E de lá para cá não parou, pois sua produção é constante – abordando o planejamento e a concepção de trabalhos para finalidades decorativas e para o mobiliário de casas.

O aprimoramento de sua matéria-prima, a qual é diferente daquela utilizada pela “Gente de Fibra”, que é composta basicamente pela fibra da bananeira, se deu a partir de seu egresso da cooperativa. Assim, Domingos se viu na tarefa de atuar numa carreira solo – seguindo as suas convicções criativas e gerindo seu ateliê de tal modo que esse espaço simbolicamente representasse outra dimensão para além do aspecto econômico que sua atividade propiciasse. Ele está muito mais centrado no propósito de concretizar trabalhos oriundos de sua fruição, ainda que o aspecto econômico atrelado a isso seja algo importante para a manutenção de suas necessidades básicas.

#### 4. INSTÂNCIAS DE RECONHECIMENTO

Os trabalhos de Tótorá são realizados em consonância com os princípios defendidos pelo *design* contemporâneo, sobretudo pelo interesse dos agentes dessa instância por valorizarem peças que retratam a sua singularidade e a originalidade do seu criador. O mineiro é um sujeito de fronteiras, por criar peças de caráter artístico e por integrar no campo do *design* a sua produção de móveis. Seus bancos, cadeiras e mesas não são tidos como itens sem originalidade, comuns, do mobiliário, mas sim como ícones do *design* brasileiro de móveis já inseridos no circuito internacional. E essa valorização, que reflete posteriormente na precificação elevada de cada item, se deve à sintonia estabelecida entre exposições, galerias e casas de leilões.

De 1978 a 1995, período em que a hoje professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Maria Cecília Loschiavo dos Santos, fez seu mestrado e que conseqüentemente gerou o título “Móvel Moderno no Brasil” (1995), somente os principais nomes envolvidos na produção do móvel moderno no cenário nacional foram inseridos em sua supracitada obra. Já em 2017, vinte e dois anos após a publicação de sua primeira edição, a obra referencial de Loschiavo foi reeditada de modo a se tornar bilíngue e ampliada a fim de abranger em uma nova seção nomes da nova geração de designers de móvel moderno na contemporaneidade, dentre os quais está o de Domingos Tótorá.

A inserção de nomes além do de Domingos, como o de Zanini de Zanine, Leo Capote, Guto Índio da Costa, dentre outros, numa obra que fez num primeiro momento uma análise bastante acurada dos principais designers modernos brasileiros fez com que a geração recente continuasse irradiando mundo afora a riqueza material e a diversidade brasileiras, tal como os primórdios dessa mesma área nas décadas de 1920 e 1930.

Em uma perspectiva histórica observamos, paulatinamente, uma série de fatores que alteraram significativamente as condições de criação e produção do móvel, sobretudo considerações ambientais: escassez de madeiras nobres, exploração predatória, políticas de manejo ambiental, debate ético sobre o uso apropriado dos materiais, entre outros. Além disso, modificações na composição da família brasileira e novos modos de vida também interferem no *design*, afinal, além das mudanças nos materiais e na tecnologia, o móvel reflete também as transformações da cultura e da sociedade (SANTOS, 2017, p. 239).

Nisso, a atividade do *design* brasileiro de móveis segue seu curso empregando técnicas e materiais diferentes de outrora, mas mantendo um discurso pautado nos vários regionalismos brasileiros, o que a torna um diferencial simbólico, fazendo com que o valor eleve a precificação – o reflexo do capital simbólico no capital monetário de cada peça e do prestígio da trajetória do

designer como um todo. A composição material é um distintivo de cada trabalho desenvolvido, contudo, o simbolismo agregado a ele é o mais relevante dos fatores diferenciais – que é adquirido por meio da sintonia com agentes estratégicos da área: o mercado, os curadores, galeristas, casas de leilões, editoras etc.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu deixou uma vasta produção bibliográfica, inclusive com a publicação de obras póstumas. Em “As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário” (1996), o sociólogo se perguntou “por que tantos críticos, tantos escritores, tantos filósofos põem tanto empenho em professar que a experiência da obra de arte é inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional” (p. 12), amparado em Gadamer, este que se atenta à “arte de compreender”. E dissertou Bourdieu que a arte é sim inefável, pois ela habita outras dimensões ainda não passíveis de serem tão bem mensuradas pela rigorosidade analítica científica, tal como determinadas manifestações culturais como um todo. Contudo a busca pela compreensão dessas “coisas” não deve ser tolhida somente por não se adequar tão perfeitamente a alguma outra determinada metodologia científica.

Por questão metodológica, o sociólogo francês buscou ao longo do livro supracitado indicar noções, a fim de não reforçar o paradigma da arte enquanto meramente irreduzível ante a análise científica. Para ele, o sensível possibilitado pela experiência artística deverá ser compreendido desde que esteja embasado em noções práticas já inteligíveis, para que não seja ignorado ou tornado simplesmente inefável. Salientou, ainda, que o sociólogo “não visa dar a ver, ou a sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis” (BOURDIEU, 1996, p. 14). E elucidando sempre a literatura, sobretudo a partir de Flaubert, Bourdieu destacou a análise científica das condições de produção e de recepção da obra de arte como sendo fundamentais para que seja superada a oposição entre sensível e inteligível. É neste ponto que percebemos ele orientando sua análise para uma dimensão mais sociológica da obra de arte como um todo, porém usando, ainda, a literatura. Abarcando as condições de produção e recepção da obra de arte deve-se envolver, necessariamente, a figura do artista/ escritor – e do designer também, consoante a pesquisa que desenvolvemos. A compreensão das condições de produção e de recepção são, para o autor, princípios norteadores da gênese social do campo artístico, o qual não compreende somente aspectos concretos, mas, e mormente, simbólicos também. Ainda que o sociólogo francês tenha se atentado a estabelecer os meios estratégicos para a devida compreensão da dinâmica do campo artístico, suas colocações servem também como formas de se entender a lógica do *design* e, especificamente, o *design* de móveis, por demonstrar que se trata de um campo em que as posições são preestabelecidas e compete aos recém-chegados se orientarem quanto às regras que regem tal dimensão, para que nela possam permanecer. A sua

estadia dependerá das relações estabelecidas com os agentes que nele atuam. Trata-se de um jogo onde impera um determinado tipo de jogo.

Na realidade, compreender a gênese social do campo literário, da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que aí se joga, dos interesses e das apostas materiais ou simbólicas que aí se engendram não é oferecer sacrifícios ao prazer de reduzir ou de destruir [...]. É simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são (BOURDIEU, 1996, p. 15).

Esse modo de encarar a obra de arte, para o sociólogo francês, é um jeito de explicitar a partir dela o que há de intencionalmente histórico e, até mesmo, trans-histórico. Contudo, ele coloca-a como intencionalmente habitada e regulada, enquanto signo, por alguma outra “coisa”. Nisso, ao alocar a arte como um campo passivo perante os demais campos que coexistem na vida social, Bourdieu corroborou o paradigma cunhado nos primórdios da sociologia da arte que a sustenta como um mero reflexo das dinâmicas da sociedade. Contudo a pessoa do designer e o seu reconhecimento dentro do circuito referência do *design* contemporâneo – que acontece majoritariamente por meio de aspectos simbólicos, tal como o *status* e a posição de prestígio por ele ocupada – são partes importantes a serem considerados para a devida inteligibilidade do fenômeno e para a uma possível construção cronológica de sua biografia.

No interior do campo da sociologia da arte, a transformação de uma certa prática em arte, desde a década de 1970, é analisada sob a terminologia de artificação, a qual foi cunhada em 2012 pelas sociólogas Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (ROSATTI, 2023). E compreende um fenômeno que só alcança plenamente seu propósito, objetivo, pelo misto de acontecimentos que acontecem nos planos teóricos – no discurso – e no prático, na ação.

Como, por meio desse nexo de ação e discurso, as pessoas fazem ou criam coisas que gradativamente passam a ser definidas como obras de arte? Não há uma resposta simples a essa questão. A solução encontra-se em muitos níveis interligados e é simbólica, material e contextual ao mesmo tempo. A arte surge no decorrer do tempo como a soma total de atividades institucionais, interações cotidianas, implementações técnicas e atribuições de significado. A artificação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas (HEINICH & SHAPIRO, 2013, p. 15).

A transição para a arte frequentemente segue uma dinâmica semelhante à atribuída aos objetos de *design* quando adquirem status artístico. Itens uma vez estritamente funcionais agora ocupam espaços museológicos e são valorizados por colecionadores.

A produção de Tótora pouco a pouco foi sendo revestida pelo estatuto do *design*, mas não é uma dinâmica peculiar somente ao seu trabalho. Muitos outros designers brasileiros antes foram reconhecidos como artistas e posteriormente adentraram no campo do *design*. A causa disso está

nas novas possibilidades criativas exploradas por esses profissionais que, por suas vezes, cativam os olhares de colecionadores repletos de vontade de adquirir obras únicas – agentes ímpares nos mercados de arte e de *design* de mobiliário.

O efeito dessa valorização é que, do mesmo modo que a pintura, a escultura ou a fotografia que também participam desse mercado, o *design* passa a ser apreciado em função do movimento estilístico, do contexto histórico e da assinatura, sem ficar preso à utilidade, que é a condição de origem do mobiliário (ROSATTI, 2023, p. 02).

O *design* brasileiro a partir dos anos 2000 ficou cada vez mais evidente nos pregões das principais casas do mundo que atuam nesse ramo. Recentemente, por sinal. Sendo que Joaquim Tenreiro e José Zanine Caldas estão entre os profissionais brasileiros que mais se destacaram nas transações faturando, respectivamente, 882 e 884 mil euros no ano de 2022. O início dos leilões das obras de Tenreiro se deu em 2001, já o de Zanine foi em 2006 (ROSATTI, 2023).

De acordo com pesquisa no sítio eletrônico da empresa Artprice<sup>27</sup>, referência em avaliação das transações públicas de arte contemporânea, Tótora participou, desde a consolidação de sua carreira, de 23 leilões. O pregão mais antigo registrado no sítio é da obra Mesa "Água" (2008) apresentada em 2014 na Christie's – sendo esta uma das mais conceituadas empresas de leilões do mundo, fundada em 1766, no Reino Unido. Nesse mesmo leilão, também foram vendidas obras de outros designers brasileiros de mobiliário, como a Poltrona Linha Z (1950), de José Zanine Caldas; a mesa Circa (1955), de Joaquim Tenreiro; a mesa de jantar Stel (1985), de Oscar Niemeyer e Ana Maria Niemeyer; e o banco Peixe (1989), dos irmãos Fernando & Humberto Campana. À época, a supracitada obra de Tótora estava estimada a ser vendida por, no mínimo, 5.000 e, no máximo, 8.000 libras esterlinas. Acabou sendo arrematada por 6.250 libras esterlinas, o equivalente a 38.824,22 reais<sup>28</sup>.

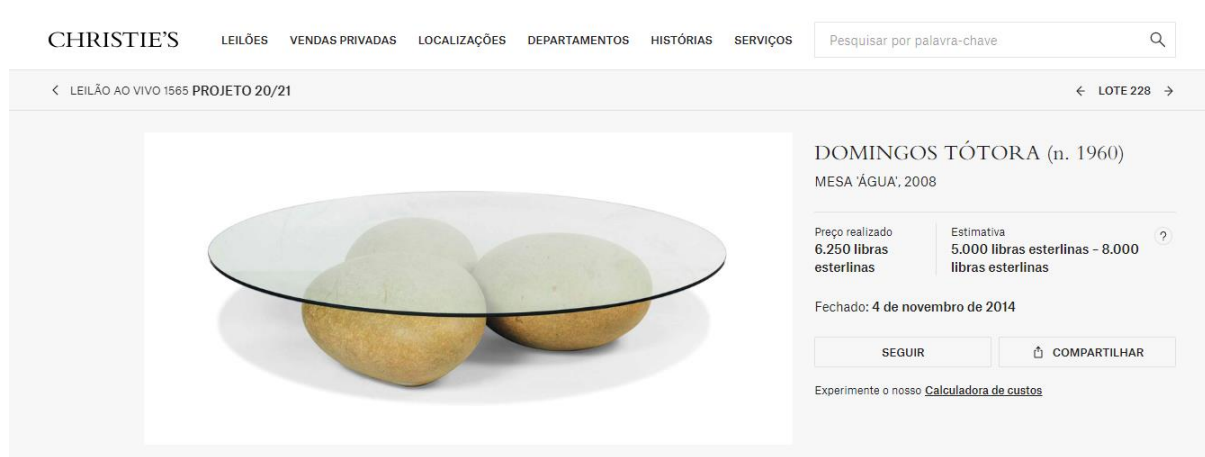
---

<sup>27</sup> Realizada em 20 dez. de 2023.

<sup>28</sup> Conversão realizada em 20 dez. de 2023.



Figura 29 – Mesa Água em um dos catálogos virtuais de leilões da Christie`s.



Fonte: Site Christie`s (2023)

Paralelas à saída de alguns dos trabalhos do designer mineiro pela Christie`s, temos como parâmetro análogo as vendas, nos anos de 2017 e 2018, do banco “Terrão” pela também respeitada casa de leilões Sotheby`s – sociedade londrina de vendas criada em 1744, sendo um dos principais canais mundiais de venda de artigos de arte e de luxo. Ela possui uma ampla rede de especialistas do setor, atuando em 40 países e desenvolvendo atividades pulverizadas em categorias diversas que incluem arte contemporânea, arte moderna e impressionista, antigos mestres, obras de arte chinesas, joias, relógios, vinhos, bebidas e *design*, bem como carros e imóveis colecionáveis. No Brasil, há dois escritórios da casa londrina de leilões – no bairro Jardim América, em São Paulo; e no bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro. A principal atividade das representantes da instituição no país concentra-se em transações acerca de imóveis de alto padrão.

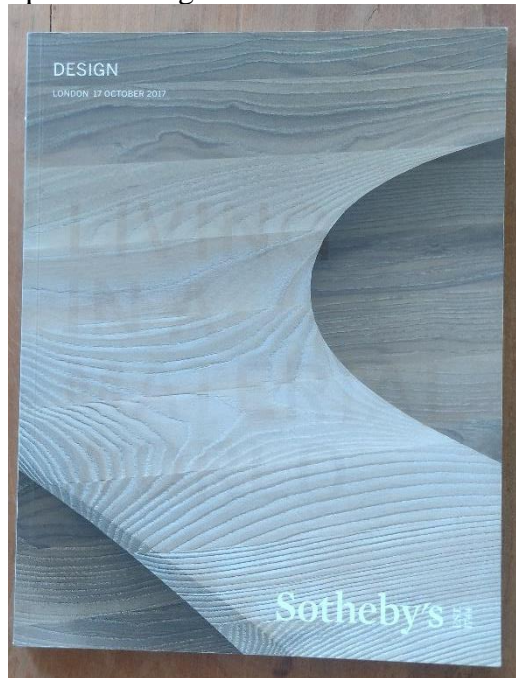
No primeiro ano em que uma obra de Tótoro foi inserida em um catálogo de leilões de peças de *design* da Sotheby`s, em 2017, a estimativa de sua venda era por um preço compreendido entre 4.000 e 6.000 libras esterlinas. A obra fora arrematada por 5.625 libras esterlinas, o equivalente a 34.981,40 reais<sup>29</sup>.

Já no segundo ano em que houve a inserção de uma peça de Tótoro em um pregão da casa londrina de leilões, 2018, o preço estava estimado entre 3.000 a 5.000 libras esterlinas. O preço pago foi 9.375 libras esterlinas, o que equivale a 58.302,33 reais<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Conversão realizada em 11 de janeiro de 2024.

<sup>30</sup> Conversão realizada em 11 de janeiro de 2024.

Figura 30 – Capa de catálogo físico de leilão da Sotheby`s de 2017.



