

Artefatos do Sul

Legados da imigração alemã e italiana



FAROL SANTANDER PORTO ALEGRE.

Artefatos do Sul: Legados da imigração alemã e italiana. -- 1ª ed. --

Adélia Borges (curadoria e coordenação editorial) ; Adélia Borges... [et al.] (textos) ;
Carolina Mar e Lucas Cuervo Moura (projeto gráfico) ; Lia Ana Trzmielina (revisão) ;
Paulo Futagawa (tradução) ; Expomus (organização e produção).

Porto Alegre, RS: Santander Brasil, 2024.

148 p. il.:

Textos em português e inglês.

Esta edição foi realizada por ocasião da exposição homônima no Farol
Santander Porto Alegre, em 2024.

ISBN 978-65-992602-2-3

1. Título. 2. Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura. 3. Design - Brasil
séculos XIX e XX. 4. Imigração alemã e imigração italiana. I. Aquino, Alfredo. II. Borges,
Adélia. III. Moura, Calito de Azevedo. IV. Ramos, Paula. V. Weimer, Günter.

CDD: 745.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Imigração alemã e italiana no Brasil
2. Design desenvolvido pelos imigrantes europeus
3. Design - Brasil séculos XIX e XX

Catálogo na publicação: Léia Carmen Cassoni - Bibliotecária - CRB 8/6600

Ministério da Cultura e Santander apresentam

Artefatos do Sul

Legados da imigração alemã e italiana

Curadoria e Coordenação Editorial: Adélia Borges

De 10 de abril a 14 de julho de 2024



Patrocínio



Apoio



Organização e Produção



Realização





Artefatos do Sul – Legados da imigração alemã e italiana apresenta 1.055 objetos e imagens selecionados a partir da vasta Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura, que se dedica a mapear e preservar acervos relacionados à história da presença europeia no Brasil.

Nessa exposição, o público encontrará objetos que faziam parte do cotidiano das famílias alemãs e italianas que se estabeleceram na Região Sul a partir da segunda metade do século 19. São artefatos de uso comum, que ajudam a contar como essas pessoas viviam e, especialmente, como expressavam sua identidade cultural enquanto buscavam se adaptar a uma nova realidade, em um novo continente.

O retrato que emerge de móveis, ferramentas de trabalho, utensílios domésticos, objetos, fotos antigas e cartões-postais da época, entre outras obras, revela a dura lida no cotidiano de trabalho dos imigrantes e a força de superação das adversidades por meio da ação empreendedora. Dessa forma, a curadoria de Adélia Borges mostra como os imigrantes alemães e italianos tornaram-se parte indissociável da construção multifacetada do que hoje chamamos de “o povo brasileiro”.

Para o Farol Santander, é uma alegria apresentar essa exposição no ano em que se celebram os 150 anos da imigração italiana no Brasil e os 200 anos da imigração alemã no Rio Grande do Sul!

Convidamos todos a uma imersão nessa porção da nossa história, que nos ajuda a entender as raízes do empreendedorismo e do desenvolvimento industrial na Região Sul do país.

Maitê Leite
Vice-presidente Executiva Institucional





SUMÁRIO

Objetos (extra)ordinários que desafiam o tempo	18
Adélia Borges	
O colecionador e seus dramas	23
Calito de Azevedo Moura	
O design teuto-brasileiro	26
Günter Weimer	
O texto imagético do legado das imigrações no sul do Brasil	30
Alfredo Aquino	
Viver entre representações (ou: afinal, para que podem servir as imagens?)	34
Paula Ramos	
Núcleos expositivos	39
Adélia Borges	
Pode entrar que a casa é sua	40
As várias formas do sentar	45
Ferramentas do fazer	53
Tijolo por tijolo	64
Preparar e servir o pão de cada dia	70
A infância nas colônias	82
O céu que nos protege	88
O eterno e o efêmero	97
Mande notícias do mundo de lá	111
English Version	120
Legendas dos objetos	135









Historische
Küchenutensilien



Historische
Textilien





O céu que
nos protege

...













Para conhecer
com as mãos







Objetos (extra)ordinários que desafiam o tempo

Adélia Borges

“O que lembro, tenho.”

João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão, Veredas*

A exposição *Artefatos do Sul – Legados da imigração alemã e italiana* celebra a pluralidade cultural brasileira, ao trazer o foco para o ainda pouco conhecido e analisado design desenvolvido pelos imigrantes europeus no sul do Brasil. Móveis, ferramentas de trabalho, elementos construtivos, brinquedos e utensílios domésticos feitos entre a segunda metade do século 19 e as décadas iniciais do século 20 conjugam as lembranças, as técnicas e os costumes trazidos pelos imigrantes de sua terra natal, de um lado, e as condições e materiais que encontraram na terra de adoção, de outro. São objetos que podemos chamar de “ordinários”. Foram feitos por e para pessoas comuns, para uso em seu cotidiano – e como podem ser extraordinários nessa condição!

As obras fazem parte do universo de cerca de 6.500 itens da Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura, garimpadas nas últimas cinco décadas no interior do Rio Grande do Sul (a maioria), Santa Catarina e Paraná. Apaixonei-me por elas em meados dos anos 1990, quando as vi pela primeira vez. Eu era então editora da revista *Design & Interiores*, e fui conhecer mais de perto o trabalho de Tina e de sua irmã gêmea Lui Lo Pumo em design de mobiliário

e projetos de revitalização de artesanato. As condições de observação, permitam-me dizer, não eram das melhores. Muito numerosos, os objetos amontoavam-se uns sobre os outros nos sobradinhos do bairro Moinhos de Vento, em Porto Alegre, onde vivem e trabalham Tina e Calito. No entanto, foi como uma epifania: o olhar sensível dos colecionadores descortinava aos meus olhos lições de inventividade e singeleza.

A cada ida a Porto Alegre, deliciava-me com novas aquisições. A opção dos colecionadores de não variar demais as tipologias – e sim explorar diferentes feições que uma mesma tipologia de artefato pode ter – era uma excelente oportunidade para refletirmos sobre os caminhos do design em nosso país. Na institucionalização do ensino de design no Brasil, ocorrida a partir da década de 1960, com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) no Rio de Janeiro, adotou-se de forma acrítica o axioma “a forma segue a função”, o que durante certo tempo funcionou como uma camisa de força para os designers. O acervo permitia constatar que a forma segue sim a função, mas segue também a cultura, o tempo, o lugar, e o desejo e os sonhos das mentes que concebem os objetos e das mãos que os conformam. E isso precisava ser mostrado a um público maior, numa exposição que fizesse jus à sua importância e representatividade.

A primeira chance ocorreu quando eu era diretora do Museu da Casa Brasileira (MCB), em São Paulo. Em 2006, *Desenho anônimo – Legados da imigração no sul do Brasil* ocupou as principais salas do museu, com curadoria do colega gaúcho Alfredo Aquino. Nova ocasião surgiu a partir de conversas com a equipe do Farol Santander, que também se encantou com os objetos. E finalmente esta exposição se concretiza agora, em 2024,

quando são comemorados os 200 anos da imigração alemã no Rio Grande do Sul e os 150 anos da imigração italiana no Brasil.

A data, portanto, não poderia ser mais propícia – como também não poderia haver lugar melhor do que o térreo do Farol Santander de Porto Alegre, com sua área de mais de 1.100 m² e pé direito de 12 metros. O projeto de expografia, a cargo de Tina, Lui e de Ana Paula Gallarraga, soube aproveitar a grandiosidade arquitetônica do espaço, sem obstruir a sua fruição pelo público e criando soluções que dão protagonismo às 1.055 obras apresentadas. Ao ocupar esse lugar privilegiado no centro de Porto Alegre, a mostra pode “falar” com o público que é herdeiro direto desse patrimônio.

A imigração europeia ocorreu em diferentes condições e circunstâncias nos vários estados do Brasil. No Sul, tanto os germânicos quanto os italianos receberam lotes de terra para se instalarem com suas famílias, e em dimensões bem maiores do que as das áreas em que viviam em seus locais de origem. Nas longas travessias em navios, os imigrantes carregavam poucos objetos: basicamente algumas roupas, ferramentas e livros religiosos, acondicionados em baús. Em sua maioria eram pessoas alfabetizadas, que traziam não só a experiência da agricultura, mas também dos ofícios praticados na entressafra das plantações, durante os longos invernos europeus. Marceneiros, carpinteiros, ferreiros, pedreiros, oleiros, trabalhadores das áreas têxteis, funileiros, seleiros e sapateiros, entre outros, trouxeram o seu “saber fazer”, o seu conhecimento. A maioria das obras expostas em *Artefatos do Sul* foi feita em terras brasileiras, boa parte delas de madeira, explorando a diversidade e a abundância de árvores, entre as quais açoita-cavalo, canela-preta, cedro, canjerana, louro e pinho-da-araucária.

As oficinas artesanais criadas pelos imigrantes e desenvolvidas por seus descendentes estão na gênese da industrialização dos estados do Sul. Se eles andavam descalços na lavoura nos primeiros anos, reservando os sapatos, quando tinham, para os cultos religiosos do domingo, vem do trabalho dos alemães – que transformavam o couro em botas, sapatos e selas de montaria – a conquista do título de “capital nacional do calçado” por Novo Hamburgo.

Os autores Isabel Cristina Arendt, Marcos Antônio Witt e Günter Weimar situam que é do artesanato dos anos iniciais da imigração alemã que surgiram pequenas, médias e grandes indústrias gaúchas, destacando sobrenomes que despontaram no cenário econômico brasileiro, tais como Adams, Arnt, Dreher, Gerdau, Mentz, Oderich, Renner, Ritter, Trein, entre outros.¹ A herança italiana tem exemplos significativos de empresas nascidas de pequenas oficinas, tais como Tramontina, Dell’Anno, Marcopolo e Todeschini. No ranking dos principais polos moveleiros do país lideram, por ordem decrescente, os municípios de Bento Gonçalves (RS), São Bento do Sul (SC) e Arapongas (PR).²

Por sua abrangência, variedade, quantidade, e pela qualidade das peças, a coleção Azevedo Moura dá conta de uma memória ampla da imigração na Região Sul do Brasil. A meu ver, o conjunto tem uma consistência similar à daquele reunido por Angela Gutierrez no interior de Minas Gerais e agrupado no Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte. A ele se somam

¹ Isabel Cristina Arendt, Marcos Antônio Witt e Günter Weimar em *A imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Disponível em: <http://brasil-alemanha.com/capitulo/19sec/A-imigracao-alema-no-Rio-Grande-do-Sul.php>. Acesso em 17 abr. 2024.

² Fonte: Instituto Moveleiro. Disponível em: <https://institutomoveleiro.com/os-maiores-polos-moveleiros-do-brasil/>. Acesso em 17 abr. 2024.

algumas outras iniciativas. Mas ressalvo, antes de prosseguir, que me refiro a um componente específico da formação da Região Sul, cuja história começa com os povos originários e passa pela vinda de portugueses e espanhóis, seguida pelos africanos escravizados. No início do século 19, antes da chegada de outros europeus, a população negra e indígena superava a população branca no Rio Grande do Sul. Certamente nenhuma história sobre o estado estará completa sem considerar essa pluralidade.

Voltando às iniciativas de valorização da memória da imigração, temos do lado alemão o Museu Histórico Visconde de São Leopoldo (de 1959); o Museu Histórico Municipal de Dois Irmãos (1989); e o Museu Comunitário Casa Schmitt-Presser, de Novo Hamburgo (1992). Do lado italiano, o Museu Municipal de Caxias do Sul (1947), o Museu do Imigrante de Bento Gonçalves (1974) e o Museu do Pão, em Ilópolis (2008), entre outros exemplos. A mencionar ainda os vários antiquários, entre os quais o de Normélio Brill, de São Sebastião do Caí, e o de Luiz Fitarell, responsável também pelo Parque Museu Etnográfico em Garibaldi; e as rotas turísticas que articulam empreendimentos privados em casarões históricos em algumas regiões, como o Caminho de Pedras e o Caminho dos Moinhos.

Acervos desse tipo têm a capacidade de trazer à tona camadas profundas das memórias afetivas das pessoas, mesmo as que se encontravam adormecidas. Concluo a redação deste texto uma semana depois da abertura de *Artefatos do Sul*, e não me canso de receber depoimentos emocionados de visitantes. Na museologia atual, há uma mudança de foco, que sai da exclusividade do objeto (como ele é feito, qual o seu estilo, o que representa, etc.) para se atentar sobretudo no sujeito (a ressonância do objeto em quem o vê). É justamente essa troca com o público; a vontade

de sensibilizar pessoas de diferentes estratos sociais, graus de instrução, idades, etc.; de estabelecer uma “conversa” com elas, que mobiliza a minha trajetória como curadora.

Nesse sentido, *Artefatos do Sul* é um prato cheio! “Lá em casa também tinha”, “Minha avó teve”, “Me lembrei de...” são comentários frequentes. Vi lágrimas nos olhos de pessoas ao percorrerem a mostra, e também sorrisos, encantamentos, a manifestação de uma noção de pertencimento, independentemente de descenderem ou não de imigrantes alemães ou italianos. Essa reação, aliás, já havia ocorrido no Museu da Casa Brasileira – e isso em São Paulo, num contexto geográfico mais afastado.

Nos meus contatos anteriores com a coleção, eu não tinha me dado tanta conta da força do material bidimensional, que desvela o ser humano “por trás” dos objetos e o imaginário social do período – os valores cultivados, a família constituída, a forte religiosidade. Na exposição, fotos de época, materiais gráficos, ditados de parede e cartões-postais enviados ou recebidos pelos imigrantes foram colocados ao vivo em vitrines e paredes e também compõem uma projeção audiovisual de quase 10 metros de extensão, feita pelo Estúdio Preto e Branco. Em diálogo com imagens de alguns artefatos, as peças ganharam um impacto muito grande, numa poesia visual e sonora que alarga a conexão emocional com o visitante.

Outra peça audiovisual elaborada especialmente é “Uma coleção, vários olhares”, que traz entrevistas com os colecionadores e também com os autores dos textos deste catálogo. Ali (e aqui!) procuramos ir além da mera apresentação das peças para entender melhor os contextos, as motivações e implicações que esse acervo tem para o patrimônio cultural brasileiro.

E então chegamos a outro ponto importante. Para além das recordações do tipo “tempos bons que não voltam mais”, que poderiam redundar numa estéril nostalgia regressiva, gostaria de ressaltar a pertinência da reunião dessas obras na atualidade, pois elas provocam também reflexões que estão na ordem do dia. Atenho-me a três pontos:

1. Sustentabilidade – palavra tão desgastada pelo uso – implica também frear o consumo obsessivo e a obsolescência programada dos produtos; ter menos coisas e mais duráveis. Vários dos objetos presentes na exposição poderiam estar em lojas de design contemporâneo. São fortes, sólidos. Atravessam gerações. Desafiam o tempo. Se alguns têm funções que se tornaram anacrônicas no cotidiano atual (como aqueles para desnatar o leite ou para fazer manteiga), grande parte permanece com sua utilidade e seu encanto. E na esteira das mudanças de costumes, tipologias de produtos que haviam caído em desuso voltam, como os moedores de café.