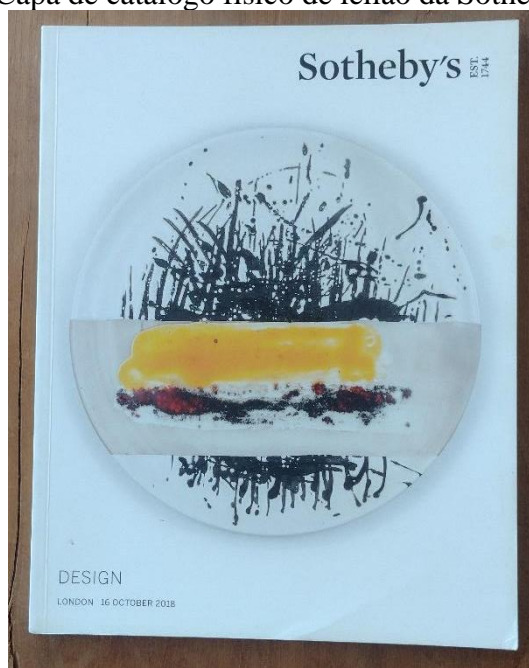
Fonte: Acervo próprio (2022)

Figura 31 – Banco Terrão, de Tótorá, anunciado no catálogo de leilões da Sotheby`s em 2017.



Fonte: Acervo próprio (2022).

Figura 32 - Capa de catálogo físico de leilão da Sotheby's de 2018.



Fonte: Acervo próprio (2022).

O que fica evidente a partir dos exemplos trazidos – que mostra as saídas em grandes cifras das obras de Tótorá – é o aumento do prestígio vivido pelo *design* no campo da arte (ROSATTI, 2023). E as causas dessa valorização são muitas e não ocorrem de modo instantâneo, mas lentamente e paralelamente: a atuação simultânea de casas de leilões e dos olhares apurados de curadores e galeristas e do mercado editorial que atuam em tal área expandem o valor estético e econômico dos trabalhos de designers. Primeiramente, é necessário compreender como o *design* está sendo cada vez mais assimilado por estas instâncias que geram reconhecimento no campo da arte, pois trata-se de uma pauta de estudo bastante relevante e que é reflexo de uma prática social muito recorrente no contexto contemporâneo. Mas, e sobretudo, é essencial, também, buscar delinear em um segundo momento o processo de reconhecimento de designers que estão às margens do circuito tido como referência – cujas práticas acontecem afastadas geograficamente e simbolicamente do antagonismo estabelecido entre os Estados Unidos da América e alguns outros países da Europa – mormente França e Inglaterra. Podemos elucidar essa delimitação compreendida por países europeus e pela potência econômica da América e uma das maiores do mundo, que é os Estados Unidos, com o circuito Helena Rubinstein – homônimo ao da empreendedora polonesa nascida em 1872 e falecida em 1965 que investiu no mercado dos cosméticos e que tinha em seus produtos o *slogan* “Helena Rubinstein, Paris, Londres, Roma e Nova Iorque” – capitais onde ela tinha as suas lojas. Helena não só definiu uma rota por meio do

estabelecimento de suas lojas em locais estratégicos econômico e socialmente – pelo alto padrão aquisitivo e pelo estilo de vida dos que nelas vivem –, como também foi uma figura no campo da arte devido ao fato de ter sido mecenas do pintor Candido Portinari (1903-1962) por ter comprado quadros dele nas décadas de 1930 e 1940. Destarte, no que diz respeito às cidades do supracitado circuito, é essencial perceber que se trata de centros de poder tanto para a arte, quanto para o *design* – e no caso do *design* podemos citar, ainda, Milão. Por isso fazem com que se tornem tão almejadas por criadores que não se encontram nelas e que buscam reconhecimento em seus países encontrados à margem.

No caso específico do Brasil, devido à abertura de agentes de países do cenário artístico internacional que coincidentemente compreende os mesmos países do circuito Helena Rubinstein, a sua inserção em tal contexto se deu a partir dos anos 1980. As causas foram muitas, dentre as quais, historicamente, podemos citar o fim da Guerra Fria, a expansão da globalização e o aprimoramento da internet. Esses fatores foram cruciais para mudanças nas dinâmicas do tempo, do espaço e das fronteiras (FIALHO, 2012). A velocidade da comunicação estabelecida entre países distantes geograficamente se intensificou e com isso novas oportunidades, bem como desafios, surgiram. E com isso muitos produtores e suas respectivas produções começaram a ganhar destaque internacionalmente.

Não se trata de um processo uniforme, abrangendo todas as regiões do planeta de modo homogêneo. O campo de visibilidade propiciado pelo mercado e por algumas outras instituições estratégicas ocasiona em reconhecimento – que não acontece de modo igual para todos. Há discrepâncias no modo como designers e artistas são recepcionados e mantidos nessa geopolítica internacional de suas respectivas áreas.

A produção de Tótor e de muitos outros designers é orientada ao mundo dos ricos, por isso é crucial ter certa distância em relação ao banal. E cabe uma distinção para que o pleno reconhecimento de sua trajetória aconteça: estar distante do mercado das massas é fundamental, não possuindo uma circulação amplamente acessível a cifras pequenas; mas o estar distante simbolicamente dos locais tido como referências é um afastamento que pode – como muito provavelmente irá – comprometer toda e qualquer possível oportunidade de inserção e permanência. Isso pode configurar, no mais extremo dos cenários, em certa invisibilidade. Sendo que “no mundo dos ricos o sinal encontra-se trocado, ela [a invisibilidade] é o valor que exprime o afastamento em relação ao ordinário, restrição e segredo são cultivados como estratégia de separação” (ORTIZ, 2019, p. 197). Sociologicamente, a associação entre uma determinada obra e o seu autor por parte de qualquer sujeito social não é algo almejado por todos os artistas/designers, estes almejam que essa assimilação aconteça por pessoas certas, pertencentes a classes mais

elevadas e com olhares mais apurados - a fim de agregar valor econômico e simbólico à sua produção.

No mundo contemporâneo, há vários modos dos profissionais da área do *design* adentrar em tal campo, contudo, o seu reconhecimento não acontece paralelo a isso. “O campo da arte é formado por diferentes indivíduos e instituições, da interação entre eles resulta o dinamismo deste universo específico: artistas, marchands, colecionadores, museus, Estado, galerias, empresas de leilão, críticos de arte” (ORTIZ, 2019, p. 133). Trata-se de uma dimensão dotada de domínios variados e sobrepostos.

#### **4.1 A Trajetória reconhecida de Domingos Tótorá**

Na linguagem técnica da arquitetura, o vestíbulo é por onde se passa para adentrar no interior de uma residência – estando este determinado espaço localizado entre a rua e a entrada principal da casa ou mesmo sendo um recinto reservado para a retirada de chapéus, casacos e outros acessórios para, em seguida, seguir mais confortavelmente aos demais cômodos de uma propriedade de caráter residencial –, sobretudo para a sala de estar. Trata-se de uma área estratégica por ocasionar maior conforto na passagem de uma área externa, que requer mais proteção frente às intempéries, a outra onde pode haver um pouco mais de despojamento e, portanto, mais bem-estar. A trajetória de um artista e, ou, designer é também perpassada por um vestíbulo – que nestes casos específicos não são físicos, mas simbólicos e temporais. Todos eles, artistas e, ou, designers, se prepararam e elaboram suas práticas, discursos e técnicas a fim de consolidarem em um tempo futuro tudo isso por meio do reconhecimento de seus trabalhos. Nisso, o vestíbulo de Tótorá, ou a passagem para a sua trajetória reconhecida no campo do *design*, se deu em um momento em que a economia do país estava mais atrelada a uma perspectiva de bem-estar social – nos anos de 2005 - e até mesmo a diplomacia brasileira estava mais consolidada, explicitando a outros países as riquezas da cultura nacional.

A gênese do reconhecimento dos trabalhos de Tótorá se deu por meio do mercado editorial, especificamente a partir da escolha da revista Casa Vogue por expô-lo em Paris na *Maison & Objet*, em 2005, pela ocasião do Ano do Brasil na França – evento propiciado por meio de um acordo cultural entre Brasil e França a fim de mostrar aos franceses a diversidade e a riqueza cultural brasileira.

O ano do Brasil na França correspondeu a uma edição da *Saisons Culturelles* [Temporadas Culturais] – um marco no calendário anual francês que acontece desde 1990 e a cada ano o país europeu convida nações estrangeiras para mostrar o que há de mais autêntico de suas culturas ao

povo francês. E em 2005 a cultura brasileira foi exposta por meio de um calendário robusto que compreendeu a explicitação dos trabalhos e performances de mais de 2.100 artistas. “Foram contemplados projetos nas áreas de artes plásticas, artes visuais, espetáculos de teatro e dança, mostras cinematográficas, eventos desportivos, concertos de música erudita e de música popular, colóquios e eventos de caráter acadêmico nos mais diversos campos, entre outros” (MIYASAKA, 2005)<sup>31</sup>. De março a dezembro daquele ano, o evento foi dividido em três etapas temáticas, sendo elas “Raízes do Brasil”, “Verdade Tropical” e “Galáxias”, cada uma demonstrando, respectivamente, trabalhos com influência indígena, música e dança e artes visuais. No que concerne a temática “Galáxia”, que enfatizou as produções nos campos das artes visuais e dança, ela contemplou trabalhos de vários outros renomados designers brasileiros. “No âmbito do *design* foram mostrados, entre outros, Hugo França, na Galeria *Saint Père*; Maurício Azeredo, na Embaixada do Brasil; e os Irmãos Campana, no âmbito de evento montado pela loja de departamentos *Printemps*” (AMARAL, 2008, p. 62).

É necessário lembrar que o Brasil, no afã de se libertar da herança colonial ibérica e, ao mesmo tempo, se resguardar da influência norte-americana, buscou na cultura francesa um caminho alternativo para trilhar. A missão artística francesa (1816), a difusão do positivismo e a receptividade ao kardecismo são alguns marcos dentro dessa longa e profícua estória das relações entre os dois países (AGUIAR, p. 238, 2019).

A programação do evento foi fragmentada em várias regiões do país europeu, e o artista mineiro foi contemplado enquanto um jovem talento expondo as peças *Disco com Frisos*, centro de mesa *Orgânico* e *Ânforas*.

Mas, sem a intenção de trazer para ambos os países envolvidos os benefícios oriundos somente da exposição meramente cultural em terras francesas, a parceria estratégica franco-brasileira possuiu também o anseio de estreitar os laços econômicos dessa relação tão antiga. O que ocasionou em 2009 o inverso do ocorrido em 2005: O Ano da França no Brasil – não vamos esmiuçar esse aspecto econômico da parceria aqui.

O ano de 2005 foi o mesmo em que Domingos edificou o seu ateliê em sua cidade natal, a mineira Maria da Fé. Um espaço para criação, que atualmente é também conjugado com áreas de exposição e vendas, é crucial na vida de qualquer artista, mormente para aquele que já possui uma trajetória em vias de reconhecimento e consolidação perante os olhares dos agentes do campo artístico nacional e internacional.

O espaço foi elaborado levando em consideração a subjetividade de Tótora – por salientar

---

<sup>31</sup> Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Brasil/Brasil.asp>. Acesso em 29 out. de 2023.

seu gosto quanto ao uso dos materiais que o deixam confortável para o desenvolvimento de seus trabalhos.

Em 2008, três anos após a primeira exposição internacional, outro reconhecimento da produção do artista mineiro se deu quando ele foi contemplado com uma menção honrosa na categoria *design* no 1ª Prêmio Craft+Design pelo projeto *Mesa Água*, além de ser vencedor do prêmio deste primeiro concurso da área. O torneio foi uma iniciativa coordenada pelo designer mexicano Lars Diederichsen (1966-), do Instituto Meio – organização atuante desde 2005 na busca por ações de amenização das consequências da desigualdade social. Quanto ao prêmio, ele teve como propósito incentivar e dar publicidade à criatividade e ao empreendedorismo emergentes na área naquele período, enfatizando o talento de artistas, designers, empresários e decoradores que propõem soluções inovadoras de objetos para decoração ou utilitários. O evento aconteceu paralelo à 12ª edição da feira *Craft Design* no mês de agosto de 2008, no Terraço Daslu, na Vila Olímpia, em São Paulo.

Figura 33 - Cartaz de divulgação do 1º Prêmio *Craft Design* (2008).

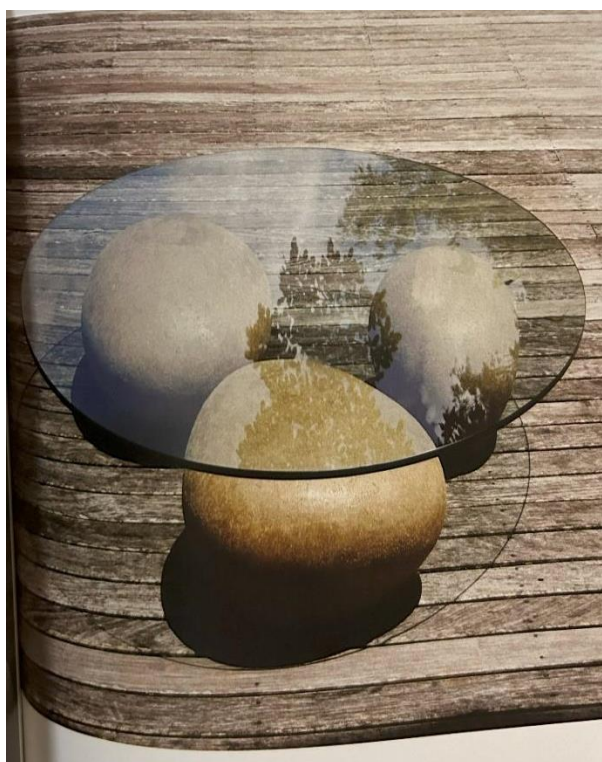


Fonte: Site *Craft Design* (2023).

E, ainda em 2008 – de 13 a 17 de agosto -, ele expôs na Paralela Gift, uma feira destinada ao fomento da comercialização de objetos de arte, artesanato e *design* realizada no Instituto Tomie Ohtake. O artesanato possui grande representatividade nesse evento, por isso há o envolvimento do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – Sebrae, direcionando artesãos e artesãos de várias regiões do país para integrar a feira. Devido ao enfoque no artesanato, a

participação de Domingos foi essencial, pois sua produção transcende a arte e o *design*, contribuindo para a instância criativa em torno da qual a Paralela se desenvolve. Este evento é coordenado por Marisa Ota, uma das pesquisadoras mais engajadas na produção nacional de design autoral e artesanato. O projeto *Mesa Água* (2008), que rendeu algumas premiações a Domingos, é um marco dentre suas criações por mostrar o quão atrelados já estavam a técnica à matéria-prima – a prática do *design*, a partir desse trabalho, acontece de modo holístico, compreendendo todas as fases que lhes são essenciais.

Figura 34 – Mesa Água (2008).



Fonte: Livro “Domingos Tótor” (2013).

Em 2010, de 22 a 26 de novembro, aconteceu a 2ª edição da Bienal Ibero-americana de *Design* – BID 10, em Madrid. Evento no qual Domingos participou sendo, inclusive, premiado. Trata-se de uma promoção da Central de *Design* e da Dimad – Associação de Designers de Madrid e Fundação *Design* Madrid –, e foi realizada na Central de *Design* em Matadero Madrid.

A bienal teve como objetivo destacar os aspectos sociais do *design* ibero-americano e divulgar os vínculos do *design* e dos designers com o desenvolvimento dos países ibero-americanos. E teve como temas “*Design* para todos” e “*Design* para o desenvolvimento”, com o objetivo de se atentar a produções que incorporam os valores dessas temáticas,



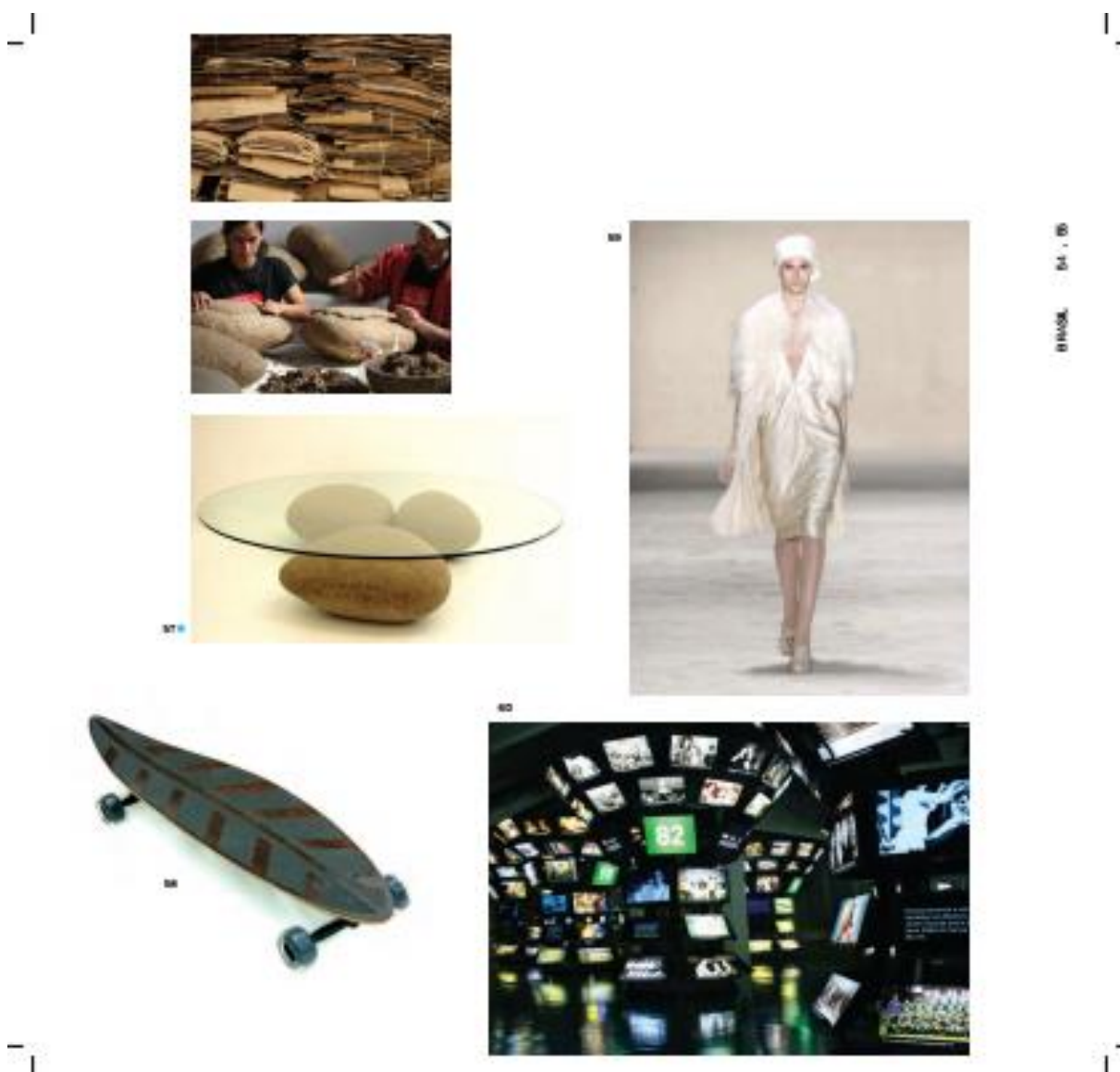
oferecendo novos parâmetros que possibilitem soluções inovadoras de acordo com a realidade específica dos países ibero-americanos. Houve a participação de 23 países. E a Domingos, pela mesa “Água”, foi dado um prêmio.

Figura 35 - Página 54 do catálogo da 2ª edição da BID. No canto superior esquerdo, há um parágrafo apresentando Domingos Tótora e enfatizando a sua peça Mesa Água.



Fonte: Catálogo da 2ª BID, 2010.

Figura 36 - Nas três imagens no canto superior esquerdo são mostradas partes do processo criativo de Domingos e a sua famosa Mesa Água.



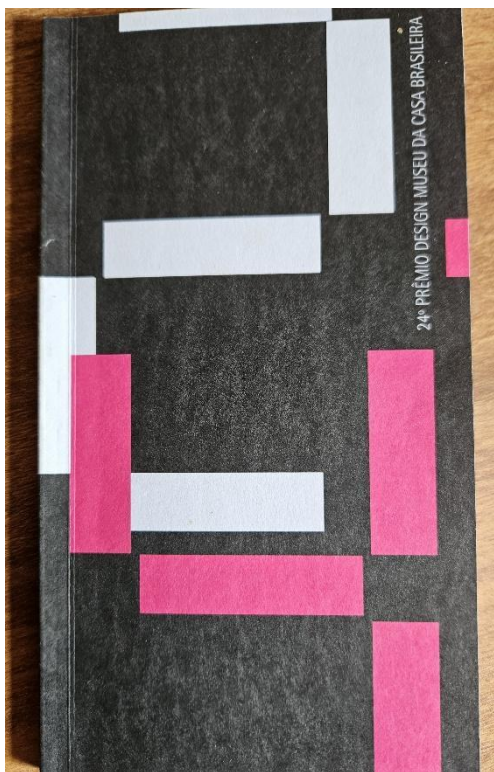
Fonte: Catálogo 2ª BID, 2010.

No intuito de apontar as novas tendências do *design* no país, o Museu da Casa Brasileira – MCB realizou entre 24 de novembro de 2010 e 16 de janeiro de 2011 a 24ª edição do Prêmio *Design* Museu da Casa Brasileira. É uma parceria da iniciativa da instituição em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura do Estado de São Paulo. Do total de 538 trabalhos inscritos, 88 foram selecionados pelo júri e dentre os quais estava o banco Solo de Domingos Tótora. Que, inclusive, foi vencedor em 1º lugar na categoria mobiliário juntamente com Zanini de Zanine, com o Módulo 7; e Gerson de Oliveira e Luciana Martins, com o sofá Tiras. Esse empate, que rendeu a premiação de primeiro lugar da categoria a três designers, foi uma situação inusitada nas edições do evento.

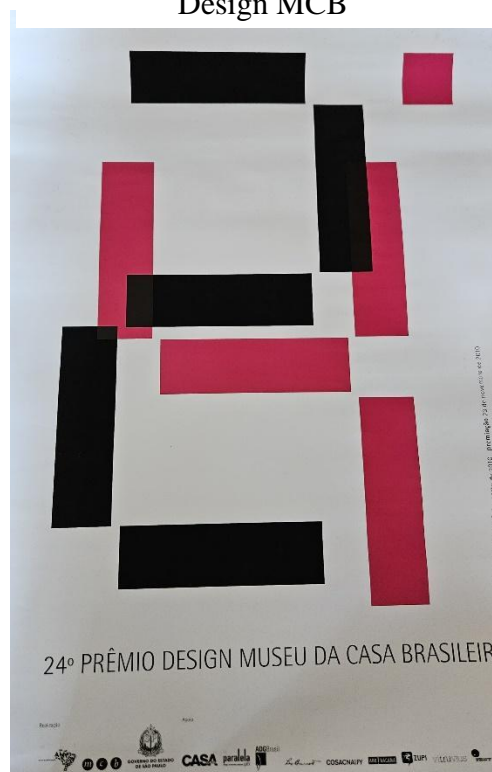
Figura 37 - Banco Solo no catálogo da 24ª Edição do Prêmio *Design* Museu da Casa Brasileira.



Fonte: Acervo próprio.

Figura 38 - Catálogo do 24º Prêmio *Design* MCB.

Fonte: Acervo próprio (2024).

Figura 39 – Cartaz do 24º Prêmio *Design* MCB

Fonte: Acervo próprio (2024).

No ano de 2012, os trabalhos de Domingos continuaram a integrar exposições que tiveram como propósito mostrar internacionalmente as produções mais emblemáticas do *design* contemporâneo de móveis. Mostramos estas que tiveram como marco inicial, para a cronologia dos trabalhos expostos, a década de 1940 – ainda na fase do modernismo em que imperavam as linhas simples e a predominância do uso da madeira como matéria-prima. Recentemente, há a busca pela utilização de outros materiais, sobretudo aqueles passíveis de serem reciclados, em consonância com princípios sustentáveis. E isso motivou, ao fim, uma aproximação maior da arte.

Aconteceu em Berlim, de 05 de março a 30 de junho de 2012, a exposição *Brazilian Design: modern e contemporary furniture* [Design brasileiro: móveis modernos e contemporâneos]. Lá, a Galeria *Zeitlos* comportou a exposição de trabalhos de grandes mestres modernos, tais como Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha, Oscar Niemeyer, Sergio Rodrigues, Joaquim Tenreiro, Jorge Zalszupin e José Zanine Caldas. Já as produções de designers brasileiros contemporâneos ficaram expostas no Shopping *Stilwerk*, na capital alemã. Além das de Domingos, peças de Rodrigo Almeida, dos Irmãos Campana, Brunno Jahara, Sergio Matos, Carlos Motta, Ovo, Maneco Quinderé e Zanini de Zanine foram também exibidas. A mostra foi composta por, aproximadamente, 80 (oitenta) peças raras e inéditas e foi elaborada por meio da curadoria de

Zanini de Zanine e Raul Schmidt – o primeiro é filho do arquiteto e designer brasileiro José Zanine Caldas que, inclusive, teve peças suas expostas; já o segundo é colecionador, tendo, ainda, emprestado muitas das obras de seu acervo para o evento.

A obra de Tótorá que integrou tal exposição foi a Mesa “Água”, peça ícone de sua produção, junto da Cadeira “Três Pés” (1947), de Joaquim Tenreiro; da Poltrona “Radar” (2008), de Carlos Motta; da Espreguiçadeira “Rio” (1977/78), de Anna Maria e Oscar Niemeyer<sup>32</sup>; e de tantas outras peças bastante representativas do *design* brasileiro de mobiliário moderno e contemporâneo. A exposição se tornou itinerante e foi montada também em Lisboa – Portugal – , de 23 de setembro a 04 de novembro de 2012; no ano seguinte, de 13 de março a 04 de maio, veio para a terra natal dos designers criadores, o Brasil. Já em 2014, de 27 de março a 09 de maio, foi a vez da capital inglesa, Londres, recebê-la.

Figura 40 - Divulgação da exposição *Design Brasileiro* em Lisboa – Portugal.

**.MUDE**  
MUSEU DO DESIGN E DA MODA, COLEÇÃO FRANCISCO CAPELO  
23/ 09 . 04/ 11/ 2012

**BRASIL PORTUGAL AGORA**

**ABERTURA DO ANO BRASIL PORTUGAL 2012.2013**

**DESIGN BRASILEIRO**  
MOBILIÁRIO MODERNO E CONTEMPORÂNEO

O Senhor Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, o Embaixador do Brasil em Portugal e o Comissário Geral do Ano do Brasil tem o prazer de convidar V.Exa. para a inauguração da exposição, DESIGN BRASILEIRO – MOBILIÁRIO MODERNO E CONTEMPORÂNEO, que se realiza no sábado, dia 22 de Setembro, às 18h00, no MUDE - Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

MORADA Rua Augusta, 24 1100-053 Lisboa  
TELEFONE 218 886 117  
EMAIL [mude@cm-lisboa.pt](mailto:mude@cm-lisboa.pt)  
SITE [www.mude.pt](http://www.mude.pt)  
HORÁRIO 3ª feira a domingo 10h às 18h

Fonte: Site Carlos Motta (2023).

<sup>32</sup> A cadeira “Três Pés” (1947) é feita a partir das madeiras de jacarandá e amendoim; a poltrona “Radar” (2008) é elaborada com o reuso de peroba-rosa com ferro oxidado; e a espreguiçadeira “Rio” é composta por madeira ebanizada e palhinha.

Figura 41 - Divulgação da exposição *Design Brasileiro* no Rio de Janeiro - Brasil.



Fonte: Site *Butzke* (2023).

Figura 42 - Divulgação da exposição *Design Brasileiro* em Londres - Inglaterra.

brazilian design:  
modern & contemporary furniture  
27 march - 9 may 2014

His Excellency Roberto Jaguaribe, Ambassador of Brazil to the UK,  
in collaboration with Vanishing Points, cordially invites you to the  
Private View on Wednesday 26 March, 6.30-8.30pm

The exhibition will showcase works by Aída Bostl, Campana Brothers, Carlos Motta, Móveis Cmo, Domingos Tótora,  
Jerzy [Jorge] Zalszupin, Joaquim Tenreiro, José Zanini Córdas, Gustavo Bittencourt, Lina Bo Bardi, Maneco Quinderé,  
Oscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha, Rodrigo Almeida, Sérgio Rodrigues & Zanini de Zanini

OSCAR NIEMEYER & ANA MARIA NIEMEYER, RIO CHAISE (1978-1979)  
FOTO: ANDRÉ NAZARETH FOR MERCADO MODERNO

Talent Advisors VANISHING POINTS Ministério da Cultura BRASILEIRIAN GOVERNMENT

sala brasil  
embassy of brazil IN LONDON  
14 - 16 Cockspur Street, London | SW1Y 5BL  
www.brazil.org.uk | www.culturalbrazil.org  
Exhibition: Weekdays only, 11am-5pm

Fonte: Site Carlos Motta (2023).

O ano de 2013 marcou um ponto importante na carreira de Domingos, com sua entrada no mercado editorial de *design*. Destaca-se a publicação, pela editora Papel & Tinta, do livro bilíngue que narra a trajetória do designer mineiro, elaborado por Maria Sônia Madureira de Pinho. A autora

é arte-educadora e se interessa por temas relacionados ao patrimônio cultural e histórico e sua obra contou com prefácio da jornalista e curadora Adélia Borges e fora apresentada por Silvana Tótora, cientista social e prima de Domingos. O lançamento da obra de Pinho a respeito da trajetória de Domingos aconteceu em agosto de 2013, na Dpot, em São Paulo.

A obra é um condensado de imagens que mostra todas as etapas do processo produtivo de Tótora, conduzindo o leitor ao universo imaginário e criativo do artista, com grande ênfase aos ateliês – os dois em Maria da Fé – e aos colaboradores envolvidos nas etapas. Todo o material selecionado, somado às palavras contidas nas páginas do livro, evidencia a cautela por parte da autora, que apesar de já estar familiarizada com a personalidade de Domingos não tornou isso um privilégio somente dela. Mas soube desenvolver uma trama em que ficou evidente ao leitor as motivações e técnicas atinentes aos trabalhos do designer mineiro.

Segundo as palavras de Maria Sônia, no início de sua obra:

Domingos e eu nos encontramos no momento em que colocamos maçãs verdes no tampo da mesa de madeira, em 1995.

Nesta narrativa, traço um caminho de tramas como fibras do papel que, antes, eram árvores e, quando são amassadas, viram peças “DT” – conto a história do que livremente chamo de “campo de papel”.

Neste campo – no começo a sementeira -, a observação dá vez à germinação e ocorrência da ideia transcorrendo pela seiva, pelo sangue, até o caule que dá acesso à atmosfera, na terra brotando. Segue-se a colheita. Safra ou coleção de peças colhidas ou criadas – é tempo de replantio, de novas criações.

Assim vejo o processo do Domingos: um moto-contínuo, natural, fluido.

A matriz da criação desabrocha no esteio do sonho, do espontâneo, e nasce na imaginação por meio de um olhar capturado pela vivência. Resultado de uma profunda observação da natureza.

O objeto se realiza com a materialização da percepção. Como o instante da água correndo no rio, que vira “mesa água”. A marca na terra, no muro, se transforma em textura para dar vez à existência de uma cadeira.

Domingos acredita na natureza, assim como tem fé no mundo visível e invisível, nos poderes espirituais, e nas influências que se seguem por intermédio do destino. Sensível ao que vê e ao que não vê. Por isso, de vez em quando, se pega observando – em suas criações – um pedaço de natureza então objeto.