2. Fala-se muito hoje na dimensão simbólica dos objetos. Os designers têm feito projetos atentos não só ao desempenho dos produtos, mas às camadas de significado que possam aportar, tais como singularidade e calor humano. Objetos que já foram descartados pelas famílias por serem “velhos” hoje são reconhecidos como atemporais e chamados de *vintage*. O fascínio pode vir das camadas superpostas de tinta, revelando a pátina do tempo, ou de detalhes – úteis ou inúteis – que transmitem a imaginação criativa de seus autores. Em italiano, *guardar* é “olhar”. Poderíamos dizer que, para guardar, é preciso primeiro aguçar o olhar.

3. O lugar do feito à mão na sociedade contemporânea vem se expandindo, em oposição aos prognósticos de que a industrialização iria matar o

artesanato. Conferências científicas e publicações apontam a emergência no século 21 de uma estética de produção e consumo com base em movimentos de pequenos artesãos, tanto no Hemisfério Sul como no Norte, onde esse fenômeno foi batizado como “movimento *maker*” e “DIY” [sigla para *Do It Yourself* (faça você mesmo)]. A parede com uma centena de ferramentas de marcenaria em *Artefatos do Sul* regala os olhos e o coração da novíssima geração de designers marceneiros espalhados por todo o país – aqueles que deixaram de lado a exclusividade do lápis ou do manejo do computador para se comprazer, lidando com plainas, formões, serrotes e goivas.

Encerro com o agradecimento a todas as pessoas envolvidas na exposição. Nós curadores habitualmente somos os únicos que aparecem nas entrevistas e nas palestras, mas a soma de competências para levantar uma mostra como essa é enorme. Nos longos meses de preparação, consultei integrantes da equipe sobre o seu objeto predileto, para ir compondo um quadro de ícones diversificado e representativo da mostra. As respostas foram as mais variadas possíveis, e quase sempre com um adendo de histórias pessoais relativas ao objeto. De minha parte, fui variando nas preferências no decorrer do tempo. Mas só agora, na redação deste texto, vem a imagem do candeeiro quase igual ao primeiro objeto que comprei na vida, por volta dos 12 anos de idade. Numa infância em que o mais próximo de obras de arte em que pude estar eram as pinturas e esculturas de santos nas igrejas, admirei as formas essenciais desse objeto tão simples e que conservo comigo até hoje.

Como disse João Guimarães Rosa pela boca de Riobaldo: “O que lembro, tenho”. E quando lembramos juntos, esse “ter” se fortalece e se alegra.

A etimologia da palavra “comemorar”, de origem latina, afinal, é “*com-memorare*”, ou “recordar com”. Assim, para além da materialidade das peças apresentadas, *Artefatos do Sul – Legados da imigração alemã e italiana* busca contribuir para a memória comum do povo brasileiro, que se plasma a partir de múltiplas misturas e contribuições.



Adélia Borges (Cássia, MG, 1951) é crítica e historiadora de design. Por sua contribuição à investigação e difusão do design brasileiro e do Sul Global, recebeu o título de Doutora Honoris Causa pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), em 2021. Suas pesquisas balizam várias produções, tais como exposições, livros, reportagens, documentários, cursos e palestras, no Brasil e no exterior. Tem textos publicados em sete línguas; é autora ou coautora de 41 livros, entre os quais *Design + Artesanato: o caminho brasileiro*. Fez a curadoria de mais de 60 exposições no Brasil e no exterior. Vive em São Paulo.

O colecionador e seus dramas

Calito de Azevedo Moura



Se alguém disser que a rotina de um colecionador é sempre tranquila e prazerosa, é porque não conhece de perto os verdadeiros bastidores da atuação em que se move esse ser obstinado e desbravador. Em primeiro lugar, deve-se levar em conta que, por seus hábitos um tanto quanto insólitos, ele tende fatalmente a se tornar um solitário. Ao mesmo tempo, percorre itinerários que incluem desde briqueiros, feiras de rua, depósitos de demolição, galpões abandonados, ruínas periclitantes e grotas assustadoras, quase inacessíveis.

Por tudo isso, a melhor coisa que colecionadores podem esperar de suas famílias é o silêncio. Muitos amigos nem sequer demonstram qualquer interesse quando o nosso personagem discursa, excitado e comovido, ao mostrar orgulhosamente sua mais recente aquisição. Inclusive, em alguns casos, esses mesmos amigos não conseguem esconder sua preocupação com a sanidade mental do companheiro, ao tropeçar nos objetos aglomerados ao seu redor, ou espalhados por sofás, mesas, cantos e corredores. O problema mais grave é que, uma vez iniciada uma coleção e estando o vírus devidamente inoculado, é quase impossível reverter essa tendência, e talvez as raríssimas ocorrências que possam reduzir esse ímpeto passem pela iminência de uma bancarrota, ou uma ameaça real de abandono por parte do núcleo familiar e, cá entre nós, se um desses fatos ocorrer, eles não serão de todo descabidos.

Minha primeira coleção era dirigida à busca de lápis de propaganda, coisa das ingenuidades dos anos 1950. Em seguida, e usando ainda calças curtas na época, tornei-me um orquidófilo, daqueles que se embrenhavam nos banhados atrás de espécies raras. Na continuidade, passei a buscar nuvens de querubins, virgens gordinhas e santos com olhares enigmáticos, às vezes beirando expressões de catatonia. Foi minha fase de arte sacra, mas nem por isso consolidei qualquer tendência de religiosidade; refiro-me às crenças religiosas, porque a outra obstinação, o outro credo, o das coleções díspares, esse não arrefeceu.

O início de uma coleção, no meu caso, sempre ocorre acidentalmente – não há intenção pré-concebida, planejada, com data marcada, ou seguidora de alguma moda. No caso de objetos ligados à imigração, e que compõem a temática da presente mostra, talvez tenha havido um impulso subconsciente, um motivador de origem atávica, na medida em que meus antepassados foram imigrantes. Posteriormente, por inúmeras vezes, meus pais levaram-me a passar fins de semana em regiões da colonização alemã, e algumas vezes na região serrana dos italianos. Isso tudo reforçou a motivação para a temática escolhida.

A primeira peça dessa coleção foi uma marquesa de cabriúva, abandonada num velho galpão, na antiga casa de meu bisavô, na localidade de Lomba Grande, distrito de Novo Hamburgo, um dos polos iniciais da colonização alemã. Depois de limpo e recuperado, o móvel foi reconhecido como tendo sido elaborado por meu bisavô, um caixeiro-viajante, marceneiro nas horas vagas. Com essa peça referencial, o ânimo cresceu.

Minha formação acadêmica em Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) foi seguida pelo mestrado no Instituto de

Artes da Universidade de Brasília (UnB), onde a convivência com Zanine Caldas, Athos Bulcão, Elvin Dubugras e outros certamente impulsionou o meu interesse por mobiliário e objetos. Após uma trajetória um tanto vacilante em busca de uma definição conceitual para a coleção, passei a compreender melhor o que eu realmente buscava, mas ainda dentro de um universo restrito: móveis, pequenas louças, vidros.

Por outro lado, a qualidade agregada aos objetos foi o que me motivou mais, desde as primeiras buscas, nomeando como prioridades, portanto, a sua expressão estético-formal – coisa de arquiteto, sem dúvida. Sei que, ao primeiro olhar, às vezes é difícil avaliar o potencial de um objeto em relação a esse quesito. Que “beleza” se esconde por trás de espessas camadas de pó, sujeira ou repinturas grosseiras?

No entanto, com o tempo e com muito exercício, esse olhar torna-se arguto, a ponto de, num relance, distinguir, num monturo de trastes, um objeto opaco, desfocado e sujo que, a despeito de seu estado, poderia alcançar a condição de joia rara, ao ver recuperado o “brilho” de outras épocas. Reside aí outro prazer, na busca delirante dessas formas “adormecidas”, que consiste em sua recuperação, e que nos dá por vezes a sensação de sermos não apenas restauradores, mas reavivadores de “vidas” temporariamente em “estado de hibernação”.

É no final dessa etapa que o objeto – capacitado ou não como utilitário, seja adorno ou mera ferramenta, por uma conjunção de harmonia das linhas, volumetria elegante e beleza das cores e texturas, atribuídas à matéria-prima e ao tempo –, uma vez recuperado, pode alcançar o que eu chamaria de “o estado da arte”. Reconheço que esse é um enfoque extremamente subjetivo e é nesse processo de transfiguração que, por uma proximidade planejada,

um castiçal antigo, um vidro leitoso e uma velha candeia podem me remeter a uma natureza-morta (ou, quem sabe, viva) de Giorgio Morandi; ou que um velho cavalinho de brinquedo, resgatado nas grotas de São Lourenço, após a reanimação, pode me conduzir à evocação de um Marino Marini.

Uma arte “acidental” desse tipo pode perfeitamente tangenciar ou se aproximar da arte real, reconhecida, de autoria ilustre. Ou será o contrário? De qualquer forma, isso me encanta. Sem nunca abandonar a preocupação com a qualidade estético-formal do objeto, a ideia da coleção incorporou um novo fator de coleta: a busca da diversidade, da variação de um mesmo tema. Exemplificando: as plainas – ao conter pequenas distinções de utilização, especificações de uso, tipos de madeira empregados em sua elaboração – poderão representar variações sobre o mesmo tema e reforçar, com isso, a flexibilidade criativa de seus autores.

A ideia é que a abrangência não seja prioritária, mas a variação de um só tema, essa sim, sobreponha-se à amplitude. Outro quesito básico – a autoria da peça, como o próprio título da mostra bem sugere –, deve ser preferencialmente anônima e, quando muito, conter uma marca que apenas expresse o orgulho do artesão em ter produzido aquela peça exclusiva.

No entanto, um novo acréscimo ao acervo foi dado com a aquisição de fotos antigas, cartões-postais de época, alguns documentos, quadros e estampas com dizeres religiosos e éticos, ilustrando costumes de então. É essencial que o conjunto dos objetos não apenas fale por si, mas que haja uma vinculação desse mesmo acervo com os seus autores e os usuários na época; do contrário, a conotação e o alcance sociológico da exposição resultariam inócuos.

Com essas medidas, a mostra foi progressivamente reforçando seu caráter didático-cultural, já que uma coleção desse tipo não pode continuar adormecida em garagens. Um recorte da coleção já foi apresentado no Museu da Casa Brasileira, graças à iniciativa singular e destemida da diretora na ocasião, Adélia Borges. Agora, finalmente, o Farol Santander traz a Porto Alegre, e à luz, esses objetos por tanto tempo amontoados e confinados, à espera de seu renascimento.

É importante, no entanto, ressaltar que se trata de uma mostra fundamentalmente visual, sem traçar conclusões ou apontar teses sociológicas, apenas tentando reproduzir o universo cotidiano da casa do imigrante, seja ele alemão, seja ele italiano... Ao mesmo tempo esperamos que a mostra, por seu caráter plástico-visual, possa despertar a atenção de profissionais e estudantes da área de design, em busca de inspiração para a elaboração de projetos contemporâneos, que possam expressar, por meio de uma releitura formal, objetos e produtos com as marcas de raízes culturais e autóctones.

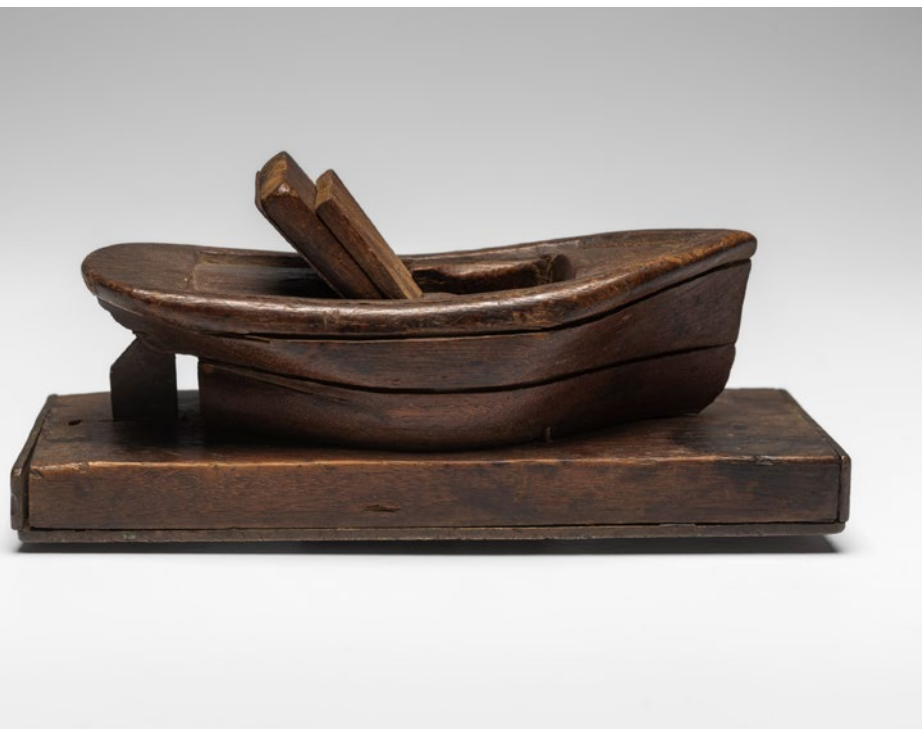
Finalizando, não poderia deixar de mencionar a presença inspiradora da Tina, minha mulher, que, com seu olhar sensível, sempre colaborou na busca e na seleção das peças que compõem esta coleção.



Calito de Azevedo Moura (Porto Alegre, RS, 1940) graduou-se em Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foi professor universitário de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília (UnB), de 1963 a 1966, e na UFRGS, de 1968 a 1997. Atua como arquiteto de edificações desde 1968, com escritório na capital gaúcha. Possui várias coleções de obras de arte, entre elas a Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura, composta por objetos, fototeca, iconografia e memorabilia das imigrações italiana e alemã ao Brasil (séculos 19 e 20), com cerca de 6.500 itens.

O design teuto-brasileiro

Günter Weimer



A proclamação da Independência do Brasil ocasionou o retorno das forças portuguesas à Europa, o que causou uma série de problemas à jovem nação, sendo a inexistência de um exército um dos mais cruciais. Uma das soluções mais imediatas para a questão foi a contratação de mercenários europeus. Essa solução, no entanto, encontrou um sério entrave, uma vez que a derrota de Napoleão Bonaparte ensejou a restauração de monarquias que haviam sido destituídas do poder e, por isso, impediam a formação de forças mercenárias que haviam servido de sustentação ao governo napoleônico. Para contornar esse problema, o governo brasileiro resolveu contratar oficialmente agricultores, em cujas levas os mercenários eram sorrateiramente incluídos.

Àquele tempo, a Europa estava vivendo sérias perturbações sociais decorrentes da transformação do sistema feudal para o de mercado, movimento que recebeu a denominação de “revolução industrial” e que teve início na Inglaterra, estendendo-se, aos poucos, para a Europa Continental. No início do século 19, essas contradições haviam se tornado muito agudas na Europa Central, que era constituída por diversos pequenos países independentes, de etnia germânica, que viriam, mais tarde e em parte, a formar a Alemanha. Ao término da guerra entre a Prússia e a Dinamarca, muitos mercenários ficaram desempregados, o que os liberou e serviu de motivo para que se engajassem na vinda ao Brasil.

Muito se tem especulado, no caso da vinda desses imigrantes para cá, sobre a importância de nossa primeira imperatriz ter sido austríaca, o que, no entanto, é destituído de fundamentos, posto que a Áustria foi o centro da Restauração que se opunha à emigração. Isso pode ser comprovado pelo diminuto número de imigrantes austríacos chegados ao Brasil.