Aparentemente a natureza não inspira o autor, já que respiram em sintonia, são iguais, se confundem. Domingos, água e cachorros são oriundos da mesma ordem ambiental e, em todos os casos, andam juntos alimentando-se.

Assim é como ele faz: água vira mesa e terra, cadeira. Tal qual uma relação de transmutação, tal qual um alquimista (PINHO, 2013).

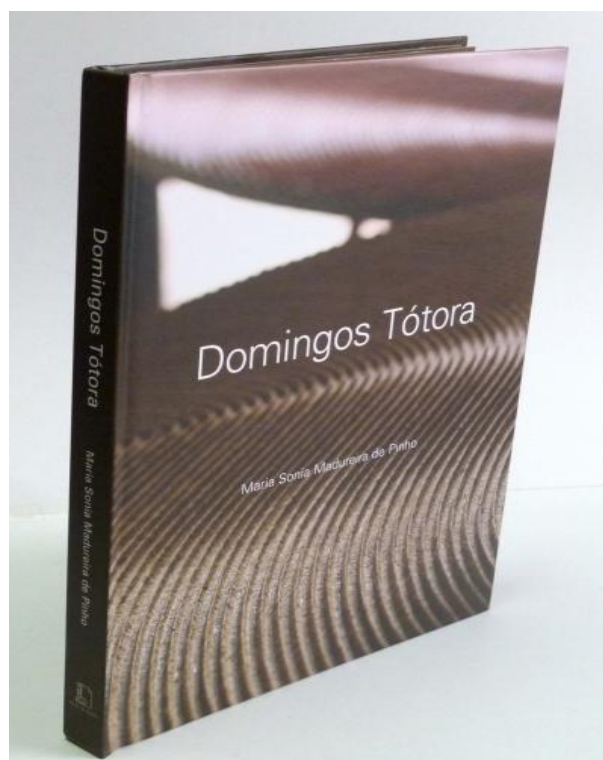
Um excerto tão preciso na descrição da sinergia estabelecida entre o designer mineiro, o meio que o circunda e o modo como ele apreende a matéria-prima para materializar um trabalho seu. Pinho denominou esse processo de efetivação da criação de uma peça “DT” (Domingos Tótora) de Campo de Papel. E é mesmo em um campo, agora segundo a terminologia sociológica, que Tótora se estabeleceu e permanece atuante devido, também, ao diálogo constante com a crítica, curadores e o mercado editorial de *design*. Por isso, é significativa a participação de Adélia Borges

prefaciando a obra de Pinho a respeito de Tótora, uma vez que ela é experiente na organização de exposições de artesanato e *design*, tendo mais de 70 mostras no currículo. Adélia expressa grande admiração pelos trabalhos de Tótora, segundo ela:

Domingos é um designer completo. Ele começa por inventar a matéria-prima com a qual vai trabalhar. Incomodado com as caixas de supermercados, quis reutilizá-las. Desenvolveu um processo em que o papelão é cortado em pedaços pequenos; misturado a água, sacos de cimento vazios e cola; transformado em polpa e prensado. A massa resultante é aplicada sobre moldes e finalmente é posta para secar ao sol<sup>33</sup>.

O entusiasmo pela produção de Tótora por parte da curadora Adélia Borges se deve a inúmeros fatores relativos aos trabalhos do designer mineiro, sobretudo pela autenticidade da estética de suas produções e o princípio sustentável nelas empregado – como um dos requisitos das boas práticas do *design* contemporâneo.

Figura 43 - Capa do livro "Domingos Tótora" (2013), de Maria Sônia Madureira de Pinho.



Fonte: Site Fibra Galeria (2023).

Domingos permaneceu no ritmo de integrar exposições nacionais. Em 2014, ele participou da exposição *Inéditos: design-arte*, que aconteceu de 10 a 14 de setembro na Galeria Bolsa de Arte,

<sup>33</sup> BORGES, Adélia. Prefácio. In: PINHO, Maria Sônia Madureira de. *Domingos Tótora*. São Paulo: Papel & Tinta, 2013.



Rio de Janeiro, com curadoria de Alberto Vicente e Marcelo Vasconcellos<sup>34</sup>. O projeto contemplou trabalhos de designers contemporâneos que revestem suas produções com o estatuto da arte também, para além da funcionalidade. Ao lado de criadores tais como Zanini de Zanine, Carlos Motta, Leo Capote, dentre outros, Domingos também compôs a exposição por meio da exibição da Poltrona Leiras – a qual é formada por filas paralelas da massa de celulose fixadas sobre uma base redonda é forjada em formato côncavo e sustentada sobre pés de aço.

Figura 44 - Poltrona Leiras, à frente, de Domingos Tótora; à esquerda, atrás, a Poltrona Flama, de Fernando e Humberto Campana; ambas na Inéditos: *design-arte*.



Fonte: Instagram de Domingos Tótora (2014).

Ao lado da Poltrona Leiras está uma obra dos irmãos Fernando e Humberto Campana, a Flama Chair (1989), ambas componentes da exposição de Alberto Vicente e Marcelo Vasconcellos realizada em 2014 no Rio de Janeiro na Galeria Bolsa de Arte.

De 14 a 19 de abril de 2015, aconteceu no *Palazzo Litta*, na cidade de Milão, Itália, a

---

<sup>34</sup> Alberto Vicente e Marcelo Vasconcellos são sócio-fundadores do Mercado Moderno – MeMo, uma das principais galerias de design do Brasil. Fundada em 2001, a motivação da criação desta empresa foi ao encontro dos anseios de muitos segmentos nacionais concentrados na área da cultura que buscaram consolidar a riqueza nacional no início do novo milênio – mormente no sentido de salientar a produção compreendida no período de 1940 a 1970. E a partir de suas trajetórias à frente da MeMO, Marcelo e Alberto acabaram por se aproximarem dos principais nomes da produção contemporânea de design brasileiro também.

exposição *Made a Milano*, que contou com a curadoria de Waldick Jatobá e co-curadoria de Bruno Simões – olhares atentos que selecionaram, juntamente de muitos outros nomes consagrados do *design* brasileiro, Domingos Tótora. Foi a primeira vez que o evento *Made – Mercado de Arte Design* – ocorreu em Milão, em um mesmo período em que é realizado o *Salone Internazionali del Mobile* [Salão Internacional do Móvel]. Waldick, um dos curadores, é colecionador de arte desde a década de 1980, tendo como principal foco para a composição de seu acervo os móveis brasileiros contemporâneos. Apesar de sua formação em economia e atuação consolidada na área por mais de 20 anos, atualmente é ao ramo do *design* que ele se dedica integralmente, sendo membro do Instituto Campana, desenvolvendo a atribuição de Diretor de Novos Negócios; Conselheiro da Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea MAC-SP; Conselheiro da Organização Artesanato Solidário, Artesol; e é membro do Instituto Bardi. Já Bruno Simões, co-criador da MADE, é Arquiteto e Urbanista e devido a sua paixão por revistas e pelo mercado editorial, chegou a ser editor geral, de 2011 a 2013, da revista *Casa Vogue*. Suas paixões o conduziram à curadoria especializada em *design*. É conselheiro e Presidente do Instituto Bardi. Destarte, foram estes nomes, Waldick e Bruno, que tiveram sensibilidade para perceber a singularidade dos trabalhos de Domingos Tótora a ponto de querer que um de seus trabalhos integrasse a *Made a Milano*, que no caso foi a Poltrona Leiras.

Figura 45 – Ao fundo, no canto direito, há a Poltrona Leiras na Exposição *Made* no *Palazzo Litta*.



Fonte: Site do Ateliê Bruno Simões (2023).

Ao lado de peças icônicas de grandes nomes do *design* brasileiro de móveis na contemporaneidade, mais uma vez foi exibida a poltrona Leiras, a qual possui uma estética de traços bastante simples, quase minimalista, em que se sobressai as suas linhas paralelas umas às outras e o seu assento côncavo. Ajudou a compor um espaço expositivo bastante plural, por todas as diferenças estéticas ali reunidas. Desde a sua criação, a *Made – Mercado Arte Design* – acontece anualmente, sendo que a única edição realizada no exterior fora a de 2015, ano em que Domingos participou.

Em 2015, no sentido de ampliar a primeira edição de sua importante obra, Maria Cecília Loschiavo dos Santos lançou uma versão ampliada de “Móvel Moderno no Brasil” (1995) e fez uma breve passagem pela produção do *design* de móvel brasileiro no novo milênio, especificamente de 2000 a 2014, com o intuito de destacar a

simultaneidade e a diversidade de vertentes, o *design* cosmopolita, os impasses gerados pela crise socioambiental, que assinalam um ponto de virada para o *design* e impõem uma substancial redefinição dos parâmetros para a produção, o projeto, a distribuição, o consumo e o pós-consumo dos bens industriais (SANTOS, 2017, p. 17).

A obra de Maria Cecília possibilitou, em si mesma, um diálogo entre a produção moderna e a contemporânea – a concentração intensa, pela primeira, na utilização da madeira como única matéria-prima possível; e o uso de materiais que se afastam das normas gerais, inusitados, por parte da segunda. “Trata-se de um olhar jovem, de uma geração aberta à experimentação e às mudanças, dotada de grande capacidade inventiva que imprimiu novas direções e produziu materialidades, criando também móveis-manifesto em favor de uma outra agenda estética” (SANTOS, 2017, p. 241). A seção “Nova Geração”, recentemente incluída na obra da Professora, compreende e expõe, brevemente, os trabalhos de Zanini de Zanine (1978-), Rodrigo Almeida (1975-), Carol Gay (1976-), Guto Requena (1979-), Leo Capote (1982-), Brunno Jahara (1979-), Maurício Arruda (1973-) e Guto Índio da Costa (1969-) – todos estes além de Domingos Tótora. Estes nomes foram inseridos por causa de suas criações “em estilos que apresentam inquietante singularidade” (SANTOS, 2017, p. 19).

Figura 46 - Página da obra “Móvel Moderno Brasileiro” (2015), de Maria Cecilia Loschiavo dos Santos, onde é mostrada a produção de Domingos Tótora, na seção “Nova Geração”.



Fonte: Acervo próprio/ reprodução (2024).

Ainda em 2015, Domingos começou a ter seus trabalhos expostos em galerias permanentes no exterior. Um destes espaços que recebeu trabalhos do designer mineiro foi a *James Gallery*, localizada no bairro *Le Marais* em Paris, a qual foi fundada em fevereiro de 2012 pelo casal Paul Viguier e Candice Fauchon – ele é ex-executivo da indústria da moda e ela é editora e consultora do ramo da moda. Após uma viagem ao Brasil, eles decidiram empreender na Europa montando um espaço em que pudesse ser exibidas peças dos grandes mestres do modernismo brasileiro, o que acabou ganhando grande notoriedade por parte de designers de interiores e colecionadores

experientes<sup>35</sup>. As peças de Domingos expostas na galeria francesa demonstram a organicidade e a sustentabilidade de sua técnica – o grande diferencial do designer. E o contraste delas em relação ao cubo branco do espaço expositivo ampliaram o sentimento de pertencimento a sua terra natal, aspecto mimético tão almejado pelo designer mineiro sem seus trabalhos. Amy Werner em matéria por ocasião da exposição na *James Gallery*, salientou:

That the Brazilian designer achieves his striking, flawlessly-formed decorative objects exclusively from reclaimed cardboard enhances the contextual divide even further. Here, against the white-walled backdrop (conceived by DAS Studio), Tótora's elongated vessels, ridged discs and slanted stools could be alternately interpreted as primitive or contemporary - yet are also unquestionably artisanal.<sup>36</sup>

Até então, Domingos enfatizava a criação da Mesa Água, tanto que tal peça integrou muitas mostras. Mas, no momento do envio das peças para a galeria parisiense, outros novos trabalhos foram direcionados, demonstrando a infinidade de uso de sua matéria-prima. De mobiliário, ganharam destaque o banco Terrão e o Pardo, além das peças de decoração disco plano Relevô e disco plano Frisos.

Figura 47 - Banco Terrão, ao fundo; e Ânforas, à frente; exibidas na *James Gallery*.



Fonte: Wallpaper (2023).

<sup>35</sup> Disponível em: <https://tlmagazine.com/partner/galerie-james-paris/>. Acesso em 14 fev. de 2024.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.wallpaper.com/design/domingos-totora-james-paris>. Acesso em fev. de 2024. [Tradução do autor: “O fato de o designer brasileiro realizar seus objetos decorativos impressionantes e perfeitamente formados exclusivamente a partir de papelão recuperado aumenta ainda mais a divisão contextual. Aqui, contra o pano de fundo de paredes brancas (concebido pelo DAS Studio), os vasos alongados, os discos estriados e os bancos inclinados de Tótora poderiam ser alternadamente interpretados como primitivos ou contemporâneos - mas também são inquestionavelmente artesanais”].

Figura 48 - Banco Pardo, exibido na *James Gallery*.



Fonte: Site Wallpaper (2023).

A cidade onde os criadores da *James Gallery*, Paul e Candice, gostam de estar no Brasil é Trancoso, no Estado da Bahia. Local onde gostam de se refugiarem, buscando sossego. Contudo, os dois revelaram, ainda, que é baiana, também, a cidade favorita deles: a capital Salvador.

Em entrevista à Marie Godfrain, em 26 de maio de 2016, após serem questionados sobre qual é a cidade brasileira favorita deles, responderam:

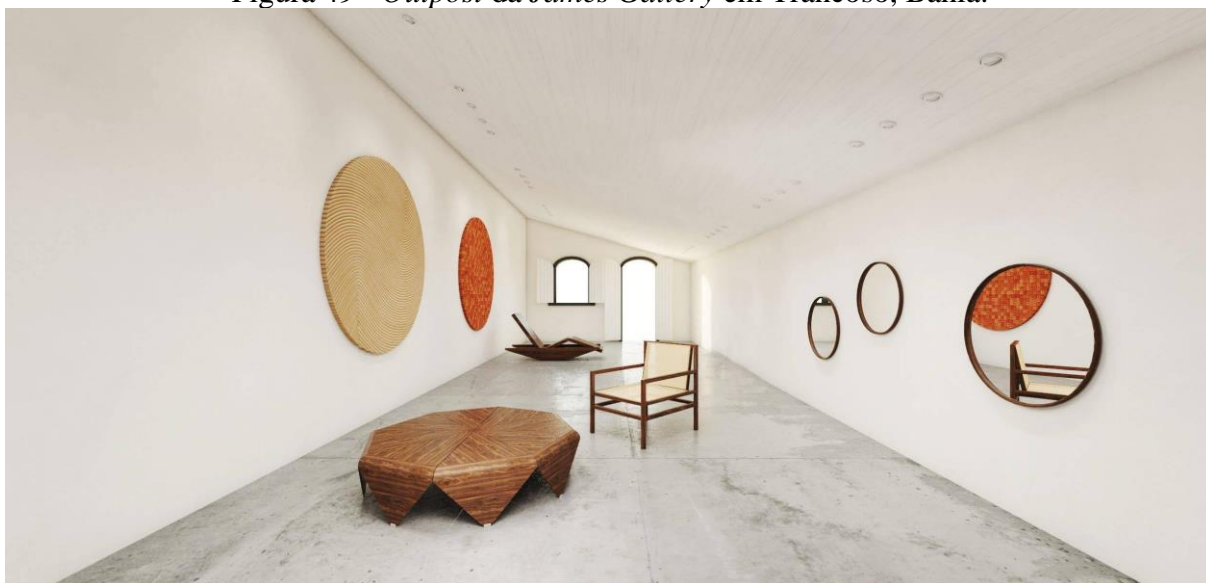
Salvador de Bahia, qui nous a beaucoup marqué lors de notre tout premier voyage, en 2011. C'est un peu là que nous avons décidé, en sortant de l'échoppe d'un petit antiquaire du Pelourinho, de devenir marchands. C'est là aussi que nous sommes définitivement tombés amoureux du Brésil, de sa culture, de ses couleurs et de ses habitants.<sup>37</sup>

E essa paixão pela cultura brasileira se expandiu a ponto de em 2016 eles concretizarem a construção de uma casa em Trancoso. Onde, inclusive, em dezembro daquele ano montaram um espaço contendo peças dos novos nomes do *design* de mobiliário brasileiro, que também foi composta por peças de Domingos Tótora. Contudo, algumas obras de grandes mestres da era modernista também foram incluídos no recinto.

---

<sup>37</sup> Disponível em: <https://thegoodlife.fr/paul-viguer-candice-fauchon-passionnes-mobilier-bresilien/>. Acesso em 14 fev. de 2024. [Tradução do autor: "Salvador da Bahia, que nos marcou muito logo na nossa primeira viagem, em 2011. Foi lá que decidimos, após sair da banca de um pequeno antiquário no Pelourinho, sermos revendedores. Foi lá também que nos apaixonamos definitivamente pelo Brasil, pela sua cultura, pelas suas cores e pela sua gente"].

Figura 49 - *Outpost* da *James Gallery* em Trancoso, Bahia.



Fonte: Gazeta do Povo (2016).

O espaço denominado *James on the quadrado* integrou, além dos discos Friso e Relevô de Domingos, mobiliários de Jorge Zalszupin, com a Mesa Pétala (1959); e de Joaquim Tenreiro, com a Poltrona de Palhinha (1955) a espreguiçadeira *Chaise Longue* (1947).

A parceria entre o *design* e a arquitetura, uma relação já estabelecida em outro tempos não só na história do mobiliário modernista brasileiro – como na cooperação entre Oscar Niemeyer e Sérgio Rodrigues no tempo da criação da capital Brasília<sup>38</sup> -, mas bem como no cerne da historiografia do *design*, aconteceu também em dado momento da trajetória de Domingos. Em 2017, o designer mineiro, em parceria com Rodrigo Ambrósio, arquiteto e urbanista alagoano, concebeu a linha de trabalhos denominada Egrégora, a qual foi lançada pela Dpot – empresa de luxo, fundada em 1999, focada na edição e comercialização de mobiliário brasileiro moderno e

<sup>38</sup> “Em uma escala ampliada, ocorria no país [nas décadas de 1950 e 1960] um debate fervoroso sobre o desenvolvimento nacional, buscando-se a afirmação de um Brasil moderno em todos os setores. Juscelino Kubitschek foi eleito presidente em 1955 com o slogan “50 anos em 5” e com a proposta de construção da nova capital. Desde a década anterior, ele fomentava a arquitetura moderna que seria também a escolhida para Brasília. Niemeyer, colaborador de longa data, fora selecionado para a construção dos principais prédios da cidade mesmo antes do concurso do Plano Piloto, e prontamente convidou Sérgio Rodrigues para resolver a arquitetura de interiores das primeiras construções que surgiram no Planalto Central. A Oca [loja de móveis criada por Sérgio Rodrigues em parceria com Jairo Costa e Paolo Grasselli em 1955, no Rio de Janeiro] existia há menos de dois anos e Rodrigues ainda tinha poucas peças de sua autoria sendo fabricadas. O convite de Niemeyer aconteceu, portanto, não só baseado na admiração pelo restrito portfólio do arquiteto, mas também por causa dos demais móveis que ele oferecia e como ele os apresentava em sua loja. Pode-se supor que, caso Rodrigues tivesse apenas dois ou três modelos de móveis desenhados por ele e feitos em escala artesanal, Niemeyer teria procurado um nome como Tenreiro, ou então ido a São Paulo para negociar com as empresas de lá. Mas não precisou, já que a Oca conseguia oferecer um pouco de tudo que era almejado por meio da combinação de suas criações com as parcerias com a Ambiente e a Forma”. HUGERTH, Mina Warchavchik. Do Catetinho ao Palácio do Planalto, Sérgio Rodrigues chega a Brasília. In: MARI, Marcelo (org.). Sérgio Rodrigues: em Brasília 1958-1976. São Paulo: Olhares, 2023.

contemporâneo gerida por Sergio Buchpiguel e que possui como diretora criativa a designer Baba Vacaro. A Dpot possui endereço na Alameda Gabriel Monteiro da Silva e o D&D Shopping, locais paulistanos estratégicos quando se trata de decoração e, sobretudo, mobiliário de autor no país.

Egrégora, termo que batizou a linha, vem do grego e possui como significado uma energia oriunda de pensamentos coletivos de pessoas distintas – o que sintetizou bem a união. Foi a primeira experiência de Tótora junto à criação de luminárias e o desenvolvimento de trabalhos de forma colaborativa. Sendo, na verdade, a única empreitada que o mineiro concebeu em conjunto com outro criador ao longo de toda a sua trajetória. O que fora bastante proveitosa, por sinal, uma vez que assim como o designer mineiro, o alagoano Rodrigo Ambrósio tem interesse por desenvolver peças que retratam os detalhes modestos do dia a dia, porém com determinado toque de sofisticação – o que aparentemente é contraditório, mas não impossível, pois é um resultado que Domingos consegue alcançar por meio de suas criações. E Ambrósio, por meio de materiais como a madeira, a corda, o ferro e até mesmo a rapadura, elabora obras de linhas simples. O que motivou, ao final, a parceria.

Composta de sete peças – três bancos (Estrada, Estação e Sedimentos), duas poltronas (Mantiqueira e Sesmária) e duas luminárias (Arqueus e Fenda) –, a Egrégora nasce da interseção do consagrado trabalho de Tótora, com suas criações que remetem às texturas e cores da natureza, desafiando a fronteira entre a arte e o *design*, e a contemporaneidade e ousadia da linguagem Ambrósio. Os móveis foram produzidos a quatro mãos no ateliê de Tótora, na bucólica Maria da Fé (MG), e têm a paisagem da Serra da Mantiqueira como inspiração. “O fio-condutor é o solo, a terra, tudo o que remete ao chão, além do relevo e das formas orgânicas”, diz Tótora.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Disponível em: <https://dpot.com.br/galeria/dpot-luminaria-arqueus-domingos-totora/>. Acesso em 15 fev. de 2024.



Figura 50 - Rodrigo, à esquerda, sobre o banco Estrada; à frente dele, os bancos Sedimentos, com base de vidro e Estação, com pés de ferro; Domingos, à direita, sobre o sofá Mantiqueira.



Fonte: Casa Vogue (2017).

Figura 51 - Luminária Arqueus.



Fonte: Dpot (2017).

Figura 52 - Luminária Fenda.



Fonte: Dpot (2017).

Ao lado de artistas e designers escandinavos, os trabalhos de Domingos foram inseridos em 2017 no acervo de obras da *H. Gallery*, de Amsterdã, a qual é especialista em *design* do século XX e contemporâneo. O foco na composição do acervo são peças, como dito, de brasileiros e de outros oriundos da Escandinava.

O criador da *H. Gallery*, Jelmar Hufen, é diretor de cinema e publicidade e fundou-a em 2015 a partir de sua coleção particular de móveis – selecionados e adquiridos por meio de suas idas às mais variadas regiões do globo. O espaço da casa de Hufen não foi suficiente, em dado momento, para abrigar todas as suas aquisições. Até que ele sentiu a necessidade e a oportunidade de abrir, então, a *H. Gallery*. Os mestres do *design* brasileiro de móveis da fase modernista tais como Jorge Zalszupin, Carlo Hauner, Martin Eisler, Lina Bo Bardi, José Zanine Caldas e Joaquim Tenreiro integram a coleção da galeria. Já da geração contemporânea de designers brasileiros de mobiliários, há os Irmãos Campana e Domingos Tótoro.

A coleção de itens contemporâneos da *H. Gallery* compreende peças de decoração de Domingos Tótoro, da ceramista holandesa Babs Haenen; há luminárias do arquiteto parisiense Regis Botta; e a área de mobiliários contém trabalhos do designer belga Robin Berrewaerts, dos Irmãos Campana e a mesa “Água”, de Tótoro.

Na *H. Gallery*, muitos dos trabalhos de Tótoro são vendidos sob encomenda, cujo prazo de entrega é entre 08 a 10 semanas. O valor das obras varia entre 500 a 12.500,00 dólares/euros<sup>40</sup> – o

<sup>40</sup> Conforme cotação feita em 19 de fevereiro de 2024, no espaço de busca instantânea do Google, o intervalo entre 500 a 12.500 dólares equivale a um valor compreendido entre 2.478,95 a 61.973,75 reais; esse mesmo intervalo -

valor exato pode ser encontrado por meio de consulta à galeria, não fica explícito. As estimativas de preços, conforme informações do sítio eletrônico da galeria holandesa são as seguintes:

Quadro 1 - Estimativas de preços das obras de Domingos Tótoro na *H. Gallery*.

Item	Peça	Estimativa	Observações
01	Vaso Orgânico Casca mod.01	500 - 2,500 usd / eur	Venda sob encomenda, com prazo de entrega entre 08 a 10 semanas.
02	Vaso Orgânico Casca mod.03	500 - 2,500 usd / eur	
03	Vaso Orgânico Casca mod.04	500 - 2,500 usd / eur	
04	Vaso Orgânico Casca mod.05	500 - 2,500 usd / eur	
05	Peça de centro de Mesa Orgânica	500 - 2,500 usd / eur	
06	Vaso grande Carbono (2019)	500 - 2,500 usd / eur	
07	Vaso médio Carbono (2019)	500 - 2,500 usd / eur	
08	Vaso Pequeno Carbono (2019)	500 - 2,500 usd / eur	
09	Banco Estação (2019)	2,500 – 5,000 usd / eur	
10	Poltrona Casca (2017)	7,500 – 10,000 usd / eur	
11	Tijela Orgânica	500 - 2,500 usd / eur	
12	Vasos Ânfora (2017)	2,500 – 5,000 usd / eur	
13	Escultura Âmago Modelo 04	2,500 – 5,000 usd / eur	
14	Escultura Âmago Modelo 06	2,500 – 5,000 usd / eur	
15	Mesa Água (2008)	9,000 – 12,500 usd / eur	
16	Disco Frisos (2017)	5,000 – 7,500 usd / eur	

entre 500 a 12.500 -, a partir da conversão do euro na mesma data supracitada, corresponde a um valor compreendido entre 2.670,10 e 66.752,55 reais.

17	Taça Angular Contemporânea (2017)	500 - 2,500 usd / eur	
18	Poltrona Leiras (2017)	7,500 – 10,000 usd / eur	
19	Banco Terrão (2016)	12,500 – 15,000 usd / eur	
20	Conjunto de 03 vasos carbono (2019)	2,500 – 5,000 usd / eur	

Fonte: H. Gallery (2023).

Dos vinte itens, dentre os quais há lotes de peças, aquele cuja estimativa de preço é a mais elevada é a Mesa Água, uma das peças de Domingos mais desejadas por colecionadores e admiradores de seus trabalhos, devido à riqueza de sua composição estética. O Banco Terrão é a segunda peça com estimativa de preço mais elevada dentre aquelas de Tótora que estão disponíveis em catálogo – apesar de haver a necessidade de um período de espera por não haver obras já prontas no acervo, o que demonstra o diálogo entre os galeristas e o designer a fim de atender às possíveis demandas desse mercado tão peculiar. Essa ligação é uma das dinâmicas do mundo da arte – que também se aplica ao designer -, que é a conexão entre sujeitos determinantes da área para que haja o reconhecimento de uns e o esquecimento e, ou, apagamento de outros.

A expressão mundo da arte fora, inclusive, analisada sob essa mesma nomenclatura pelo sociólogo estadunidense Howard Becker (1928-2023) em sua obra “Mundos da Arte”. O sociólogo norte-americano enxerga o sistema da arte consoante o conceito de mundo, ou melhor, “mundos da arte”. Becker advertiu que “não se trata de uma abordagem cuja finalidade seja a de produzir juízos estéticos, embora muitos sociólogos da arte se tenham entregue a essa tarefa” (2010, p. 27), compelindo, portanto, ao sociólogo da arte executar a tarefa de entender a rede de cooperação complexa que sustenta a produção artística – não focando somente no produtor da obra, ou no receptor de tal feito. Em sua empreitada, ele desenvolveu uma pesquisa bastante descritiva, elencando partes da engrenagem da produção artística para as quais nunca foi dada tanta ênfase – é o caso das equipes de “apoio” de determinadas expressões artísticas, tal como no teatro.

Becker relativizou a produção artística, destacando tanto o papel do produtor quanto o do público que pode apreciar a obra. Esse público se destaca da massa social geral, sendo suficientemente sensível para reconhecer e valorizar o trabalho, conferindo-lhe o status de obra de arte. “Trata-se do velho enigma – se uma árvore cai na floresta e ninguém a ouve, será que ela produziu barulho?” (BECKER, 2010, p. 29). A obra em si pode ser uma materialização qualquer. A fruição e a apreciação é que irão cancelar à obra a sua realização plena enquanto artística.

Posterior à fruição, à observação e à apreciação, há a criação da argumentação que almeja mensurar a experiência artística que, conforme colocado por Becker, permanece quase sempre na dimensão de um discurso estético – semelhante à realização de qualquer outro acontecimento social, o qual também é seguido pela criação de discursos argumentativos visando à justificativa e, ou, explicação de tal feito. E o que é posto em xeque é o fator utilitário, sobretudo por aqueles que não estão tão ligados a este mundo, seguindo a terminologia beckeriana.

É válido ressaltar que não apenas aqueles que estão fora deste mundo se questionam ao se depararem com uma obra produzida, mas também os próprios agentes que atuam nele refletem sobre a possibilidade de reconhecer certas expressões artísticas como pertencentes à sua classe artística. Isso representa uma análise crítica abrangente das diversas expressões artísticas, envolvendo tanto os agentes internos quanto os externos. Isso ocorre ao levar em consideração as opiniões dos envolvidos diretos, mas também se submetendo às considerações dos indiretamente envolvidos.

O sociólogo norte-americano demonstrou em sua análise bastante descritiva as regras inerentes a este mundo, que chega a se aproximar de uma noção de jogo em que as partes têm ciência plena de quais estratégias adotar para se manter. “[...] Tudo isso pressupõe a existência de uma ordem social capaz de garantir uma certa estabilidade à ação daqueles que trabalham na área artística, de lhes dar a impressão de que existem efetivamente regras neste jogo” (BECKER, 2010, p. 30); não que o artista não possa se furtar, em um determinado momento, de cumprir integralmente tais normas, contudo, Becker ainda chamou a atenção para o fato de que o resultado esperado, de aceitação, poderá não ser muito satisfatório. Mesmo sem apreciação, existirá a obra meramente concretizada.

O que há de inédito na visão de Becker ao analisar as dinâmicas do que ele denomina enquanto mundo da arte é a articulação entre várias partes que estão ligadas tanto direta, quanto indiretamente. Ele se atentou em detalhar tal articulação por meio dos exemplos que trouxe ao longo de toda a sua obra, sobre as mais variadas expressões artísticas. É válido notar, segundo o panorama detalhado pelo autor, que não há um fluxo rigidamente definido desde a produção até a recepção das obras, pois há fatores políticos e, mormente, econômicos envolvidos, os quais são mutáveis. E qualquer mudança nestes poderá gerar, ainda que involuntariamente, obras diferentes do planejado. O que, de toda forma, não chega a ser tão ruim, pois possibilita novas perspectivas. Becker advertiu que “os sistemas sociais produtores de arte sobrevivem de diversas maneiras, embora nunca de forma idêntica às do passado” (2010, p. 31). Neste mundo, destarte, devido a essas inúmeras maneiras dos artistas se inscreverem no circuito, acaba havendo uma polarização, distanciando os que se inserem de forma regular daqueles outros que, devido às possibilidades

precárias de acesso, atuam às margens - de forma marginalizada.