Os grupos de imigrantes eram formados por pessoas dos diversos estratos sociais e, como tal, portadoras de culturas diferenciadas. O maior contingente foi o de agricultores originários de vilas ou aldeias medievais que haviam sobrevivido na forma de organizações autoadministradas. Por tradição, durante a primavera e até o outono, eles se dedicavam à agricultura e, durante o inverno, praticavam o artesanato – uma especialidade que era dividida entre as diversas famílias da aldeia. Esses ofícios atendiam às mais diversas demandas da comunidade. Cada família tinha uma especialidade e a atividade era passada de pai para filho. Como a vida era muito dura e a sobrevivência acontecia nos limites do mínimo existencial, o artesanato caracterizava-se por sua simplicidade e funcionalidade.

Ainda por tradição, os burgos constituíam-se numa formação típica da organização social da Europa Central, nos quais se destacavam os comerciantes que haviam enriquecido. Todavia, por imposição da nobreza, eles não podiam ostentar sua riqueza. Isso os condicionou a consumir um design diferenciado, caracterizado por formas mais bem-acabadas, porém sem perder a simplicidade. A baixa nobreza esforçava-se para apresentar uma vida de ostentação que, em verdade, escamoteava sua decadência econômica. Somente a alta nobreza levava uma vida perdulária e abusava dessa ostentação.

Foi a partir dessa organização que se estruturou a revolução industrial alemã. Ela tinha uma característica específica, por ter-se formado pela associação dos artesãos mais inventivos dos burgos, depositários do saber técnico, com os comerciantes enriquecidos e possuidores do necessário capital inicial para deslanchar a produção industrial, e também com a baixa nobreza, que dispunha de influência política. Essa conjuntura fez com que o qualificativo “burguês” fosse muito valorizado na cultura alemã, ao contrário do Brasil, onde o termo vem acompanhado de um certo sentido de desprezo. Na mesma medida, em nosso país, valorizamos a qualidade das cidades – tanto é que qualquer pessoa aqui nascida é qualificada como “cidadão”, mesmo que tenha nascido no campo –, ao passo que na Alemanha qualquer nativo é qualificado como “burguês”, mesmo que tenha origem aldeã ou urbana: ninguém queria ser “cidadão” para não ser confundido com a nobreza decadente. Entre nós, o qualificativo de “vilão” ou “aldeão” é depreciativo; na Alemanha, o termo é entendido como uma pessoa correta e honrada.

Em relação ao Brasil, a imigração “alemã”¹ desempenhou funções diversificadas ao longo do tempo. De início ela serviu para fins racistas, para construir uma “cidade residência”² constituída por uma população “branca”, nos altos da serra do Rio de Janeiro e para fixar a divisa entre Minas Gerais e a Bahia, quando as tropas portuguesas concentraram-se em Salvador, depois

¹ Para os europeus, o termo “alemão” está relacionado à cultura e não à nacionalidade. Isso decorre do fato de que à época do início da imigração ainda não havia se formado o país Alemanha. Além disso, os primeiros imigrantes “alemães” (de cultura germânica) eram provenientes do norte da Suíça (de cultura alemânica, como os bávaros e os austríacos) e, portanto, nunca fizeram parte do povo “alemão”, aqui entendido como o do país unificado pelos imperadores da Prússia depois das guerras napoleônicas.

² À semelhança de Versailles, na França; de Sanssouci, na Prússia; de Schönbrunn, na Áustria; de Queluz, em Portugal; de El Escorial, na Espanha; entre outros.

da declaração da Independência. Com a definitiva volta dessas tropas para a Europa, os imigrantes passaram a ser assentados no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina, para consolidar a fronteira com a região do Prata. Como a tentativa de engajar imigrantes nas fazendas de café havia fracassado, as levadas que foram conduzidas para o Sul receberam os lotes de terra nos quais foi iniciada a agricultura familiar. Esses lotes correspondiam a terrenos pouco menores que os das aldeias nativas e que lá eram ocupados por cerca de 30 famílias. Aqui a propriedade era familiar, ao contrário da Europa Central, onde a mesma era de propriedade comunal.

Aqui os lotes eram ordenados ao longo de uma viela aberta na mata chamada de “picada” e distribuídos por sorteio entre famílias previamente selecionadas, de modo a reconstruir uma aldeia que dispunha de artesãos das diversas especialidades. Uma das primeiras tarefas era construir a casa, o que se iniciava com a convocação de um pedreiro para executar as fundações. Nas entressafras, o carpinteiro levantava a estrutura de enxaimel. O fechamento dos tramos era feito com adobe, pedras, tijolos ou, preferencialmente, por taipa, que variava em diversos tipos, conforme a origem do taapeiro. Depois de coberta a construção com tabuinhas fendidas, o marceneiro providenciava a produção de portas e janelas, além dos primeiros móveis rústicos e sólidos: uma mesa com pernas em forma de X, ladeada por dois bancos. Em cada cabeceira havia uma cadeira, com ou sem braços, para os patriarcas. Camas largas serviam para o pernoite das crianças e outras, mais largas ainda, para os casais. Os colchões eram de palha de milho desfiada, e a coberta, de penas de ganso. Os baús que haviam servido para o transporte dos bens trazidos durante a travessia marítima passaram a ser utilizados como roupeiros, e cabides presos nas paredes prestavam-se para a guarda das roupas em uso.

As cozinhas eram construções independentes. Sobre um fogo aberto no chão batido pendia uma cremalheira, que facilitava aproximar/afastar da chama a panela de ferro fundido. Pequenos bancos ou mochos ao redor do fogo permitiam a confraternização familiar, o aquecimento no inverno e a roda do chimarrão, que foi um costume guarani apropriado desde os primeiros tempos.

Quando assentados, os imigrantes recebiam do governo provincial ferramentas indispensáveis para o início dos trabalhos. Os apetrechos de mesa devem ter sido, inicialmente, de cerâmica, que, na medida do possível, foram sendo substituídos por porcelanas importadas. Desse período continuaram a ser usados potes de cerâmica que serviam para a preparação do chucrute ou para colocar o leite a fermentar para a produção de requeijão.

A iluminação era feita por pequenos candeeiros fabricados pelo ferreiro e alimentados por óleo de amendoim. Mais tarde, com a importação de folhas de ferro zincadas, prosperou o ofício da funilaria, que permitia a produção de todo o tipo de vasilhame, entre os quais um dos mais requisitados era a lamparina provida de pavio e alimentada a querosene. Muitos utensílios eram obras do ferreiro, enquanto o carpinteiro encarregava-se da confecção de instrumentos de madeira para as mais diversas finalidades.

Ao despontar o século 20, o comércio internacional tornou-se mais frequente, o que propiciou a importação de novos produtos, dentre os quais as máquinas de costura, que passaram a ser o orgulho das donas de casa, ou os relógios de contrapesos de procedência norte-americana, que permitiam a verificação das horas ao longo do dia, sem depender

dos sinos das igrejas, que anunciavam o despertar, a hora do almoço e do recolhimento. A importação de vidro permitiu a construção de móveis mais sofisticados, entre os quais se destacava um armário com uma cristaleira superior e um armário fechado embaixo, com um espaço aberto para a acomodação de jarras entre as duas partes.

Com o desenvolvimento da fotografia, fotógrafos ambulantes percorriam as colônias registrando os moradores, o que trouxe o costume de expor esses retratos em vistosas molduras nas salas das casas, concorrendo com ornamentos de “pintura atrás-do-vidro”³ e de tapetes de parede bordados com motivos religiosos, quando os moradores eram católicos, e de conteúdo moral, quando luteranos.

Desde o princípio da colonização alemã no Sul, a sociedade foi-se diversificando, num período em que os comerciantes promoviam a troca de produtos agrícolas por bens industriais. Os mais bem-sucedidos estabeleceram-se nas cidades,⁴ assim como artesãos dos mais diversos ramos, que se integraram parcialmente à sociedade nacional. Esses tinham uma vida menos atribulada, o que lhes permitia encomendar aos artesãos locais apetrechos caseiros mais elaborados. Esse estamento passou a se imbuir das tradições do design “burguês” europeu, que se

³ A fabricação do papel era conhecida desde a mais remota antiguidade, mas sua durabilidade era precária. O vidro, ao contrário, era duradouro e era empregado na produção de utensílios. A descoberta da produção de placas lisas de vidro permitiu o desenvolvimento de uma forma de produzir pinturas de duração indefinida. Conhecida como *Hinterglasmalerei*, essa técnica, que requer muita perícia, consistia em realizar a pintura na parte traseira do vidro, de modo a proteger a tinta de eventuais arranhões.

⁴ As principais cidades eram Porto Alegre, São Leopoldo, Santa Cruz do Sul, Dois Irmãos, Taquara do Mundo Novo, no Rio Grande do Sul; Blumenau, Joinville, Pomerode, em Santa Catarina; e Rio Negrinho, na divisa entre Santa Catarina e o Paraná.

manteve fiel ao seu emprego funcional, mas que admitia certas liberdades estéticas, que tendiam mais ao requinte e refinamento. Como muitos comerciantes dedicavam-se ao comércio de importação e exportação, foi por meio desses agentes que passaram a ser trazidos ao Brasil muitos objetos de uso de excelentes qualidades artísticas, entre os quais se destacam produtos metálicos.

No último quartel do século 19, a imigração alemã começou a minguar, superada que foi pela italiana. Esta passou por vicissitudes semelhantes, apesar das diferenças culturais da origem. Por serem de cultura latina e praticarem um catolicismo mais liberal, os imigrantes italianos tiveram menos dificuldades para se adaptar ao meio social nacional.



Günter Weimer (Estrela, RS, 1939) é um dos principais historiadores de arquitetura no Brasil, com uma prolífica produção bibliográfica. Graduiu-se em Arquitetura pela UFRGS; fez especialização em Desenho Industrial na Escola de Ulm, Alemanha; mestrado em História da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Tem longa carreira docente, no momento atuando no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. É membro titular do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IGHRS), do Instituto Histórico de São Leopoldo e ex-presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil Rio Grande do Sul (IAB RS).

O texto imagético do legado das imigrações no sul do Brasil

Alfredo Aquino



Os imigrantes alemães chegaram ao Rio Grande do Sul inicialmente nas levas do começo do século 19, logo após a Independência do Brasil, em 1824, por influência direta da imperatriz Dona Leopoldina, esposa de Dom Pedro I. Depois de 50 anos, no final do século e ao tempo de Dom Pedro II, aconteceu a imigração de origem italiana, já no contexto das políticas de colonização do país, estimuladas pela necessidade de uma nova mão de obra que substituísse a força da escravização, então em vias de se extinguir por lei e por exigências sociais, políticas e civilizatórias (ainda que essa ação tenha sido realizada de forma menos eficaz do que seria o desejado, resultando em sequelas sociais presentes na vida de todos até os dias de hoje).

Após a vinda inaugural dos açorianos (de origem lusitana) que formaram os primeiros núcleos urbanos junto ao litoral sul-rio-grandense, e especialmente sobre as planícies mais acessíveis e mais bem providas de águas e de irrigação favorável, os primeiros imigrantes chegados ao Sul foram os alemães, provenientes das áreas mais urbanas próximas à Áustria, seguidos pelos novos grupos procedentes das regiões rurais do vale do Reno. Esses imigrantes de origem prussiana, bávara e pomerana ocuparam as áreas dos vales dos rios dos Sinos e Caí, as extensas e férteis planícies às margens da Lagoa dos Patos e as primeiras encostas das regiões serranas sul-rio-grandenses.

Nesse cenário e em outra paisagem, na sequência de 50 anos incluíram-se as imigrações italianas, às quais foram destinadas as escarpadas e úmidas regiões serranas, já no final do século 19 e início do 20 – espaços rurais onde se desenvolveram as prósperas cidades de Caxias do Sul, Bento Gonçalves, Pinto Bandeira, Garibaldi (o vale dos Vinhedos), Farroupilha, Carlos Barbosa, Alfredo Chaves (atualmente Veranópolis), Antônio Prado, o vale do Rio Taquari e o majestoso vale do basalto negro, o vale do Rio das Antas.

Esses imigrantes trouxeram algumas poucas ferramentas e outros tantos objetos de uso doméstico, uma férrea vontade de trabalhar e a ambição de crescer e prosperar, integrando-se ao novo mundo (ambiente que, em certos momentos – os das duas grandes guerras mundiais, por exemplo – mostrou-se-lhes áspero, preconceituoso e, até mesmo, hostil), em que havia a necessidade de muita coisa, e literalmente tudo a ser feito e construído.

Eles eram pobres, de pouquíssimas posses, com carências culturais significativas, crenças religiosas diversificadas (os imigrantes alemães, não os italianos, estes predominantemente católicos), que falavam em dialetos e escreviam em idiomas estranhos e incompreensíveis para os nativos, com palavras e sons desconhecidos, e que aqui chegavam identificados como uma mão de obra barata. Esse foi o motivo de inúmeros e graves conflitos com aqueles que habitavam anteriormente as regiões onde se instalaram, em razão dos preconceitos gerados e dos hábitos arraigados, que produziram choques culturais inevitáveis, que atingiram a todos, contribuindo para a formação das peculiaridades sociais das colonizações, efetivamente realizadas por esses imigrantes.

Com o pensamento orientado pelo bom senso, dentro da disciplina e da economia em que viviam, e com o olhar voltado às necessidades imediatas, à proteção do núcleo familiar e à sua comunidade, eles desenvolveram os seus artefatos, os objetos, as ferramentas de uso cotidiano, os utensílios, os brinquedos para as suas crianças, e os enfeites e adornos para as suas festas (comemorações, cerimônias religiosas, casamentos), para a formação, sedimentação e preservação de suas próprias tradições.

Encontram-se nessa categoria, bastante significativos, os quadrinhos de dizeres de conduta (de procedência da imigração alemã), didáticos, com temática comportamental, moral e ética, elaborados em letras góticas artesanais, minuciosamente recortadas em papel dourado ou prateado, em reaproveitamento de embalagens de cigarros e invólucros metalizados; e os “agrinaldoses”, curiosas e requintadas caixas-molduras que abrigaram as grinaldas e as relíquias das cerimônias de matrimônio, como se fossem sacrários domésticos, majestosamente pendurados nas salas das casas da imigração italiana.

Esse comportamento com relação à manufatura dos objetos de uso no dia a dia foi fruto da necessidade – da emergência para sobreviver, para conseguir trabalhar, para construir uma nascente cultura local, integrar-se e constituir núcleos comunitários vivos e atuantes, em que fosse possível produzir alguma coisa, gerar proteção e riqueza, estabelecer vínculos e, especialmente, resgatar as tradições de suas memórias.

Esses objetos todos, analisados individualmente, transcendem aos seus formatos escultóricos, à sua beleza estética, à sua arquitetura da função. Cadeiras, brinquedos, portas coloniais, chaleiras, tesouras, enxós, frascos

de vidro soprado, recipientes, plainas, pás, cristaleiras, camas, enxadas, ancinhos, painéis, talheres, garrações – eles devem ser vistos como se fossem vocábulos, palavras singulares com seus significados precisos.

Colocados lado a lado, formam um longo texto imagético, que nos revela uma história secreta, sussurrada por nossos antepassados; uma mensagem criptografada que nos foi enviada desde o passado, por meio desses legados, tão ricos e tangíveis; a história secreta de suas vidas e de suas memórias, com as quais nos identificamos emocionalmente. Esse é o motivo pelo qual essa coleção nos toca e emociona tanto. Sempre existe algo similar ao que conhecemos e que faz parte de nossas histórias individuais e subjetivas. O que é particular e intransferível, também o é, paradoxalmente, de todos, coletivamente.

Os objetos desenhados e executados (em madeira, em ferro forjado, em ligas de metal, em folhas de flandres, vidro, cerâmica e porcelana) são os vestígios e os documentos materiais de uma saga em que os protagonistas anônimos modificaram a trajetória de seus destinos e legaram-nos a beleza de suas pequenas peças, singelas potencializadoras de esforços coletivos, em que não está ausente a força de suas individualidades criativas. São o legado valioso que reconstitui os vestígios e a herança do universo tangível da casa do imigrante e do seu entorno.

Nesse conjunto, podemos acompanhar didaticamente o desenvolvimento de um pensamento pragmático e direto, que se junta aqui e ali a sutis manifestações de fantasia, reveladas e assumidas de maneira mais presente do que se poderia crer ou imaginar. Ou o que justificaria a existência de uma plaina esculpida em forma de barco (procedente das

oficinas artesanais dos estaleiros de construção de embarcações, em São Lourenço do Sul, na Costa Doce, da imigração alemã), instrumento que é perfeitamente funcional e eficaz, que resulta confortável e firme quando em uso? Ou o que nos explicaria a presença de uma pequena pata de cavalo com o seu casco (uma legenda visual, uma imagem escultórica pontual e realista) num instrumento utilizado para a limpeza dos cascos desses animais, trazendo em si próprio a imagem da finalidade de seu uso?

Existe, no conjunto da Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura, uma peça notável pelo seu bom humor. Trata-se do "gato-barbante", um artefato de ferro fundido, com o desenho escultórico de um gatinho que estoca, fornece e fraciona barbante pela boca, para confeccionar pacotes em antigos balcões de armazéns de secos e molhados.

Então, no universo abrangente da coleção dos legados da imigração estão a casa, a habitação e as atividades de comércio e de fabricação artesanal e pré-industrial (mesmo que em seus tempos primitivos e algo telúricos). Nem poderia ser de outra forma. São objetos que compõem algo desse universo doméstico e ao mesmo tempo o do trabalho cotidiano, uma vez que em seu ambiente de inserção predominantemente rural – a roça, a lavoura, a horta, o pomar, a oficina e a cozinha –, o viver e o fazer eram indissociáveis.

Este desenho, utilitário e primevo, anônimo e de encantos singulares, tem um símbolo potente (que nos lembra vagamente de um clássico espetacular do design contemporâneo assinado – o espremedor-ícone de Philippe Starck). É um objeto simples e bem curioso: um espremedor de laranjas, feito de maneira rústica, em madeira esculpida. O propósito

de sua utilização não pode ser visualmente mais claro. Sua arquitetura é explícita e exemplar. No espremedor de laranjas ou de cítricos, horizontal, existe uma manivela, um eixo central, uma ponta esculpida à mão para a extração do suco, uma canaleta direcional para um copo ou um recipiente, uma base com reforço de travessas. No entanto, esse objeto é capaz de nos surpreender por sua forma criativa, captar a nossa admiração, despertar o nosso alumbramento e fazer-nos esboçar um sorriso ao observá-lo. É um símbolo monumental desse desenho sem assinatura, que une a surpresa de uma manufatura de beleza estética e a aguda pertinência visual/funcional de sua utilização, com a felicidade única, epifânica de sua descoberta (e da sua aquisição) por parte dos colecionadores.

A apresentação de parte da coleção no Farol Santander de Porto Alegre é uma oportunidade singular para a população sul-rio-grandense de se reencontrar consigo mesma, de testemunhar algo profundamente reconhecível em suas próprias raízes e identificado com suas emoções da memória, construída sob a regência virtuosa da curadora Adélia Borges e selecionada e garimpada com resiliência, com as dificuldades extraordinárias e o rigoroso critério estético de eleição pelos colecionadores sistemáticos, pesquisadores e eruditos, ao longo de mais de 50 anos, e composta por itens todos eles pertencentes à Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura.

No texto transcrito com os objetos das imigrações, com as suas referências identitárias, há um espaço imaginário e que faz sentido a todos nós: a cozinha idealizada, que reúne os objetos e os utensílios das duas imigrações, que nunca estiveram juntos a não ser nas nossas referências de memória aos nossos antepassados – o fogão a lenha, os pegadores de lenha e de brasas, os tachos, as panelas de ferro, as tábuas de corte, os talheres, as facas, os

pratos pintados à mão, as formas de bolo, os moinhos, os potes de conserva, as máquinas de produzir massas, as latas de armazenar mantimentos, as vassouras, os tecidos bordados, os quadrinhos religiosos e éticos, os retratos, as pinturas religiosas, os bules de café, as embalagens de vidro, as garrafas, os baldes, os armários, as ferramentas de cozinha, as colheres de pau, as escovas, os enfeites, os adornos, as caixas de estocar mate, as pás de bater folhas de erva-mate, os candeeiros, as cerâmicas, as porcelanas.

Esse é o cenário da mostra, esse é o seu texto notável, escrito com os objetos-palavras, essa é a coleção impressionante das memórias atávicas e mais profundas, presentes em nossas mentes e em nossos corações. Esta exposição apresenta-nos as testemunhas silenciosas da história do desenvolvimento e do enraizamento social desses grupamentos humanos que mudaram de continente, de hábitos, que refizeram seus valores culturais, suas amizades, renovaram os elos de convivência, superaram antagonismos e preconceitos, enriquecendo a formação de um país com o seu trabalho, a sua perseverança, o seu fervor, a sua disciplina, a sua esperança e o seu amor à vida.



Alfredo Aquino (Porto Alegre, RS, 1953) tem atuação ampla no campo da cultura. Como pintor e desenhista, possui obras em acervos como os do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs). Como escritor, tem vários livros publicados. É editor de livros na Ar do Tempo, dedicada a livros de arte e de ficção. Organizou mostras retrospectivas de vários artistas, tais como Siron Franco, Amílcar de Castro e Vasco Prado. Foi curador da exposição *Desenho anônimo*, no Museu da Casa Brasileira, em São Paulo, em 2007, com a Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura.



Viver entre representações (ou: afinal, para que podem servir as imagens?)

Paula Ramos

*Das höchste Glück
die schönste Freud
ist eine traute
Häuslichkeit.*

Em uma tradução possível, algo como: “A mais elevada felicidade, a mais bela alegria, é sentir-se no aconchego do lar”. A mensagem textual, mediada pela língua alemã, sustenta uma ideia singela e clara: nada pode ser mais venturoso e regozijante do que “sentir-se em casa”. No contexto migratório, essa expressão reveste-se de uma conotação especial. Como nos lembra o linguista e germanista Cléo Altenhofen, é no seio da casa (*daheim*) que a *Heimat*, “a terra natal”, encontra sua versão mais intimista; isso acontece por meio da *Muttersprache*, a língua materna, a língua da família, a língua de origem. Existe, assim, uma sensível relação entre casa, família, língua e bem-estar.

A inscrição, porém, tem uma materialidade própria, que jamais deve ser ignorada, e que exhibe, em suas várias camadas, aspectos da memória e da identidade cultural de um grupo. Dividida em quatro linhas, quase como versos, ela desponta em letras angulosas brancas, numa caligrafia

contrastada pelo preto do fundo; no centro superior, o texto impõe-se, emoldurado pela representação de uma guirlanda de flores simetricamente estruturada, em tons terrosos. É dela que vem um curioso brilho, resultado não do uso de tintas especiais, mas de algo que vai se revelando sutilmente: papéis metalizados, num reaproveitamento de invólucros de bombons. Circundada por madeira, a caprichosa placa, produzida entre o final do século 19 e o início do 20, era fixada em uma parede da casa, supostamente no vestíbulo ou na sala de estar, lembrando tanto aos moradores quanto aos visitantes dos princípios que ordenavam aquele espaço de convivência transformado em lugar.

É um simples e vigoroso objeto, cujos pontos brevemente elencados requerem comentários. Começamos pelo que conforma o texto: a letra em si. Imponente e rebuscada, é uma variante da fonte tipográfica conhecida como Fraktur, cuja origem remonta ao século 12 e que integra a família das “letras góticas”. No século 16, quando Lutero publicou a Bíblia em língua vernacular, adotou a Fraktur, ao passo que, em outras regiões da Europa, os tipos mais usados eram os “romanos”. A eficácia, a autoridade e o impacto formal das letras podem ser exemplificados por um dado histórico, relacionado ao processo migratório no Rio Grande do Sul.

Em 1836, o imigrante Hermann von Salsich lançou, em Porto Alegre, o primeiro jornal pretensamente voltado aos teutos no estado. Chamava-se *O Colono Alemão* [sic]. A ideia era uma publicação bilíngue, o que não ocorreu, pois inexistiam, nas gráficas locais, tipos “góticos” usados na imprensa germânica. Escrito em língua portuguesa, o jornal sobreviveu por dois meses. Em 1852, uma nova tentativa, seguindo modelo similar. Desta vez efetivamente bilíngue, o semanário *Der Colonist* (O Colonizador),

do editor José Cândido Gomes, era composto, no entanto, com tipos romanos, distantes da formação visual e cognitiva dos leitores alemães. O resultado foi uma circulação invariavelmente breve, inferior a um ano. Sem surpresa, os primeiros jornais de êxito entre esse público exibiam variantes da Fraktur, como o *Deutsche Zeitung* (Porto Alegre, RS, 1861–1917), o *Deutsches Volksblatt* (São Leopoldo, RS, 1871–1941) e o *Deutsche Post* (São Leopoldo, RS, 1880–1928). Estamos observando, destarte, uma identidade cultural que (também) se manifesta no desenho de letras.

Tomemos, agora, o que dá estofo à placa. Em sua fatura, é uma *Hinterglasmalerei*, ou “pintura em vidro invertido”. Diante de suportes tradicionais (como o papel, a madeira, a tela ou mesmo a parede), à medida que se pinta, as primeiras camadas de pigmento vão sendo cobertas pelas seguintes, o que faz das últimas as verdadeiramente perceptíveis. Na técnica da *Hinterglasmalerei*, tendo como base uma lâmina de vidro, opera-se em uma das faces, mas o lado a ser exposto é o outro, que vai permanecer, aos olhos do espectador, polido e luzente, graças às características do material. A pintura, desse modo, é feita ao reverso, considerando que as camadas iniciais é que aparecerão, não o contrário. Comum na região central da Europa – no que hoje são a Baviera (sul da Alemanha), Áustria, Suíça, Eslováquia e República Tcheca –, a *Hinterglasmalerei* foi adotada, durante séculos, na produção de imagens de viés religioso e popular, a exemplo de ex-votos e painéis decorativos, muitos deles em diálogo com a herança dos ícones medievais.

Na placa em questão, além do método pictórico invulgar, entraram em cena as inusitadas embalagens para bombons, certamente conservadas, durante meses, com zelo, disciplina e propósito. Qual seria a justificativa

para tal escolha? Podemos palpitar que, em vista da superfície cintilante, o “papel chumbo” cumpriria as vezes dos douramentos característicos da tradição bizantina; esse banal, todavia eficiente recurso, conferiria aos objetos ornamentados uma aura mais vívida e pomposa. A soma dos aspectos nos permite reconhecer, portanto, uma identidade cultural que (também) se revela nos procedimentos artísticos e nos efeitos almejados a partir da adoção de determinados materiais.

Imaginemos, por fim, a serventia da placa. Em seu uso imediato, instalada em um recinto doméstico, colaborava para torná-lo agradável e harmonioso. Acima de tudo, porém, ela propagava valores. Se considerarmos o “desejo de comunicar” como uma de suas premissas, as perguntas inevitáveis são: Quem emite a mensagem? Quem a recebe? Há um corte inexorável, aqui, estabelecido pelo compartilhamento do código linguístico, que direciona essa peça à comunidade de língua alemã, nativa ou cultivada. Ao mesmo tempo, ao cogitarmos os possíveis ambientes de sua fixação – vestíbulo ou sala de estar de uma casa –, temos consciência de que ela se coloca, espacialmente, no limiar entre o privado e o público e, nessa posição, sinaliza o que pode – ou deve – ser externalizado. A placa colabora, desse modo, para a construção de sociabilidades, atestando uma identidade cultural que (também) se expressa sob o véu do mundo codificado pela escrita.

* * *

A Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura, iniciada nos anos 1960, tem seu coração nas coisas de uso ordinário: ferramentas, móveis, brinquedos, utilitários de cozinha, artigos devocionais. Nos seus mais de 6 mil itens,

ela salvaguarda uma espetacular amostragem da cultura material de imigrantes e seus descendentes, que chegaram à Região Sul do Brasil ao longo do século 19. Patrimônio histórico comovente, a coleção permite múltiplos estudos e digressões, cruzando os campos da antropologia, da linguística, da arte, do design, da comunicação; em sua abrangência e complementaridade, ela proporciona visões generosas e instigantes acerca de valores sociais, da manutenção de costumes e das trocas culturais em novos territórios.

Refletindo os índices quantitativos dos grupos migratórios, os artefatos mais numerosos na coleção correspondem aos de imigrantes alemães e italianos, que trouxeram consigo, quando muito, equipamentos para trabalhar, algum vestuário e objetos de caráter religioso e pessoal. Para as demandas do dia a dia, à medida que se impunham, eles precisaram responder com *fábrica – Homo faber*.

"Fabricar" significa apoderar-se de algo da natureza, convertê-lo em manufatura e dar-lhe uma aplicabilidade. Segundo o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, o homem pode ser reconhecido por sua *fábrica*, no sentido das coisas que faz e como faz; o mesmo vale para grupos em determinados tempos e lugares. Fabricar, em seu caráter antropológico, denota, uma vez mais, identidade, alicerçada na cultura e na memória.

Tendo como eixo o conceito de “desenho anônimo”, de algo cuja autoria é coletiva, ignorada ou popularizada pela tradição, a coleção busca variedade na mesma tipologia, a saber: diferentes soluções formais e técnicas para as mesmas necessidades. Trata-se de um rico conjunto para pensar, entre tantos aspectos, o campo do desenho industrial.

De 2005 a 2008, com o envolvimento de professores e estudantes do Curso de Design do Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter), em Porto Alegre, desenvolvemos a pesquisa de iniciação científica intitulada “A cultura material da imigração”. O projeto consistiu no preenchimento de formulários descritivos e documentais de diversas peças desse acervo. Foram elaboradas cerca de 300 fichas, acompanhadas por fotografias que registravam os artefatos em sua integridade e detalhes. Entre os itens indicados, estavam: formas, funções, medidas e materiais. Além dos dados objetivos, os estudantes eram convidados a intuir acerca dos processos construtivos. O grande desafio era, a partir de uma relação empírica, observar os elementos visíveis em cada produto, buscando suas questões e matrizes, algo próximo ao exercício que abriu este texto.

Há, via de regra, usos muito concretos por trás de cada um dos objetos preservados: bater nata, ralar queijo, formatar tijolos, guardar líquidos, aplinar madeiras. Isso escapa, contudo, às imagens. Aparentemente inúteis, sobretudo quando imaginamos o cotidiano dos imigrantes e suas múltiplas urgências, elas são vocacionadas a estabelecer conexões com a ordem do simbólico, seja ele religioso, moral, filosófico, estético.