Na cadência das advertências que o sociólogo americano elencou a respeito do mundo da arte, é importante destacar a complexa divisão do trabalho que há em seu interior. Pois, ainda que atualmente um único indivíduo possa sozinho produzir uma determinada obra artística, é o seu oposto que se vivencia, em que há vários indivíduos envolvidos. Numa analogia intensa com a atividade industrial, criando repartições – exemplo emblemático trazido por Becker é a longa lista de créditos que se passa ao final de cada produção hollywoodiana.

Uma distinção interessante sobre a qual Becker se debruçou, a fim de criar delimitações possíveis, foi a dessemelhança sutil entre as atividades artísticas das demais nas quais há, ainda, a presença do artista, porém acontecendo segundo moldes industriais. Para dissertar sobre isso, o sociólogo fez uso de dois casos distintos do século XV trazidos por Michael Baxandall, em que no primeiro se sobressai a importância dos materiais empregados nas obras pictóricas, bastante em voga à época: “pintar o quadro a expensas próprias, com cores de boa qualidade e com pó de ouro sobre os ornamentos, como é de regra [...] e o azul deve ser ultramarino, com o preço de quatro florins a onça [...]” (BAXANDALL, 1972, p. 6 *apud* BECKER, 2010, p. 38); já no segundo caso trazido, a preocupação era com a qualidade da execução, exigindo que esta fosse feita por parte do próprio mestre proprietário do atelier, e não de nenhum de seus colaboradores:

o mencionado mestre Luca obriga-se e promete pintar (1) todas as personagens previstas sobre a dita abóbada, e (2) especialmente as faces e todas as pormenores da metade superior dessas personagens, e (3) que nenhuma pintura seja executada sem a presença pessoal do próprio Luca [...]. E fica acordado (4) que todas as misturas de cores serão feitas pelo próprio mestre Luca [...] (BAXANDALL, 1972, p. 23 *apud* BECKER, 2010, p. 39).

Esses dois casos de contratos do século XV demonstram um contexto que vem sendo remodelado desde então e configura-se, atualmente, sob a forma do que Becker denominou, em sua análise, como atividades nucleares da arte. Sendo o tipo de atividade que tangencia a atividade artística e, por sua vez, diferencia-se das demais produções feitas em uma sociedade – tal como a de tipo industrial, por exemplo. O fator distintivo para isso é a figura do artista, ou melhor, a sensibilidade deste, pois ela é primordial para que o produto seja artístico. É o que corrobora a visão acerca do artista, no interior da sociedade, não como um mero cidadão qualquer, mas como sendo aquele que possui aptidão e dons que poucos possuem. E que, inclusive, pode estar acima de determinadas regras de convivência social. Tem-se então uma correlação entre o artista e a atividade nuclear, em que o primeiro consolida a segunda enquanto tal.

No entanto, ao longo desse raciocínio sobre as atividades essenciais da arte, Becker destacou os reflexos disso na apreciação de uma obra de arte, pois nela há a impressão do planejamento do autor, bem como outras contribuições sutis da equipe de apoio do autor. O *status* do artista e da própria obra de arte são transformados pelas contribuições resultantes da divisão do trabalho, que Becker chamou de atividades essenciais.

Há vários fatores envolvidos na produção artística, o que a torna tão complexa. E todos eles são essenciais para a devida apreciação de uma obra de arte, para que o seu caráter de autenticidade seja criado – de modo espontâneo, é claro. E esmiuçando os fatores determinantes para a fruição artística, podemos destacar a relação de cooperação do artista com as demais partes que atuarão na execução da obra que planeja materializar, uma vez que “os laços do artista com a cadeia de cooperação de que depende têm um grande peso sobre o tipo de obra que ele pode efetivamente produzir” (BECKER, 2010, p. 47); há, também, a instituição a qual receberá a obra criada, pois é um fator a ser relevado por qualquer artista que visa à aceitação plena de sua produção; e, ainda, tem-se a convenção, que nada mais é do que a relação entre artista e público, cuja é um indicador do grau de aceitabilidade de uma obra pelo público, ou mesmo para perceber se, minimamente, há aceitação. “Os historiadores, os musicólogos e os críticos literários encontram no conceito de convenção artística um bom meio para justificarem a capacidade que os artistas possuem para realizarem obras que tocam e fazem reagir o público” (BECKER, 2010, p. 50). Bem como a dialética da história, as convenções também mudam, se adequando, ou propriamente cobrando, o que for relevante para o tempo em que determinada obra foi produzida. Ainda conforme Becker (2010, p. 52):

As convenções exercem grandes constrangimentos sobre o artista. Elas são particularmente constrangedoras porque não existem isoladamente, mas fazem parte de complexos sistemas independentes, de tal modo que uma pequena mudança pode envolver toda uma série de mudanças em cadeia. Deparamos sempre com a presença de um sistema de convenções nos equipamentos, nos sistemas de notação e ainda noutros elementos que sofrem obrigatoriamente mudanças em resultado da alteração de apenas um de seus elementos.

Assim sendo, Becker foi responsável por uma análise que mesmo não possuindo o propósito de ser tão ampla, conseguiu ser feita de modo tão minucioso e abrangente. Abarcando, por meio de exemplos, variadas expressões artísticas. Trabalhar com noções tão generalizadas como “mundo” e “arte” não permitiriam mesmo criar no autor o sentimento de estar extrapolando todos os limites interpretativos do mundo da arte, ou mundos da arte. A produção beckeriana aqui em questão é um limiar para qualquer estudo que almeja delinear o perfil sociológico de uma dada produção artística, se adentrando, portanto, nas veredas da sociologia da arte.

A venda de obras de *design* em uma casa de leilões é um sinal evidente de certo prestígio gozado pelo seu criador no meio em que está inserido, sobretudo quando a instituição pregoeira é uma das mais renomadas no mundo – ou as mais, na verdade. Domingos, então, pôde perceber determinado reconhecimento de sua carreira ao ter trabalhos seus anunciados em catálogos de vendas – por meio de leilão virtual – da Sotheby’s e da Chrystie’s. Essas instituições representam uma das principais formas de saída – vendas – de peças de mobiliários de grandes nomes do passado e da atualidade. Foi por meio delas que obras de mestres do *design* de mobiliário brasileiro, do contexto modernista, puderam ter sua carreira ainda mais consolidada. E no caso específico de criadores nativos e, ou, concentrados na América Latina, foram por meio delas que, paulatinamente, o mundo dos mais abastados – público potencial das casas de leilões – foram conhecendo e valorizando com as crescentes aquisições a arte latino-americana, que já se emancipou de seu caráter regional e da qual Tótora é um bom representante.

Segundo a diretora de arte latino-americana da Sotheby’s, Anna di Staci,

Os últimos anos têm sido bastante emocionantes na Sotheby’s no que diz respeito à arte latino-americana. Em 2018 [...], tomamos a decisão proativa de integrar totalmente a arte latino-americana em nossas vendas de arte impressionista/moderna e contemporânea. Como a primeira casa de leilões a lançar leilões dedicados à arte latino-americana, em 1977, percebemos que, embora inicialmente bem-sucedida, uma abordagem regional da categoria não refletia mais o gosto crescente dos colecionadores ao redor do mundo. Nossa decisão de integrar a arte latino-americana não apenas em nossas vendas principais em maio e novembro, mas ao longo de todo o calendário de leilões em Nova York, Londres e Paris ao vivo e online, permite-nos interagir com um grupo cada vez mais amplo de clientes, muitos dos quais colecionam transversalmente em categorias de todos os segmentos do mercado. Essa abordagem pioneira reforça as principais conexões entre artistas da América Latina e seus contemporâneos europeus e norte-americanos — uma estratégia adotada de maneira semelhante por grandes instituições como o MoMA, que reconfiguram a apresentação de sua coleção permanente de arte latino-americana no século XXI<sup>41</sup>.

Gradualmente, paulatinamente é possível perceber uma determinada autonomia sendo estabelecida por artistas latino-americanos, devido ao modo como agentes do mundo da arte, neste caso também do *design*, estão dando a devida evidência às produções deles. Mormente as casas de leilões, onde as obras são vendidas a grandes cifras, superando a estimativa anteriormente estabelecida. Em 2018, a obra *The Tree of Modern Art*, do pintor e caricaturista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957), estava estimada a ser vendida entre US\$ 100 - 150 mil e alcançou US\$ 312,5 mil. E “esse ganho de interesse se evidencia na maior presença do *design* brasileiro em leilões, assim como o aumento dos preços, principalmente a partir de 2010” (ROSATTI, 2023, p.

<sup>41</sup> Em entrevista concedida a Marina Dias Teixeira que foi publicada na aba “Editorial” do sítio eletrônico da SP-ARTE em 1º de maio de 2020, às 10h. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/a-evolucao-de-categorias-em-casas-de-leilao-arte-latino-americana/>. Acesso em 21 de fev. 2024.



02). Nesse sentido, a partir de 2014, Tótora teve peças suas incluídas em um pregão da Christie's, ao lado de grandes mestres do *design* de mobiliário brasileiro<sup>42</sup> – no mesmo catálogo. O que se repetiu nos anos de 2017 e 2018, em leilões da Sotheby's.

Ainda em 2017, após integrar muitas exposições no Brasil, Holanda, Paris e Inglaterra, Tótora participou na galeria *Sage Culture*, localizada na cidade de Los Angeles – estado da Califórnia –, da exposição *The Ancient Oceans*, a qual foi, inclusive, a primeira mostra da instituição e teve como princípio curador dar destaque aos trabalhos de designers que desenvolvem seus trabalhos inspirados pela natureza. Foi esse o início das participações do designer mineiro em exposições na América do Norte.

Junto à *Sage Culture*, as obras de Domingos integraram quatro exposições, todas originárias de convites realizados por Nicolas Alonso e Marina Figueiredo, casal proprietário da *Sage Culture*, a qual está localizada no Art District – região da cidade de Los Angeles reservada a galerias e museus de arte. Foram as mostras que ele integrou:

Tabela 1 - Algumas das exposições de Domingos Tótora.

Ano	Nome da Exposição	Tipo
2017	The Ancient Oceans	Coletiva
2018	Art Fair – Art Aspen	Coletiva
2019	Âmago, The Essence of Time	Solo
2019	Art Fair – Art Aspen	Coletiva
2019	Art Fair – SOFA Expo Chicago	Coletiva

Fonte: Site da *Sage Culture* (2023).

<sup>42</sup> “Os dados disponíveis no site da Artprice apontam Joaquim Tenreiro e José Zanine Caldas entre os designers brasileiros com maior prestígio em vendas públicas, com faturamento em 2022, respectivamente, de 882 e 848 mil euros. Esses valores os colocam na classificação mundial dos 5000 artistas mais vendidos em leilões, sendo Tenreiro na posição 1098 e Zanine 1144. O registro do primeiro leilão de móveis de Tenreiro é de 2001, realizado por uma casa brasileira. Já Zanine estreou em leilão em 2006, em uma das casas mais prestigiosas, a anglo-americana Sotheby's. Desde então, as peças de Tenreiro passaram 596 vezes em vendas públicas e as de Zanine, mais escassas, 218 vezes. Nesse ranking mundial, aparecem outros brasileiros: Jorge Zalsupin, com faturamento em 2022 de 364 mil euros; e Oscar Niemeyer, 224 mil euros. Conhecido internacionalmente por sua produção de arquitetura, Niemeyer estreou em leilões em 1999, comercializado por uma pequena casa francesa. Nos últimos anos, Sérgio Rodrigues, Lina Bo Bardi, Guiseppe Scapinelli, Carlo Hauner e os irmãos Campana também entraram nos pregões, confirmando o interesse do mercado internacional tanto pelo design brasileiro moderno quanto pela produção de uma geração mais jovem e ousada” – ROSATTI, Camila Gui. Circuitos de valorização, comercialização e colecionismo de “móveis de autor”: o reconhecimento internacional do design brasileiro. *In*: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 38, nº 111, p. 1-19, 2023. Dados referentes à participação de Tótora em leilões foram mais explorados e exibidos na primeira seção deste capítulo.

Foi lançado em 2018, pelo *Design Museum* de Londres, o livro *Designs of Our Time* como produto da exposição *Designs of the Year*, que aconteceu em 2011, ocasião em que Domingos pô de ter um trabalho seu apresentado, o banco Solo. O designer mineiro foi indicado por Adélia Borges para integrar a seção de mobiliário brasileiro. Nas palavras de Adélia, no citado livro:

Discarded cardboard and empty bags of cement are mixed with water and glue to create a material with the resistance and behaviour of wood. The material and the resulting pieces of furniture, objects and sculptures are handmade by local craftsmen trained by Domingos. This project is a good example of the initiatives that have recently taken place in Brazil, which promote craftsmanship to generate income for underprivileged populations, while also respecting the environment. It has social and environmental dimensions, which, in my view, should be key issues when evaluating contemporary design<sup>43</sup> (BORGES, 2018).

Figura 53 - Comentário de Adélia Borges no livro "*Design of our time*" (2018) sobre Domingos Tótora e Banco Solo.



Fonte: Acervo próprio (2024).

No Brasil, acontece anualmente a principal feira de arte da América Latina, a SP-Arte – no Pavilhão da Bienal. E foi em sua 14<sup>a</sup> edição, realizada de 11 a 15 de abril de 2018, que reuniu expositores de 160 países – entre eles galeristas de arte nacionais e internacionais -, bem como 33

<sup>43</sup> [Papelo descartado e sacos vazios de cimento são misturados com água e cola para criar um material com a resistência e o comportamento da madeira. O material e as peças de mobiliário, objetos e esculturas resultantes são feitos à mão por artesãos locais treinados por Domingos. Este projeto é um bom exemplo das iniciativas que ocorreram recentemente no Brasil, que promovem o artesanato para gerar renda para populações carentes, respeitando também o meio ambiente. Tem dimensões sociais e ambientais, que, a meu ver, devem ser questões-chave quando se avalia o design contemporâneo] – Tradução do autor.

designers e arquitetos que o integraram, que Domingos estreou sua participação. Momento em que celebraram também os 90 anos do *design* brasileiro. Além das grandes galerias de *design* brasileiro, o terceiro andar do Pavilhão da Bienal apresentou uma boa surpresa: os designers independentes. Novidade da edição, os doze expositores chamavam a atenção pela produção autoral, em pequena escala e criatividade. No recinto montado por Tótora na feira, estavam peças que são bastante emblemáticas em sua produção, cujas foram: os painéis Terrão e Taipa e os bancos Estação, Vértice e Esteio.

Figura 54 - Banco Vértice, à esquerda; ao fundo o painel Taipa e os bancos Estação, e à direita o banco Esteio e o painel Terrão.



Fonte: SP-Arte (2018).

E segundo o relatório geral<sup>44</sup> do evento, 15% das obras vendidas custavam até R\$ 10 mil; 31% de R\$ 10 mil até R\$ 50 mil; 38% de R\$ 50 a R\$ 250 mil. Trata-se de uma feira onde a grande maioria das vendas acontecem por meio de valores compreendidos entre R\$ 50 a R\$ 250 mil, o que é bastante significativo economicamente.

No mesmo ano de 2018, a embaixada do Brasil em Washington – EUA, realizou de 30 de abril a 03 de maio a Semana Brasileira de *Design* – contendo peças do *design* brasileiro de mobiliário moderno e contemporâneo. No momento de abertura do evento, o Excelentíssimo Senhor Sérgio Amaral, Embaixador do Brasil à época, destacou que:

o mobiliário brasileiro é possivelmente único. Possui uma identidade clara. Ele combina madeira sustentável, um processo de produção peculiar que começou durante o período colonial e um *design* moderno e vibrante. Embora já esteja presente em muitos países e

<sup>44</sup> Disponível em: <https://www.sp-arte.com/app/uploads/2018/01/sparte2018-relatorio-geral-pt-revisado.pdf>. Acesso em 22 fev. de 2024.

lugares, em residências, hotéis e restaurantes, a mobília brasileira é um tesouro ainda a ser descoberto<sup>45</sup>.