Afora as pinturas produzidas a partir da técnica da *Hinterglasmalerei*, a coleção tem um expressivo conjunto de placas pintadas sobre metal, de litografias montadas em suportes de madeira – comuns entre os italianos –, e de panos de parede bordados. Na tradição alemã, esses têxteis são chamados de *Wandschoner*. Trazendo representações de flores, pássaros e ramos, eram acompanhados de frases poéticas, citações bíblicas e provérbios populares. É o caso de ditados como “*Koch allein*

und bleib dabei, viele Köche verderben den Brei”, que podemos traduzir como “Cozinhe sozinho e se atenha a isso, pois muitos cozinheiros estragam o caldo”. Numa abordagem inicial, é isso mesmo: costuma não dar certo quando várias pessoas disputam as mesmas panelas. Ou seja: onde há muitas mãos, há confusão. O aforismo é usado para defender o trabalho individual, uma vez que opiniões e métodos distintos podem comprometer a tarefa.

Ao contrário de uma ideia erroneamente propagada, os *Wandschoner* não eram usados para ocultar paredes rústicas das moradias dos primeiros imigrantes, mas para adornar casas erigidas em um momento de maior estabilidade. Temporalmente, são artefatos da terceira, quarta e quinta gerações, produzidos entre 1870 e 1920, embora até a metade do século passado mulheres das zonas rurais, em especial, ainda se dedicassem a executá-los.

É bastante provável que o declínio da feitura artesanal de imagens decorativas, sejam elas bordadas ou pintadas, esteja relacionado à ampla circulação de imagens técnicas, a partir, principalmente, do último quartel do Oitocentos. Ao par das fotografias, cada vez mais populares e acessíveis economicamente, temos as estampas litográficas.

Desenvolvida em 1796, na Alemanha, por Alois Senefelder, a litografia permite reproduzir, por impressão, desenhos realizados sobre pedra calcária. A partir da década de 1830, com a cromolitografia, há uma revolução na indústria gráfica, que leva as ilustrações coloridas para cartazes, livros, almanaques, revistas ilustradas, rótulos comerciais, cartões-postais...

Singular produto da modernidade, o cartão-postal surgiu em 1869, numa espécie de síntese dos principais tipos de imagens técnicas em circulação naquele período. De um lado, temos a fotografia, criada em 1839, e seu mais popular formato, a chamada “*Carte-de-visite*” (1858), de tamanho 9 × 6 cm, com suporte em papel reforçado; de outro, a tradição dos “álbuns de vistas”, com fotos documentando paisagens rurais e urbanas de múltiplos países; por fim, as revistas ilustradas, com suas composições satíricas ou de viés moralizante. Tudo isso se encontra, de algum modo, nos cartões-postais.

Enviar e colecionar esses impressos foi uma verdadeira febre, impulsionada pelos baixos custos de remessa, bem como pela eficiência dos Correios. A Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura preserva um significativo conjunto de postais, a maioria deles proveniente da Alemanha. Muitos são celebrativos, desejando felicitações em datas como Natal, Páscoa e aniversário; mas há, em quantidade, postais de viés romântico e inventivo, quase sempre protagonizados por crianças, desenhadas ou fotografadas. Majoritariamente brancas e loiras, elas despontam com sorrisos e olhares angelicais, entre flores, brinquedos e amiguinhos; as roupas e poses, como não poderia deixar de ser, mostram-se alinhadas aos padrões burgueses, sugerindo elegância, graciosidade e “bom comportamento”.

Esses artefatos se colocam, uma vez mais, no campo da comunicação, entre um emissor e um receptor, entre mentalidades e conteúdos compartilháveis; não apenas isso, eles evidenciam valores comunitários ou pretensamente universais, que poderiam ser exibidos publicamente, sobretudo se considerarmos o modo de circulação desses artigos e a

possibilidade de os mesmos serem francamente vasculhados por carteiros e vizinhos abelhudos.

No processo histórico, contínuo e cultural de conformação social, esses “cartões-postais de ateliê” escancaram um mundo de representações ou, se quisermos, um viver entre representações. E então vem a pergunta retórica, de resposta pronta, em meio às figuras e aos elementos que habitam impressos, panos bordados e placas decorativas: afinal, para que podem servir as imagens?



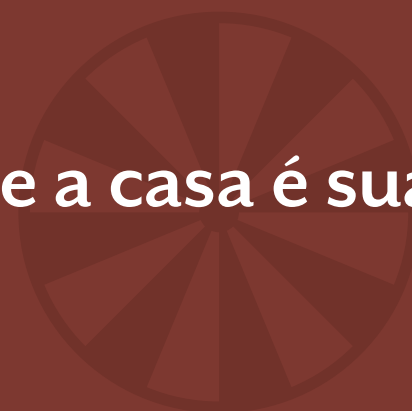
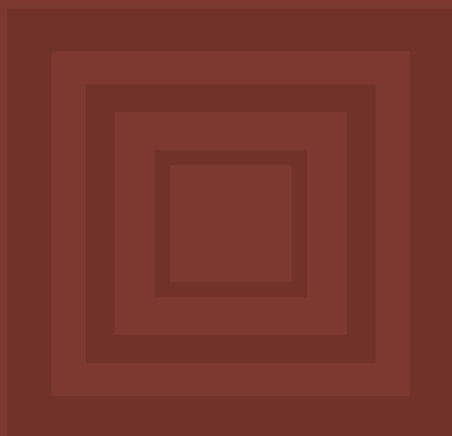
Paula Ramos (Caxias do Sul, RS, 1974) é crítica e historiadora da arte, professora associada do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, onde implantou o bacharelado em História da Arte. É bacharel em Comunicação Social – Jornalismo, e tem mestrado e doutorado pela UFRGS. É autora, organizadora e coordenadora de várias publicações no segmento de cultura e artes visuais, com destaque para o livro *A modernidade impressa – Artistas ilustradores da Livraria do Globo* – Porto Alegre. Fez a curadoria de várias mostras de arte e é membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).



Núcleos expositivos

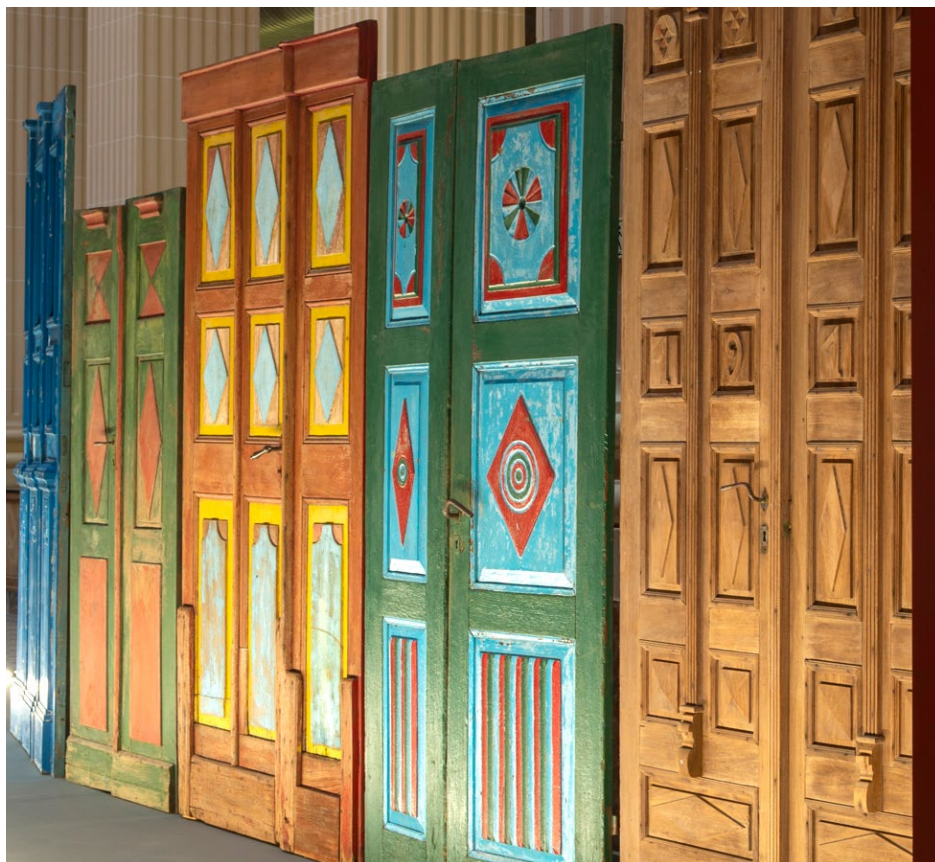
Adélia Borges



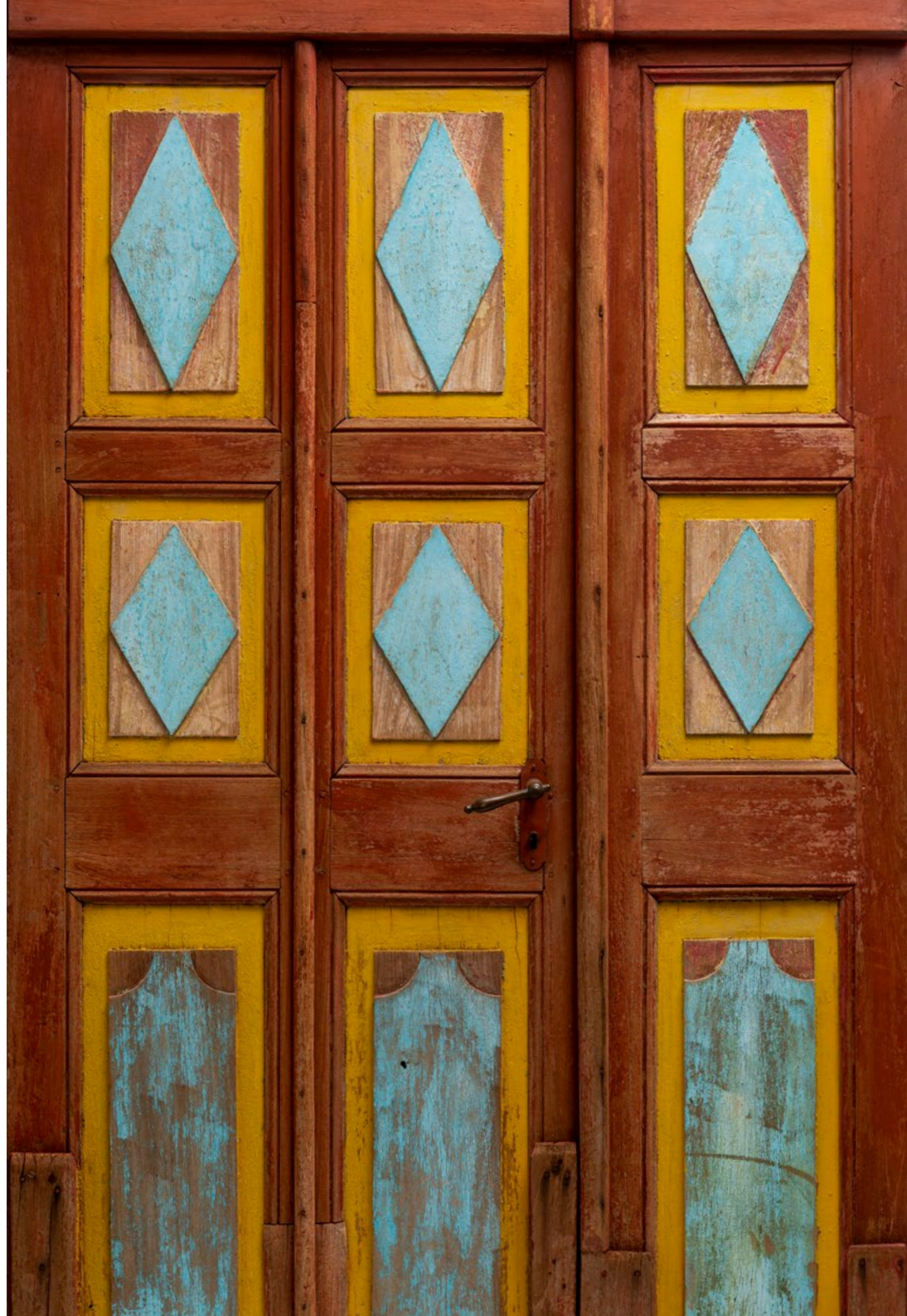


Pode entrar que a casa é sua

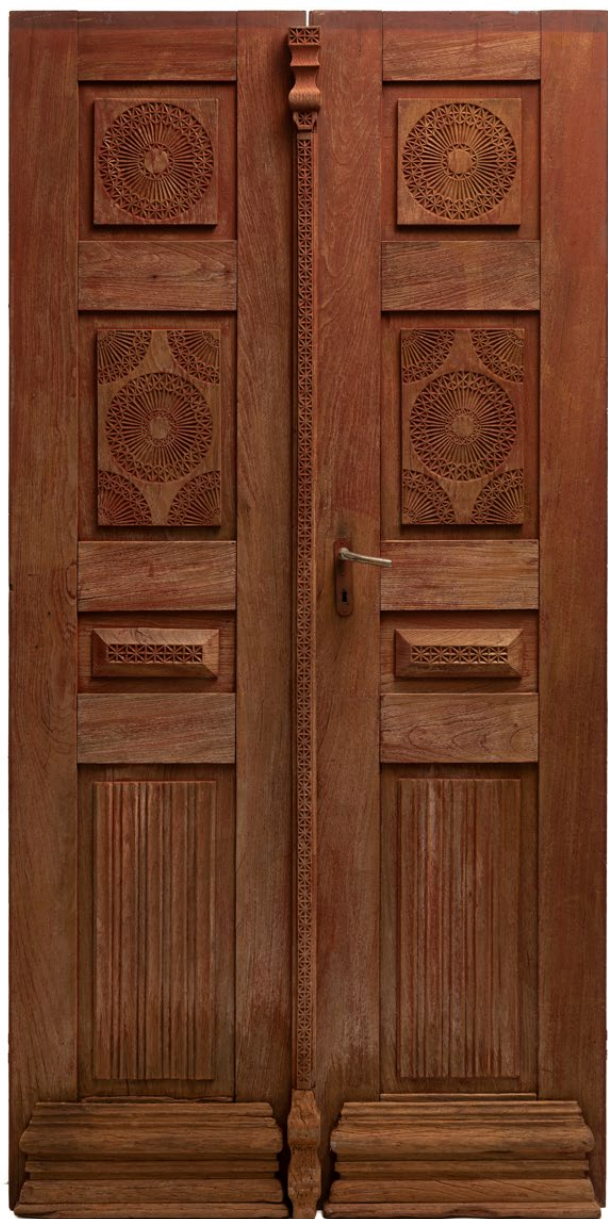




Dispostas logo na entrada da exposição, 18 portas dão as boas-vindas ao público e funcionam como um rito de passagem para o visitante. Elas exibem um rico vocabulário formal. Nas portas com duas folhas, que podiam ser deixadas ao natural ou pintadas, os desenhos das almofadas muitas vezes se valiam dos geometrismos, com retângulos, losangos, quadriláteros e círculos em combinações diversas, que podiam ser ressaltados com o emprego de diferentes cores.