Houve momentos de reflexões e falas acerca da temática central do evento realizadas por Zeuler Lima – pesquisador, artista, designer, curador, docente na Universidade de Washington, em Saint Louis e destacado por ter publicado um ensaio biográfico de Lina Bo Bardi (2013) – e Cindy Allen, editora-chefe da *Interior Design Magazine*.

Enquanto produções contemporâneas do *design* brasileiro de mobiliário, os trabalhos de Tótorá integraram a mostra na Embaixada Brasileira em 2018.

Figura 55 - Ao fundo, mesa Água e Vasos Casca e Ânforas, de Domingos Tótorá, na Semana de *Design* na Embaixada do Brasil em Washington.



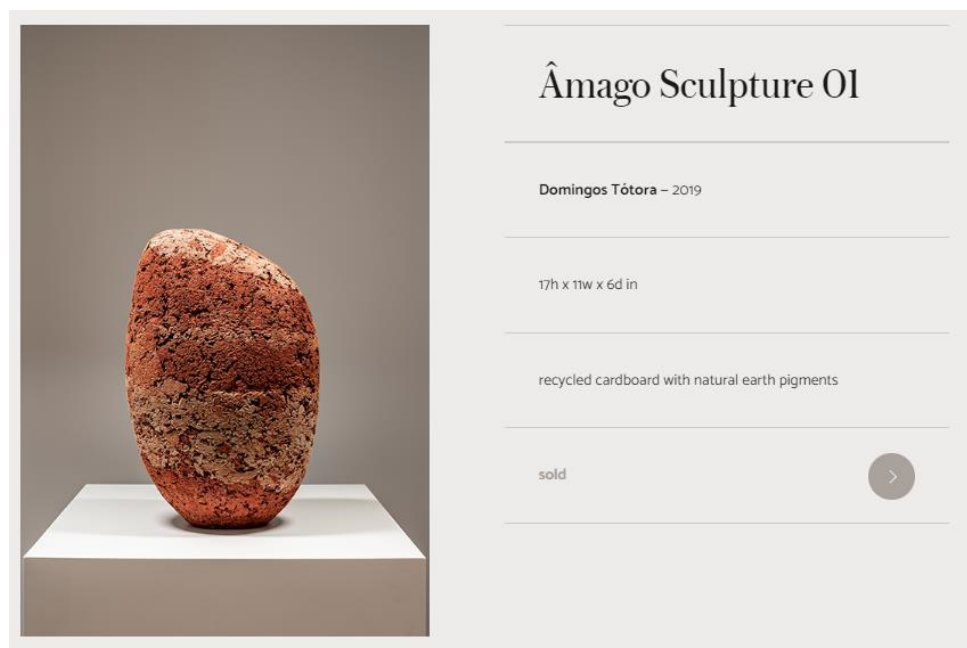
Fonte: *Embassy of Brazil in Washington - DC* no Facebook (2018).

A primeira exposição solo de Domingos aconteceu em 2019 e foi denominada “Âmago: a essência do tempo”, que resultou, também, em um documentário pequeno <sup>46</sup> e em um livro homônimo. E as obras dele selecionadas para integrar tal exposição destacam mais seu caráter artístico do que o funcional. A Sage Culture busca expor trabalhos de artistas que desenvolvem suas obras por meio de uma conexão com a natureza - tendo-a como inspiração. Disso a atuação de Tótorá é um exemplo emblemático.

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/embaixada-washington/arquivo-de-noticias>. Acesso em 22 fev. de 2024.

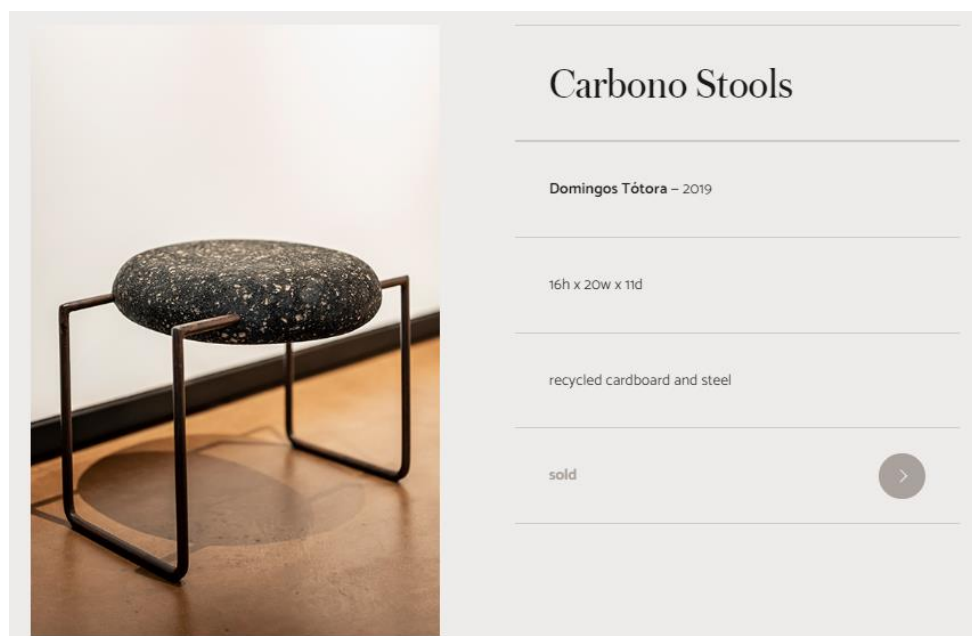
<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.sarahmyerscough.com/video/29-domingos-totora/>. Acesso em 15 de jan. de 2024.

Figura 56 - Escultura Âmago, componente da exposição realizada na Galeria *Sage Culture*.



Fonte: Sage Culture (2023).

Figura 57 - Banco Carbono, componente da Exposição Âmago.



Fonte: Sage Culture (2023).

No período em que aconteceu a mostra solo de Domingos, ele estava um pouco reflexivo acerca das intensas queimadas que estavam acontecendo no Brasil, bem como na microrregião onde reside – região da serra da Mantiqueira, onde está situada Maria da Fé. Uma pigmentação

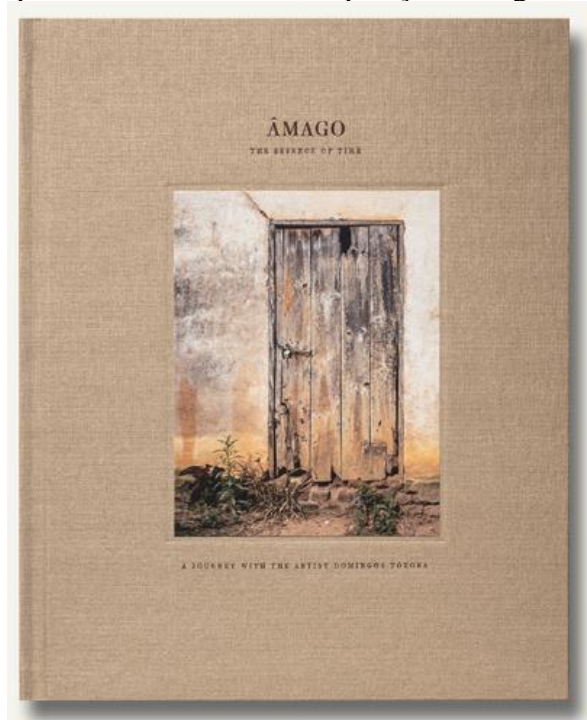
acinzentada predominava a paisagem, por isso, o designer imprimiu em seus trabalhos essa nova coloração. Surgiram novas versões em tons de cinza para o banco Estação, para a poltrona Casca e a criação da linha Carbono de vasos decorativos.

Figura 58 - Poltrona Casca, em pigmentação mais escura, a qual compôs a Exposição Âmago.



Fonte: Casa Vogue (2019).

Figura 59 - Capa do livro oriundo da Exposição *Âmago*, na *Sage Culture*.



Fonte: *Sage Culture* (2023).

A partir do olhar atento dos irmãos Fernando e Humberto Campana, foram selecionados cinco designers brasileiros em 2020 para compor a mostra digital, ocorrida na plataforma Stir, denominada *Made in: Brazil*. Compuseram a mostra Domingos Tótora; o designer Hugo França; a designer têxtil Luiza Caldari; a arquiteta Inês Schertel; e o autodidata Ricardo Graham.

A produção dos Irmãos Campana, designers paulistas que atuaram como curadores, também é bastante consolidada – sendo uns dos nomes que melhor representam o Brasil no cenário internacional do *design* de mobília. Humberto possui formação em Direito, pela USP e Fernando, seu irmão, é graduado em Arquitetura pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo – uma atuação conjunta que mescla a curiosidade do primeiro, enquanto autodidata, à expertise do segundo por possuir uma formação que, acreditamos, tenha servido enquanto uma bela inicialização indireta ao campo do *design* por ter sido em área afim.

Um marco na entrada dos irmãos no campo do *design* foi a fundação do Estúdio Campana em 1983, confirmado pela primeira exposição intitulada "Desconfortáveis" em 1989. No entanto, a verdadeira consolidação de sua presença no cenário internacional ocorreu em 1998, com a exposição "Projeto 66: Irmãos Campana/ Ingo Maurer" no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), com curadoria de Paola Antonelli.

Os materiais possuem destacada precedência no processo criativo desses designers e são parte decisiva da crítica contundente por eles empreendida ao funcionalismo no móvel. A dimensão simbólica da obra dos Campana vem do uso de recursos e conceitos com grande apelo midiático, quase como fetiches exóticos, a citação direta ou o mimetismo de elementos presentes na cultura brasileira. Esteticamente, essas obras apresentam um duplo estatuto: no *design* e na arte (SANTOS, 2017, p. 212).

O usual, do contexto popular urbano brasileiro, é apreendido pelos designers tanto em questões materiais, quanto pelas formas, nas peças de mobiliário que criam. E é esse o diferencial de suas práticas. Mormente pela mobilidade que representam, pois ao se inspirarem em temas ligados às mazelas sociais brasileiras, os Campana criam um quantitativo limitado de peças direcionadas a um público também diminuto, porém da alta classe. O conjunto de exposições temporárias e permanentes, museus, revistas, livros e outros meios e instituições relacionados ao *design* são fatores importantes para a manutenção dos Irmãos Campana no circuito nacional e internacional de *design* – tais como foram, inclusive, no ingresso deles em tal área. E foi a partir dessas participações, que apuraram o olhar dos Irmãos Campana, é que a *Stir* criou em colaboração com eles a mostra *Made in: Brazil*. A *Stir* é uma agência criada em 2014 atuante no ramo do *design*, com trabalhos de mídia e curadoria, reconhecida globalmente sendo, inclusive, premiada.

Para o *Made in Brazil*, Humberto explica que o fio condutor entre os cinco designers escolhidos é o artesanato e a forma como desenvolvem cada processo e produto final. “Eles experimentam e interpretam o material com muito respeito e cuidado. Esses materiais determinam a função de cada projeto, impondo características próprias. O tempo trabalha a seu favor em cada criação - escolhemos porque eles viram semelhanças no processo e respeito aos materiais e à natureza, assim como eu e o Fernando”, compartilha. Sem nenhuma ordem específica, aqui estão as seleções de designers e seus trabalhos que representam a indústria de *design* de produto no Brasil, trabalhos que são um equilíbrio sutil e inteligente entre arte, *design* funcional e consumismo – trabalhos que são um raio de esperança em reviver um pós- economia pandêmica.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.stirworld.com/inspire-people-made-in-brazil-curated-by-campana-brothers>. Acesso em 23 de fev. de 2024. Tradução feita pelo autor.



Figura 60 - Banner da exposição *Made in: Brazil*.

Fonte: Stir World (2023).

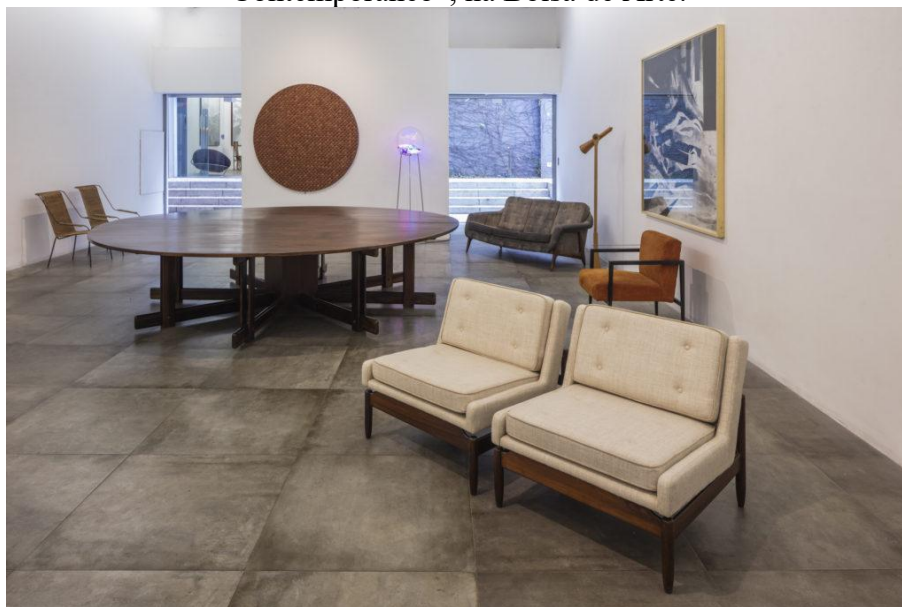
Em 2022, a escultura Flat Disk e a poltrona Leiras de Domingos integraram a exposição “Do Moderno ao Contemporâneo” que permaneceu durante um tempo na galeria Hugo França, em Trancoso – BA, e por seu caráter itinerante foi, também, instalada na galeria Bolsa de Arte, em São Paulo. Houve a exibição simultânea nesses dois espaços, no período de 1º a 15 de setembro daquele ano. Sendo que no dia 08 de setembro aconteceu um leilão virtual de todas as obras pela casa Leilão *Design*. Como o próprio nome sugeriu, a mostra teve como objetivo aproximar trabalhos do *design* de mobiliário brasileiro moderno ao contemporâneo, sendo possível, com isso, evidenciar as variações estéticas e construtivas dos móveis. O evento recebeu curadoria de Alberto Vicente e Marcelo Vasconcellos, os mesmos criadores da MeMO – Mercado Moderno, respeitada instituição brasileira do segmento do *design* – que selecionaram, também, as peças da exposição “Inéditos: *design-art*”, em 2014.

Figura 61 - Poltrona Leiras, em primeiro plano à direita, compondo a exposição "Do Moderno ao Contemporâneo", na Galeria Hugo França.



Fonte: MeMo (2023).

Figura 62 - Escultura Flat Disk, na parede ao fundo, compondo a exposição "Do Moderno ao Contemporâneo", na Bolsa de Arte.



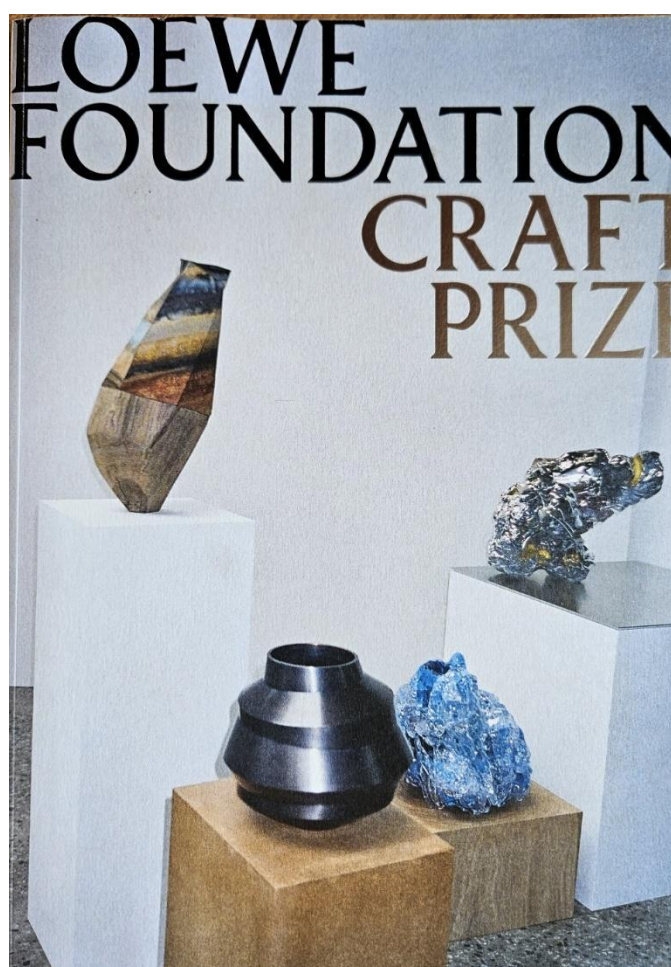
Fonte: Revista Use (2023).