As várias formas do sentar







O sentar lúdico dos cavaleiros de balanço foi durante décadas tradição da imigração alemã – todos de madeira, alguns com crina de cavalo. Sempre que um menino nascia, o padrinho presenteava o afilhado com um cavaleiro, em geral feito por suas próprias mãos. Pelo tipo de cavalo, era possível perceber a habilidade na feitura e a condição financeira da família.



Feitos bem rudimentares ou mais sofisticados; acabamento natural ou mono ou policromado; com ou sem braços; e algumas com palhinhas ou ornamentos – na coleção há uma pluralidade de versões de cadeiras. Para usos específicos há exemplos como a cadeira alta para a alimentação de crianças e o modelo precursor do vaso sanitário, com abertura no assento e na lateral para a retirada do penico. As cadeiras de balanço eram privilégio dos mais velhos e das famílias com maior poder aquisitivo.





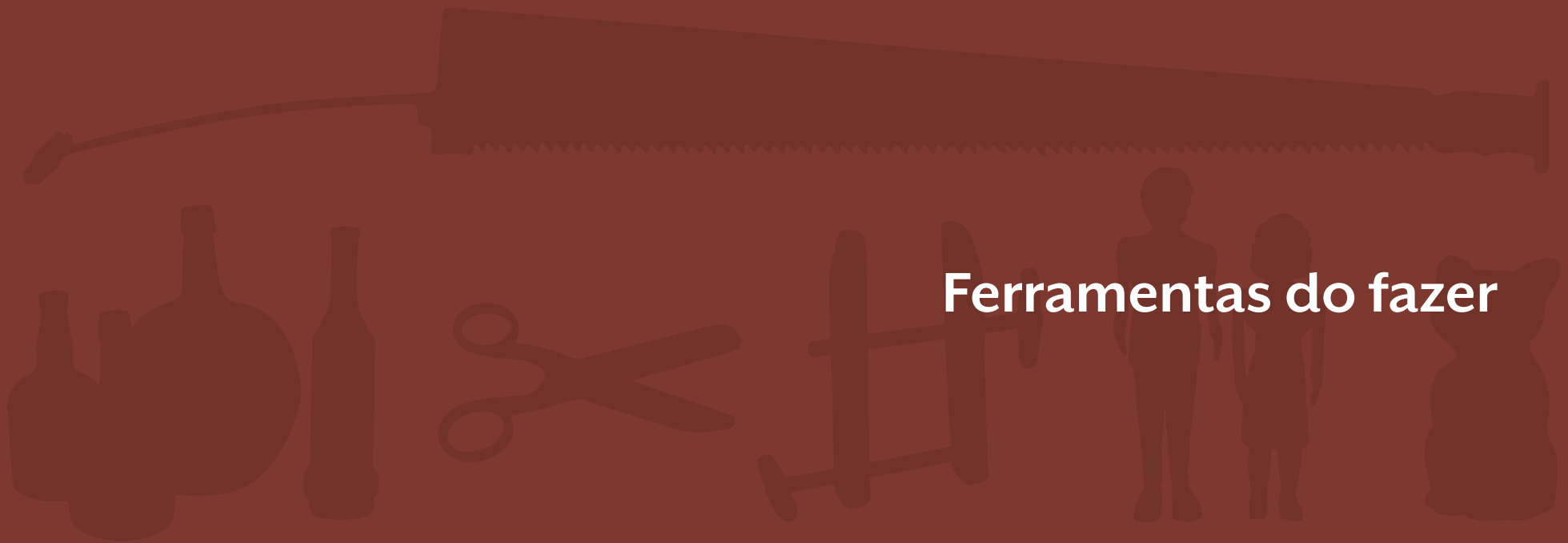




Os banquinhos eram muito difundidos entre os imigrantes. Fáceis de transportar dentro de casa ou na área externa, permitiam um multiúso – sentar para lavar os pés, confraternizar com a família em volta da fogueira ou transportar até o campo para a ordenha das vacas. Podiam ter três ou quatro pés, assentos redondos ou retangulares retos ou escavados na curvatura natural na madeira, pintados ou não. Buracos no assento de alguns favoreciam ainda mais a portabilidade.



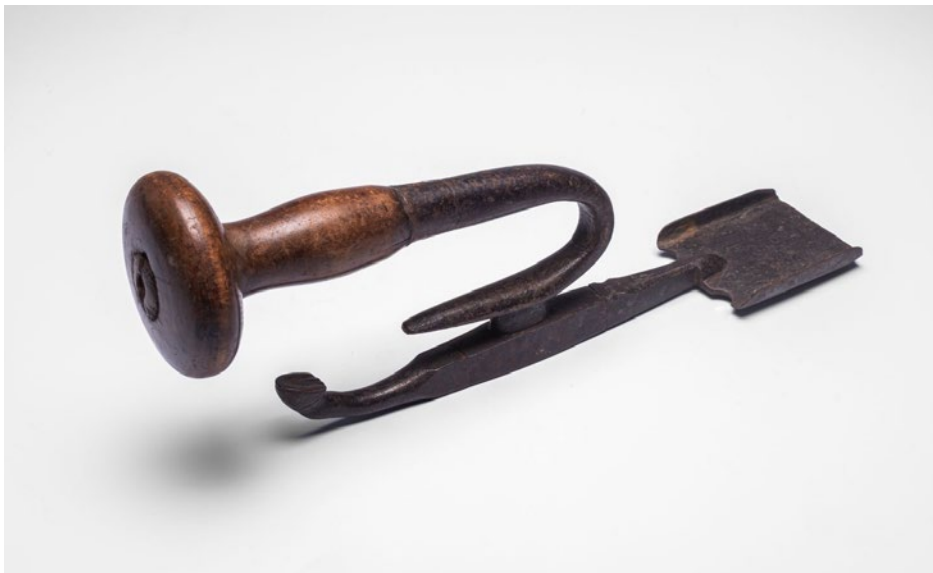
Ferramentas do fazer







A capacidade do ser humano de transformar a natureza ao redor para projetar objetos que possam ajudá-lo a idealizar e fazer outros objetos está na essência do design. Distantes do cenário das máquinas de Controle Numérico Computadorizado (CNC), que hoje estão em grande parte das indústrias moveleiras dos estados do sul do país e que lideram a produção nacional do setor, os imigrantes inicialmente trabalhavam com as mãos, usando serrotes, machados, podões, martelos, sargentos, picaretas, enxós, pés de cabra e plainas, entre outros instrumentos, em diversas versões. As serras grandes precisavam ser manipuladas simultaneamente por duas ou três pessoas para cortar as árvores.





Entre as ferramentas de ferraria, chama a atenção o picotador de pedra utilizado para fazer relevo nas paredes das construções – um trabalho duro, que demanda suor e tempo. As formas são essenciais, e muitas vezes transcendem as funções às quais os objetos se destinam, para se destacarem por sua beleza ou pela busca de uma graciosidade a rigor desnecessária, mas que traz poesia para o cotidiano.













Os alemães chegaram ao Rio Grande do Sul em 1824, e passaram a ocupar as terras baixas, mais acessíveis. Quando os italianos aportaram, 51 anos depois, foram alocados em regiões mais afastadas e acidentadas. Embora ambos tenham se dedicado à vinicultura, os italianos tomaram a frente dessa produção, elaborada nos porões das casas – as “cantinas”.







Tijolo por tijolo



As habitações precárias dos primeiros tempos dos assentamentos dos imigrantes europeus foram aos poucos dando lugar a casas mais estruturadas, em pedra (grés entre os alemães e basalto entre os italianos, que se destacavam na cantaria) e em madeira, esta favorecida pela abundância de florestas. As telhas eram inicialmente feitas de madeira e mais tarde de barro. Quando as olarias surgiram, as fôrmas de madeira para os tijolos continham as marcas de seus proprietários. Nas portas eram frequentes as aberturas na parte superior – conhecidas como “bandeiras” – permitindo a melhor iluminação do interior da casa ou, quando desguarnecidas de vidro, uma maior ventilação.







Sem acesso à energia elétrica até o final do século 19, a iluminação das residências dava-se com velas e sobretudo com lamparinas, também chamadas de “candeeiros”, que tinham inicialmente o óleo de amendoim como combustível, depois substituído pelo querosene. Em versões suspensas ou de mesa, os artefatos eram feitos de folha de flandres ou de chapa metálica reutilizada de latas industriais, como ocorreu em tantas regiões do país. A variedade de formas das lamparinas e dos ferros de passar roupa alimentados à brasa revelam a fértil imaginação de seus autores. Um objeto curioso é o dispositivo de bronze com depósito para as brasas e cabo de madeira, usado para aquecer a roupa de cama à noite – um precursor do lençol térmico.







Preparar e servir o pão de cada dia







A coleção Azevedo Moura tem uma vasta quantidade de objetos destinados ao preparo de alimentos ou ao esmero em servi-lo. A maioria das peças foi produzida em terras brasileiras com materiais e técnicas disponíveis na época, inicialmente apenas em madeira entalhada, aos poucos em ferro fundido e em outras técnicas do metal. Muitas delas associam a fatura rústica, rudimentar, com formas essenciais, diretas, que fascinam pelo raciocínio projetual, funcionalidade e beleza. Basta observar com atenção algumas obras para perceber tanto soluções inteligentes relativas à operação dos utensílios quanto a dimensão simbólica embutida nos projetos. Chaleiras, moedores, torrefadores, bules e panelas poderiam, ademais, estar em vitrines elegantes de lojas de design contemporâneo.







A culinária é uma das mais fortes expressões da identidade cultural de um povo. Os imigrantes trouxeram seus hábitos alimentares e aqui se adaptaram para criar os apetrechos necessários ao preparo das receitas. Entre os alemães, a título de exemplo, encontramos potes de cerâmica usados para a fermentação do repolho na preparação de chucrute, fôrmas para galantinas, prensa para *waffle* e pás para o preparo de *schmier*, o doce em pasta parecido com a geleia; entre os italianos, rolos para abrir as massas, tábuas para servir polenta, desnatadeiras e raladores de queijo.



Progressivamente iam sendo desenvolvidos núcleos produtivos para a recriação aqui das tipologias das regiões de origem dos imigrantes. Um caso notável foi o estabelecimento de fábricas de cerâmica esmaltada em São Leopoldo, a primeira cidade fundada por alemães no Brasil, no interior gaúcho. Aqui os potes para mantimentos ganhavam inscrições, tanto em português quanto em alemão.



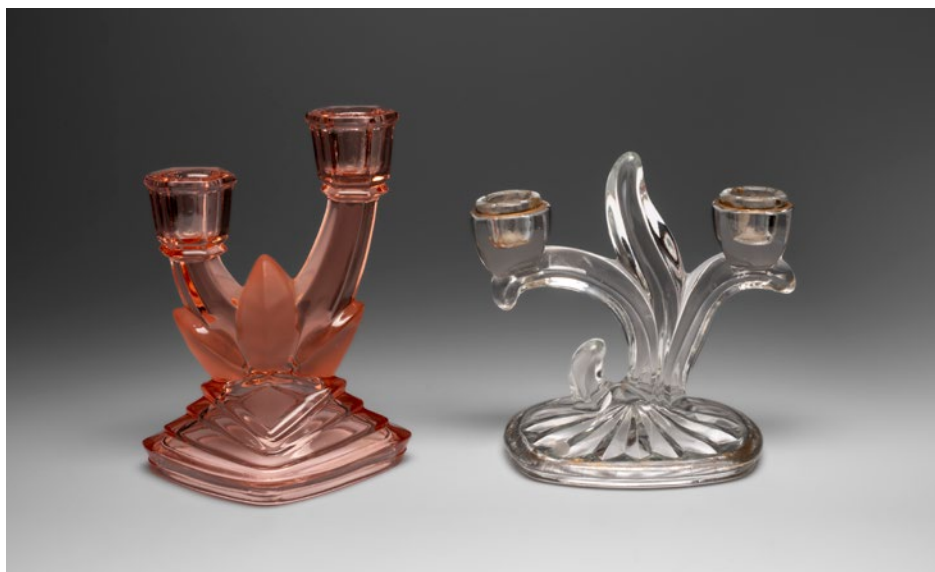




A coleção possui também objetos importados, como as travessas, os pratos e as xícaras de porcelana pintados à mão, as cerâmicas *Steingut* e *Cooper Luster*, as manteigueiras de opalina em formato de animais, os adornos de mesa, os candelabros de vidro prensado e as fôrmas para bolos e pudins em modelos variados, muitos deles inspirados no universo rural. O costume dos homens alemães de tomar cerveja ganhou variedade nos tipos de canecas – das simples de vidro até aquelas de porcelana com rostos modelados que são uma caricatura bem-humorada do bebedor. Eram objetos destinados ao uso e também colecionáveis, a ser devidamente exibidos nos armários. No encontro com os indígenas, habitantes originários da região, os colonos incorporaram o hábito de tomar mate, uma cultura milenar, e logo desenvolveram recipientes especiais para guardá-lo.











O hábito de tomar chimarrão tornou-se um signo identitário do povo gaúcho, consumido em torno do fogo de chão – onde nasceram os primeiros “fogões”, ou seja, cremalheiras de ferro com mecanismos para regular a altura das panelas suspensas, aproximando-as ou afastando-as do calor, de acordo com o tipo de cozimento desejado.

A infância nas colônias





Além dos brinquedos feitos de madeira manualmente nas próprias localidades, com a ascensão social os imigrantes passaram a consumir também modelos industrializados, de marcas alemãs ou norte-americanas. Os universos eram bem delimitados: miniaturas de máquinas de costura para as meninas, e de veículos e revólveres para os meninos.









O céu que nos protege





O céu que nos protege

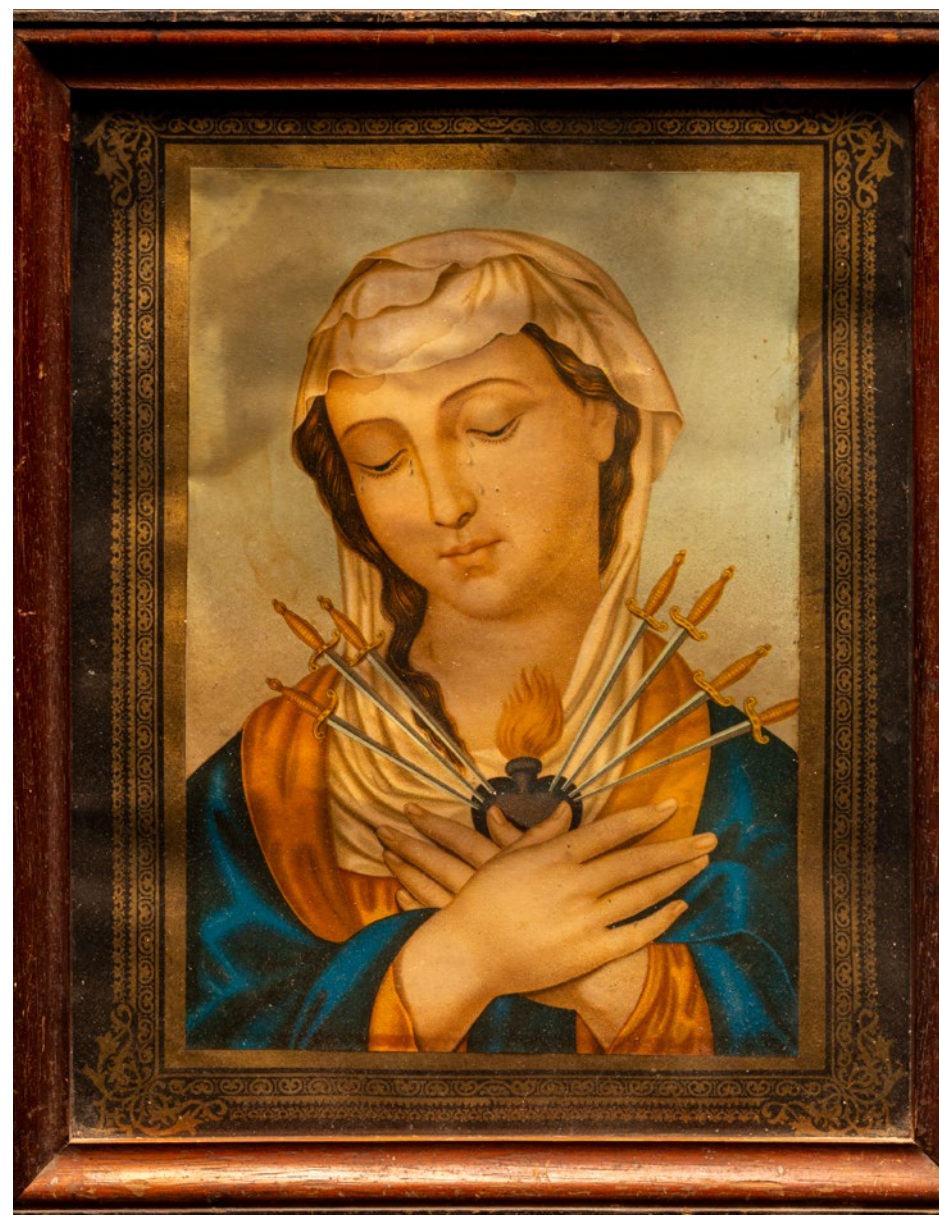
A exposição apresenta a coleção de pinturas do século XVIII, que retratam a Virgem Maria e o Cristo Criança, em diversas poses e contextos. As obras são de autoria de artistas locais e de outros países, mostrando a influência da arte europeia na arte brasileira. A exposição também inclui uma série de esculturas de madeira, que representam figuras religiosas e cenas bíblicas.

As pinturas são de autoria de artistas locais e de outros países, mostrando a influência da arte europeia na arte brasileira. A exposição também inclui uma série de esculturas de madeira, que representam figuras religiosas e cenas bíblicas.



A religiosidade se fazia muito presente no cotidiano dos imigrantes. Entre os germânicos havia protestantes e católicos; entre os italianos, o catolicismo imperava. Era comum a vinda de um padre (em vários casos também de um médico) nos navios, para acompanhar a viagem, como ocorreu na primeira vinda de italianos ao Brasil, no navio *La Sofia*, que fez a travessia de Gênova a Vitória, no Espírito Santo, em fevereiro de 1874. Estampas simples com reproduções impressas de pinturas de temas sacros, compradas a preços módicos, eram muito usadas nas paredes das salas das casas, além dos oratórios em madeira. Nas capelas, as esculturas de santos de madeira, em geral policromadas, tinham um lugar especial.











Os ditados de parede eram uma tradição entre os imigrantes alemães. Colocados em locais onde pudessem ser facilmente visualizados logo após a conclusão das construções em enxaimel, eles enfatizavam a importância da coesão familiar e da confiança em Deus como base para a harmonia doméstica. As bênçãos divinas eram invocadas e, em troca, o morador devia oferecer a retidão de caráter e o empenho no trabalho diuturno. São variações do *ora et lavora*, lema formulado pelos beneditinos, que contribuiu para a evangelização europeia a partir do século 5. O trabalho é visto não só para a prosperidade e a ascensão social, mas como maneira de dar sentido à vida, pois “Deus ajuda quem cedo madruga”.





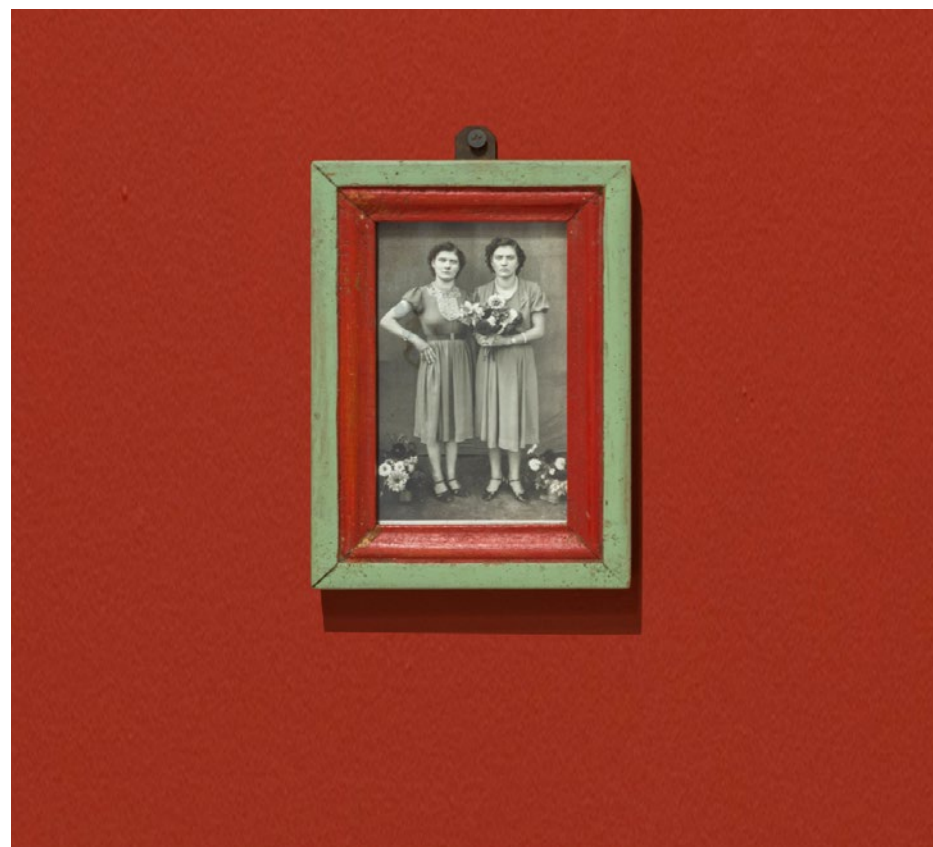
Ilustrações ingênuas e figurativas, como as flores e os corações, entremeiam-se às frases muitas vezes escritas em letras góticas. Entre as técnicas utilizadas, a pintura atrás do vidro (*Hinterglasmalerei*, em alemão), pintura em metal e impressão em papel. Papéis laminados ou celofanes de bombons e balas eram muitas vezes adicionados para enriquecer o aspecto decorativo das placas.





O eterno e o efêmero





A memória visual da imigração europeia no sul do Brasil ganha riqueza de detalhes nas fotos de época, tiradas em geral por profissionais viajantes, que percorriam os interiores levando o equipamento fotográfico e também lençóis e cenários para o fundo das imagens, além de adornos para as pessoas usarem. Os retratados preparavam-se para essas ocasiões especiais, exibindo com expressões compenetradas suas “roupas de domingo”, em configurações de grupos especialmente estudadas, com pouca margem para cenas espontâneas.













Até a década de 1940 persistiu entre os imigrantes pomeranos – tanto no Rio Grande do Sul quanto em Santa Catarina e no Espírito Santo – o costume de noivas casarem-se vestidas de preto. Segundo vários historiadores, essa tradição seria uma maneira de protestar contra o *jus primae noctis*, que vigorava na região da então Pomerânia – faixa de terra junto ao Mar Báltico hoje pertencente à Alemanha –, dando ao senhor feudal literalmente o “direito da primeira noite”.





BANHA, SCHMALZ,
MANTEIGA, BUTTER,
MILHO
CÊRA, WACHS,
CARNE, FLEISCH,
GALINHA, HÜHNER,
OVOS, EIER,

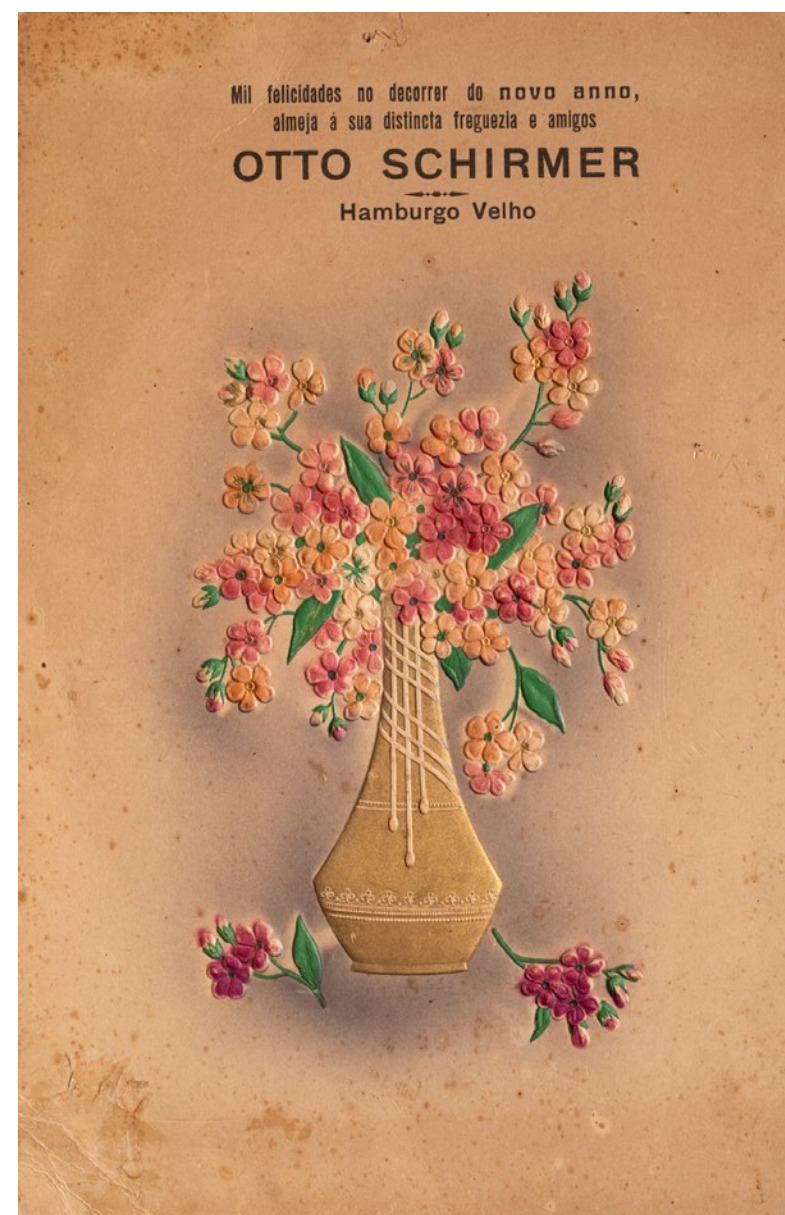


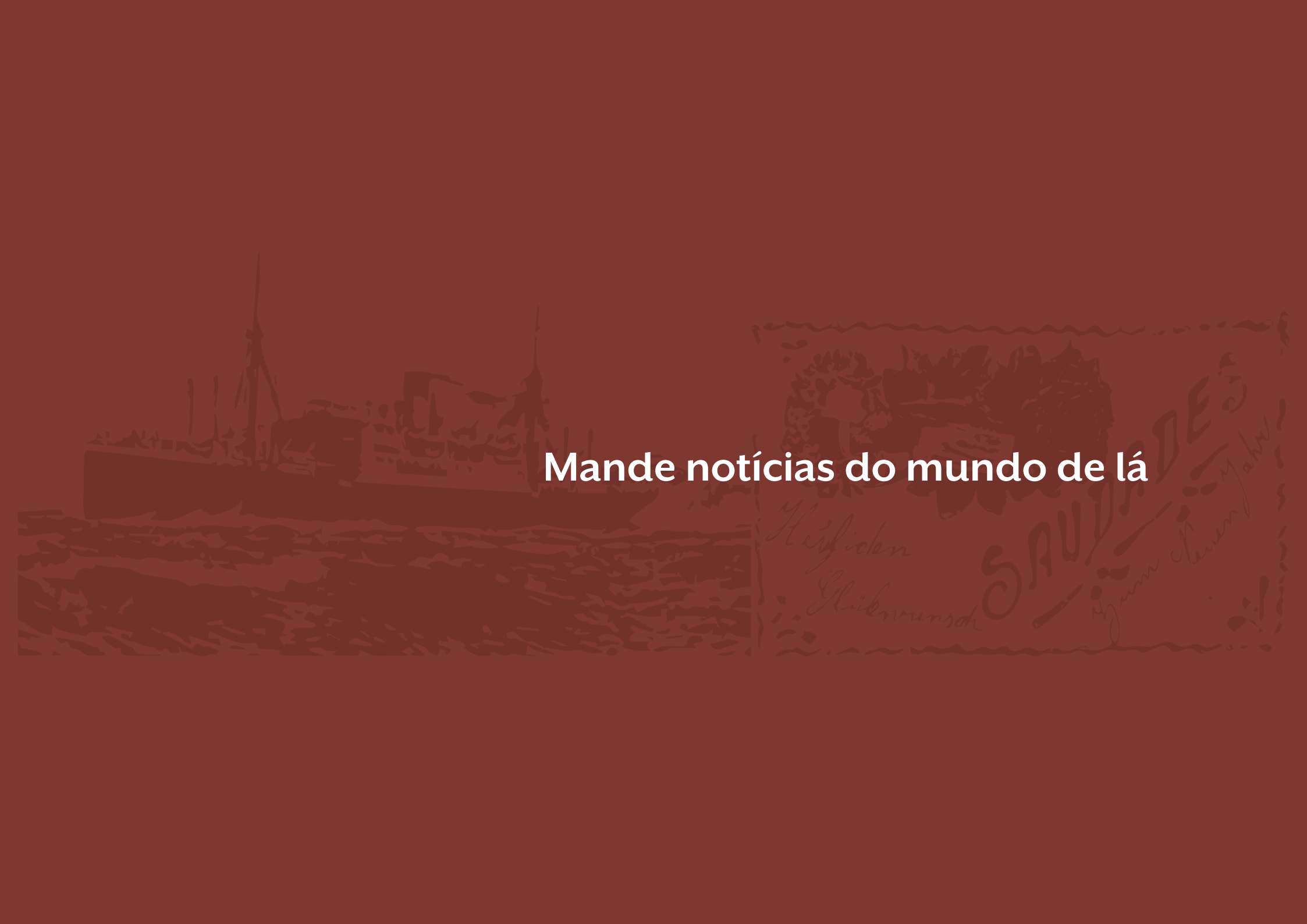


Se as fotos almejavam a posteridade, o design gráfico estava a serviço de mensagens imediatas, como os cartões de saudações de final de ano dos estabelecimentos comerciais e os folhetos publicitários. A chapa metálica oferecendo seguro não poderia ser mais convincente para os moradores de casas de madeira. Na placa do armazém, a correspondência entre os nomes dos gêneros alimentícios em alemão e em português tenta orientar os frequentes (no período da 2ª Guerra, o governo Vargas proibiu no país manifestações públicas em línguas que não o português). As imagens fotográficas e as projetadas revelam muito sobre o imaginário social do período.