Das vendas ocorridas no dia 08 de setembro de 2022, como parte integrante da programação da exposição fragmentada nos dois espaços – na Bolsa de Arte, em São Paulo, e na Galeria Hugo França, em Trancoso, Bahia – houve a venda da peça escultura Flat Disk. A poltrona

Leiras não recebeu propostas<sup>48</sup>.

Desde 2017, a Fundação Loewe, estabelecida em 1988 com o objetivo de promover a criatividade, programas educacionais e preservar o patrimônio nas áreas da arte, artesanato, poesia, dança e fotografia, realiza o seu tradicional Prêmio de Artesanato. Fundada por Enrique Loewe Lynch, membro da família fundadora da Loewe, uma empresa espanhola especializada em artigos de luxo, a fundação tem desempenhado um papel significativo nesses campos. Na edição de 2022 desse concurso, que contou com Deyan Sudjic, ensaísta e Diretor Emérito do Museu de *Design* de Londres, como um dos jurados, a peça Escultura Mago de Domingos Tótora foi selecionada entre as finalistas.

Figura 63 - Capa do catálogo do *Craft Prize* de 2022 da *Loewe Foundation*.

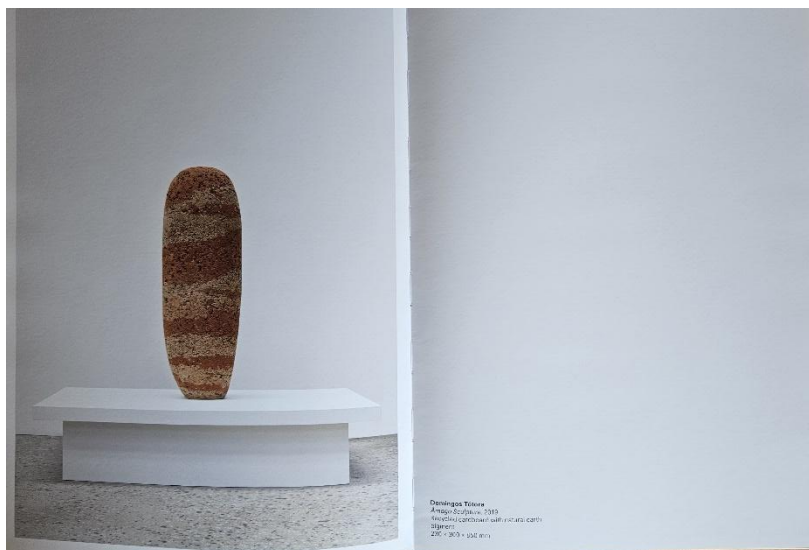


Fonte: Acervo próprio (2024).

---

<sup>48</sup> Segundo informações contidas no catálogo de vendas elaborado pela casa de “Leilão Design”. Disponível em: <https://www.leilaodesign.com.br/catalogo.asp?Num=28586&Nav=lista&Sec=Catalogo&Pag=3&Srt=0>. Acesso em 23 de fev. de 2024.

Figura 64 - Escultura Âmago, finalista no *Craft Prize* de 2022.



Fonte: Acervo Próprio (2024).

Devido ao incipiente conhecimento da grande maioria dos brasileiros acerca da produção do *design* no país, o Canal Curta criou em 2023 a 2ª temporada da série “Designers do Brasil” - documentário de Helder Aragão, com a curadoria de Adélia Borges. A produção teve como objetivo apresentar internamente – para a população brasileira – o espaço criativo de designers que internacionalmente já possuem um determinado reconhecimento – por meio da participação em feiras e exposições, recebimento de prêmios e sendo objetos de matérias em *sites*, revistas e jornais da área. Além de Domingos Tótora, estiveram em foco na temporada Bete Paes e Joana Lira, Fernando Prado e Ana Neute, Gringo Cardia, Heloisa Galvão, J.Cunha, Lino Villaventura, Marcelo Rosenbaum, Questtonó, Renata Meirelles e Marina Sheetikof.

São episódios curtos, de no máximo 26 minutos – a fim de tornar a apresentação dos designers selecionados atraente e rápida. O episódio que abordou o processo criativo de Domingos Tótora foi ao ar no dia 24 de outubro de 2023. Devido à abrangência do veículo utilizado, a rede de televisão, os criadores da série acreditam que é possível tornar o *design* nacional um pouco menos desconhecido pela nação brasileira. Não no sentido dela adquirir as produções, devido ao alto preço, mas reconhecer essa instância criativa como um grande traço da cultura do país.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A globalização, embora não seja o foco principal desta pesquisa, influencia o tema estudado ao promover tanto a homogeneização global quanto a busca por singularidade e identidade regional. Esse paradoxo é especialmente evidente no campo do *design*, onde conceitos como "reprodução", "adaptação" e "inspiração" não são mais vistos apenas como termos semânticos, mas sim como práticas menos valorizadas.

No início do século XX, a atuação dos mestres do *design* nacional de mobiliário objetivava prezar pela brasilidade na criação de suas peças. Porém, houve um determinado momento de ostracismo em relação ao reflexo da cultura nacional nos trabalhos dos designers brasileiros, os quais ainda estavam sendo orientados a criar inspirados pelas tendências “de fora” – no sentido do que estava sendo aclamado em Paris, França, Inglaterra e nos Estados Unidos da América, que juntos formam o “centro” (FIALHO, 2012) que chancela as atividades artísticas.

Já quanto à vertente contemporânea da área, notamos que desde a década de 1980, por meio das teorias e, sobretudo, pela trajetória de Domingos Tótorá explicitadas neste estudo, que os seus princípios criativos são ainda mais específicos, pois buscam refletir traços de determinadas regionalidades na concretização de seus trabalhos. Indo além do reflexo de uma identidade nacional no móvel concebido.

Importante tem sido a atuação de agentes e de instituições de diferentes regiões não centrais, que passam a participar do processo de construção de valores numa escala internacional, tentando intervir na política de exposição e de aquisição de instituições com grande visibilidade internacional, tentando dar a eventos e a instituições regionais uma projeção internacional [...] (FIALHO, 2012, p. 148).

Nacionalmente, como exemplo-, o Prêmio *Design* Museu da Casa Brasileira, criado em 1986, premia em suas edições anuais os designers que se distinguem por revelarem suas raízes culturais nos seus processos criativos (BORGES, 1998). Trata-se de referências locais, tal como Minas Gerais e, sobretudo, a paisagem de Maria da Fé, são para Tótorá. E essa proposta foi assimilada, aceita, pelos agentes atuantes na cena artística internacional que se atentaram em olhar para as práticas ocorrentes fora de suas áreas de atuação – as quais estão concentradas nos países supracitados – e que destacam as peculiaridades locais em seus trabalhos.

Hoje, fala-se de uma arte contemporânea global, mas guarda-se uma postura crítica frente a tal categoria e suas limitações. De fato, existem artistas globais de origens bastante diversas, assim como existem alguns curadores e agentes do mercado atuando em escala global, mas o movimento de expansão, descentralização e diversificação do mapa internacional das artes ainda está em processo. Ele não acarreta o surgimento de um

sistema global das artes, nem mesmo traz a ampla internacionalização dos sistemas artísticos nacionais, mas sim a possibilidade de uma internacionalização parcial destes. Em outras palavras, hoje os sistemas das artes continuam a ter dinâmicas locais/regionais/nacionais, mas neles passam a existir cada vez mais espaços e tempos de dimensão internacional (FIALHO, 2012, p. 147).

A partir do reconhecimento não tão diminuto de alguns artistas, que vem acontecendo, a atuação em escala global se tornou uma realidade possível. Ampliou-se a extensão geográfica dos lugares onde há artistas reconhecidos globalmente, contudo, estes não atuam mundialmente. Permanece a concepção de artes em âmbitos regionais, locais, que se propagam no circuito referência a nível global, contudo esta não se globaliza (BUENO, 2012). Tótora, nosso objeto de pesquisa, possui uma boa articulação com as instâncias de reconhecimento do contexto global das artes, mas é, ainda, uma referência local. Não representa uma prática artística globalizada.

Contudo, vimos que a superação dos antagonismos, antes estabelecidos entre a arte, o artesanato e o *design* e a valorização de culturas locais, são alguns dos aspectos relevados pelas instâncias de reconhecimento da arte contemporânea – representam parâmetros a serem respeitados para que haja a entrada e a possível permanência neste mundo tão peculiar. São valores sedimentados na prática do designer mineiro Domingos Tótora, que, devido a eles, encontra-se inserido atualmente na cena artística internacional.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Mônica Portella de. O ano do Brasil na França e o da França no Brasil: os impactos econômicos da diplomacia cultural.

AMARAL, R. P. de A., O Brasil na França: um modelo de intercâmbio cultural. – Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

BARBOSA, P. G., SAFAR, G. H., REZENDE, E. J. C. Trajetória do design de interiores sob a perspectiva da profissionalização – uma revisão. *Convergências -Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XVI (31), 129-138, 2023.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECKER, H. *Mundos da Arte*. Lisboa: Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Luis Felipe ou o interior*. Madrid: Taurus, 1952.

\_\_\_\_\_. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BONSIEPE, Gui. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.

BORGES, Adélia. Prefácio. In: PINHO, Maria Sônia Madureira de. *Domingos Tótoro*. São Paulo: Papel & Tinta, 2013.

\_\_\_\_\_. Design procura as raízes brasileiras. Disponível em:

<https://www.adeliaborges.com/port/wp-content/uploads/2021/07/1998-01-Revista-Nossa-Am%C3%A9rica-Design-procura-as-ra%C3%ADzes-brasileiras.pdf>. Acesso em 11 mar. 2024.

BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Unicamp, 1999.

BUENO, Maria Lucia. O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Senac, 2012, p. 75-96.

\_\_\_\_\_. Da gastronomia francesa à gastronomia global: hibridismos e identidades inventadas. In: *Caderno CRH*, Salvador, v. 29, n. 78, p. 443-462, Set./Dez. 2016.

BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. 2. ed. – São Paulo: FTD, 2007.

BOURDIEU, P.; SAINT-MARTIN, M.. Gostos de Classe e Estilos de Vida. In: *Actes de Ia Recherche en Sciences Sociales*. Tradução Paula Montero. n° 5 , out., 1976, p. 18-43.

BOURDIEU, P. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Alta Costura e Alta Cultura. *In*: BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Lisboa: Fim de Século, 2003.

\_\_\_\_\_. A Distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BÜRDEK, B. E.. Design: História, teoria e prática do design de produtos. Tradução Freddy Van Camp. – São Paulo: Blucher, 2010.

CÂMARA, Rogério. Situação Oca. *In*: MARI, Marcelo (org.). Sérgio Rodrigues: em Brasília 1958-1976. São Paulo: Olhares, 2023.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.

CANTI, Tilde. O móvel moderno no Brasil. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado. 1989.

CORRÊA, Clecius Campos. Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileira dos anos 1950 e 1960. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes de Design, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2016.

DENIS, Rafael Cardoso. Uma introdução à história do design. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

DIAS, Fernando Correia. Mineiridade: construção e significado atual. *In*: Ciência & Trópico. Recife, nº 13(1), p. 73-89, jan./ jun., 1985.

DURKHEIM, Emile. De la division del trabajo social. Tradução de David Maldavsky. Buenos Aires: Schapire, 1967.

FIALHO, Ana Letícia. O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. *In*: BUENO, Maria Lúcia (Org.). Sociologia das artes visuais no Brasil. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012, pp. 141-160.

FORTY, Adrian. Objeto de desejo – design sociedade desde 1970. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978 A.

\_\_\_\_\_. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. *In*: GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERTH, Hans; MILLS, Wright. Orientações intelectuais. *In*: \_\_. Max Weber. Ensaios de Sociologia. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.



GOMBRICH, E. H. A História da Arte. Tradução Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUERRA, Luiz Antonio. Os significados de caipira. *In: Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 34, n. 2., pp. 239-256, mai./ ago. 2022.

HEINICH, Natalie, SHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? *In: Revista Sociedade e Estado - Volume 28 Número 1*, pp. 14-28, Janeiro/Abril 2013.

HUGERTH, Mina Warchavchik. *Mobilinea: design de um estilo de vida (1959-1975)*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. 1ª. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARI, Marcelo. De Brasília para o mundo: mobiliário funcional de Sérgio Rodrigues. *In: MARI, Marcelo (org.). Sérgio Rodrigues: em Brasília 1958-1976*. São Paulo: Olhares, 2023.

MARI, Marcelo. Dois Candangos e o legado de Sergio Rodrigues na UnB. *In: CALHEIROS, A., MARI, M., RUFINONI, P. R. (Orgs.). Mobiliário moderno: das pequenas fábricas ao projeto da UnB*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

MARTINS, Herbert, T. A Institucionalização do Estado Patrimonialista Português na Região das Minas no Século XVIII. 1992. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia de Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

MIRA, Maria Celeste. Estilo Xique Chique: o consumo de "cultura popular" na metrópole paulistana. *In: Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v.48, n. 1, p.126-154, jan./jul., 2017.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Universo do luxo*. São Paulo: Editora Alameda, 2019.

PINHO, Maria Sônia Madureira de. *Domingos Tótora*. São Paulo: Papel & Tinta, 2013.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia Monteiro de.. *Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber*. 2. ed. revista e atualizada. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

RAVASI, D.; LOJACONO, G. *Managing Design and Designers for Strategic Renewal*. *Long Range Planning*, v. 38, p. 51-77, 2005.

RECAMÁN, Luiz. Bauhaus: vanguarda e mal-estar da metrópole. *In: ALMEIDA, Jorge de &*

BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento alemão no século XX*, v. III – Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 55-79.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, A. F.. Os sertões proibidos da Mantiqueira: desbravamento, ocupação da terra e as observações do governador dom Rodrigo José de Meneses. *In: Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 46, pp. 253-270 - 2003

ROSATTI, Camila Gui. *Casas burguesas e arquitetos modernos: condições sociais de produção da arquitetura paulista*. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-05112018-162642/>. Acesso em: 26 fev. 2024.

\_\_\_\_\_. Circuitos de valorização, comercialização e colecionismo de “móveis de autor”: o reconhecimento internacional do design brasileiro. *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 38 nº 111. e3811022 2023, pp. 1-19.

RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Tradição e modernidade no móvel brasileiro: visões da utopia na obra de Carrera, Tenreno, Zanine e Sergio Rodrigues*. 1993. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-10052023-130513/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel Moderno no Brasil = Modern furniture in Brazil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Editora Olhares, 2017.

SCHNEIDER, Beat. *Design - uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. São Paulo: Blucher, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *In: Revista do IEB*, nº 45, pp. 87-106, 2007.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

THOMEIO, Y. C., MENDONÇA, R. N., PANTALEÃO, L. F., PEREIRA, A. P.. Design de mobiliário brasileiro, moderno e contemporâneo: um diálogo formal. *In: Revista de Design, Tecnologia e Sociedade Brasília*, v. 6, n. 1 (2019), p. 57-77.