BANHA, SCHMALZ,
MANTEIGA, BUTTER,
MILHO
CÊRA, WACHS,
CARNE, FLEISCH,
GALINHA, HÜHNER,
OVOS, EIER,





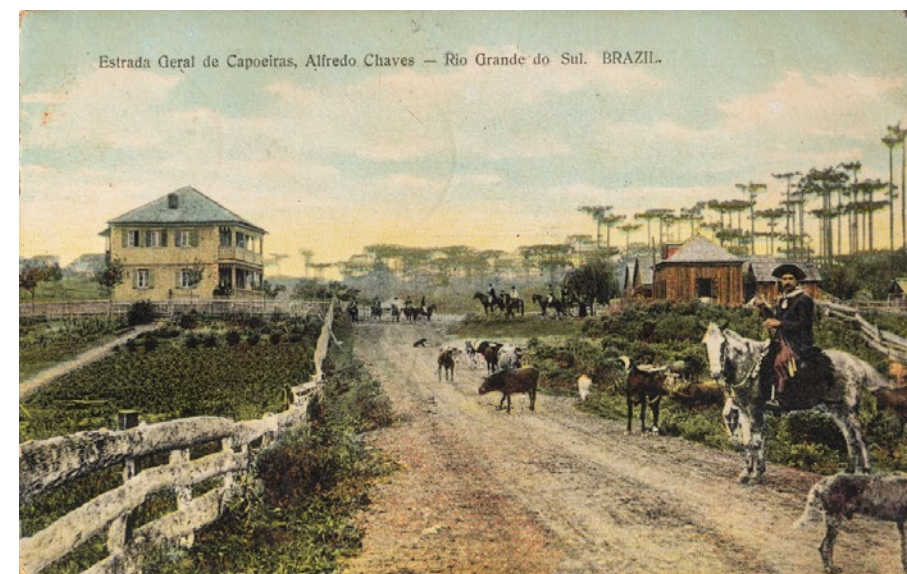
Mande notícias do mundo de lá



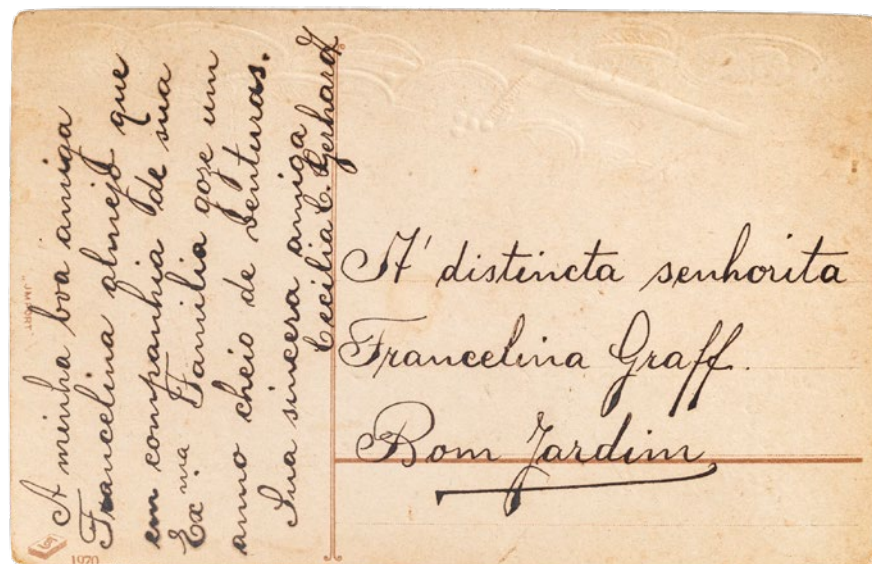
A coleção Azevedo Moura possui um volumoso conjunto de cartões-postais recebidos ou enviados pelos imigrantes, sobretudo os alemães, dos quais 124 foram selecionados para a exposição. Do lado de lá, a terra deixada para trás surge em imagens idílicas; do lado de cá, fotos dos primeiros núcleos urbanos montados no Sul constituem um valioso registro histórico. Ilustrações ingênuas, nas quais predominam crianças loiras, compõem o imaginário, em que as felicitações pelas datas festivas – como aniversário, Natal e ano novo – são frequentes. Os postais costuram a saudade entre familiares e amigos separados pelo oceano.

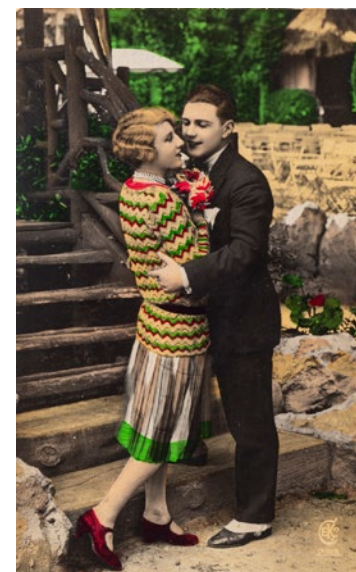


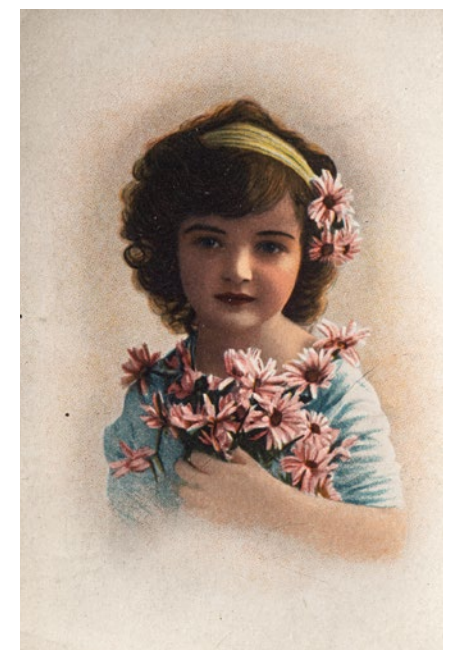














English Version

Artefatos do Sul – Legados da imigração alemã e italiana [Artifacts from the South – Legacies of German and Italian Immigration] features 1,055 objects and images selected from the vast Tina and Calito de Azevedo Moura Collection, which is devoted to mapping and preserving collections related to the history of the European presence in Brazil.

In this exhibition, the public will find objects that were part of the daily lives of German and Italian families who settled in the South region from the second half of the 19th century onwards. These are artifacts of common use, which help to recount how these people lived, and especially how they expressed their cultural identity as they sought to adapt to a new reality, on a new continent.

The portrait that emerges from pieces of furniture, work tools, household utensils, objects, old photos and postcards from back then, among other items, reveals the arduous toil of immigrants' daily work and the strength to overcome adversity through entrepreneurial action. Therefore, the curatorship of Adélia Borges shows how German and Italian immigrants became an inseparable part of the multifaceted construction of what now we call "the Brazilian people."

For Farol Santander, it is a pleasure to present this exhibition in the year in which we celebrate 150 years of the Italian immigration in Brazil and 200 years of the German immigration in Rio Grande do Sul!

We invite all to plunge into this part of our history, which helps us understand the roots of entrepreneurship and industrial development in the Southern Region of the country.

Maitê Leite

Institutional Executive Vice-President



(Extra)Ordinary Objects That Challenge Time

Adélia Borges

"What I remember, I own."

João Guimarães Rosa, in *Grande Sertão, Veredas*

The exhibition *Artefatos do Sul – Legados da imigração alemã e italiana* [Artifacts from the South – Legacies of German and Italian Immigration] celebrates Brazil's cultural plurality by shedding light on the still little known and analyzed design developed by European immigrants in southern Brazil. Furniture, work tools, construction elements, toys and household utensils made between the second half of the 19th century and the first decades of the 20th century combine the memories, the techniques, the habits brought by the immigrants from their homeland, on the one hand, and the conditions and materials they found in their adopted land on the other. These are objects that we can call "ordinary." They were made by and for ordinary people, for use in their daily lives—and how extraordinary they can be in that condition!

The works are part of the universe of around 6,500 items from the Tina and Calito de Azevedo Moura Collection, hand-selected over the last five decades in the interior of Rio Grande do Sul (mostly of it), Santa Catarina and Paraná. I fell in love with them in the mid-1990s, when I saw them for the first time. I was then editor of *Design & Interiores* magazine, and I got better acquainted with the work of Tina and her twin sister Lui Lo Pumo in furniture design and craft revitalization projects. The observation conditions, let me say, were not the best. Quite numerous, the objects piled up one on top of the other in the two-story houses in the Moinhos de Vento neighborhood in Porto Alegre, where Tina and Calito live and work. However, it was like an epiphany: the collectors' sensitive regard revealed lessons of inventiveness and simplicity to my eyes.

With each trip to Porto Alegre, I was delighted with new acquisitions. The collectors' choice to not vary the typologies too much—but rather to explore different features that the same type of artifact can have—was an excellent opportunity for us to reflect on the paths of design in our country. In the institutionalization of design training in Brazil, which took place from the 1960s onwards, with the establishment of the Escola Superior de Desenvolvimento Industrial (Esdi) in Rio de Janeiro, the axiom "form follows function" was uncritically adopted, which for some time acted as a straitjacket for designers. The collection allowed us to see that form does follow function, but it also follows culture, time, place, and the desire and dreams of the minds that conceive the objects and of the hands that shape them. And

this needed to be shown to a larger audience, in an exhibition that would do justice to its importance and representativeness.

The first chance came when I was the director of the Museu da Casa Brasileira (MCB), in São Paulo. In 2006, *Desenho anônimo – Legados da imigração no sul do Brasil* [Anonymous Drawing – Legacies of Immigration in Southern Brazil] occupied the museum's main halls, curated by my colleague Alfredo Aquino, from Rio Grande do Sul. A new occasion arose from conversations with Farol Santander's team, who were also delighted by the objects. And finally this exhibition comes about now, in 2024, when we celebrate the 200 years of German immigration in Rio Grande do Sul and the 150 years of Italian immigration in Brazil.

The date, therefore, could not be timelier—nor could there be a better place than the ground floor of Farol Santander in Porto Alegre, with its area of more than 1,100 m² and its 12-meter-high ceiling. The exhibition design, devised by Tina, Lui and by Ana Paula Gallarraga, managed to take advantage of the venue's architectural grandeur, without hindering the audience's fruition, in addition to creating solutions that bring the 1,055 works shown to the foreground. By occupying this privileged place in central Porto Alegre, the exhibition can “speak” to the public, who are direct heir of this legacy.

European immigration occurred under different conditions and circumstances in the different states across Brazil. In the South, both Germans and Italians received plots of land to settle with their families, and in much larger dimensions than the areas in which they lived in their places of origin. During the long crossings on ships, the immigrants carried few objects: basically some clothes, tools and religious books, packed in trunks. Most of them were literate people, who brought not only expertise in agriculture, but also of the trades practiced in the off-season on homesteads, during the long European winters. Woodworkers, carpenters, blacksmiths, bricklayers, potters, textile workers, tinsmiths, saddlers and shoemakers, among others, brought their know-how, their knowledge. Most of the works displayed at *Artefatos do Sul* were made in Brazilian lands, most of them made of wood, exploring the diversity and abundance of trees, including *açoita-cavalo* (*Luehea divaricata*), *cabriúva* (*Myrocarpus frondosus*), *canela-preta* (*Ocotea catharinensis*), cedar, *canjerana* (*Cabralea canjerana*), laurel and *pinho-da-araucária* (*Araucaria angustifolia*).

The artisanal workshops created by immigrants and developed by their descendants are at the genesis of the industrialization of the Southern states. If they

went barefoot on the farm in the early years, saving their shoes, when they had them, for Sunday church service, it is the work of the Germans—who transformed leather into boots, shoes and riding saddles—that earned the town of Novo Hamburgo the title of “national capital of footwear industry.”

Authors Isabel Cristina Arendt, Marcos Antônio Witt and Günter Weimar claim that it is thanks to the handicrafts of the early years of German immigration that small, medium and large-sized industries emerged in Rio Grande do Sul, underscoring the surnames that stood out on the Brazilian economic scene, such as Adams, Arnt, Dreher, Gerdau, Mentz, Oderich, Renner, Ritter, Trein, among others.¹ The Italian heritage has significant examples of companies that grew from small workshops, such as Tramontina, Dell'Anno, Marcopolo and Todeschini. In the ranking of the leading furniture hubs in the country, in descending order, are the municipalities of Bento Gonçalves (Rio Grande do Sul), São Bento do Sul (Santa Catarina) and Arapongas (Paraná).²

Due to its scope, variety, quantity, and the quality of the pieces, the Azevedo Moura collection reflects a broad memory of immigration in the Southern Region of Brazil. In my opinion, the set has a similar consistency to that gathered by Angela Gutierrez in the interior of Minas Gerais and grouped in the Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte. Some other initiatives join this group. But I must emphasize before continuing that I am referring to a specific component of the formation of the Southern Region, whose history begins with the original peoples, goes through the arrival of the Portuguese and the Spanish, followed by enslaved Africans. In the early 19th century, before the other Europeans arrived, the black and indigenous population surpassed the white population in Rio Grande do Sul. Certainly, no story about the state would be complete without considering this plurality.

Now returning to the initiatives to praise the memory of immigration, on the German side we have the Museu Histórico Visconde de São Leopoldo (1959); the Museu Histórico Municipal de Dois Irmãos (1989); and the Museu Comunitário Casa Schmitt-Presser, in Novo Hamburgo (1992). On the Italian side, the Museu Municipal de Caxias do Sul (1947), the Museu do Imigrante de Bento Gonçalves (1974) and the

¹ Isabel Cristina Arendt, Marcos Antônio Witt and Günter Weimar in *A imigração alemã no Rio Grande do Sul* [German immigration in Rio Grande do Sul]. Available at: <http://brasil-alemanha.com/capitulo/19sec/A-imigracao-alema-no-Rio-Grande-do-Sul.php>. Accessed 17 April, 2024.

² Source: Instituto Moveleiro. Available at: <https://institutomoveleiro.com/os-maiores-polos-moveleiros-do-brasil/>. Accessed 17 April, 2024.

Museu do Pão, in Ilópolis (2008), among other examples. Also worth mentioning are the various antique dealers, including Normélio Brill, of São Sebastião do Cai, and Luiz Fitarelli, also responsible for the Ethnographic Museum Park in Garibaldi; and the tourist routes that articulate private developments in historic mansions in some regions, such as Caminho de Pedras and Caminho dos Moinhos.

Collections of this type have the ability to bring to light deep layers of people's emotional memories, even those that remained dormant. I am finishing writing this text a week after the opening of *Artefatos do Sul*, and I never tire of receiving heart-rending testimonials from visitors. In current museology, there is a change of focus, moving away from the exclusiveness of the object (how it is made, what its style is, what it represents, etc.) and focusing mainly on the subject (how the object resonates in those who see it). It is precisely this exchange with the public; the desire to raise awareness among people from different social classes, levels of education, ages, etc.; to establish a "conversation" with them, which mobilizes my trajectory as a curator.

In this sense, *Artefatos do Sul* is a real treat! "I had this at home too!," "My grandmother had one!," "I remembered that..." are frequent comments. I saw tears in people's eyes as they walked through the exhibition, and also smiles, elation, the manifestation of a sense of belonging, regardless of whether or not they descended from German or Italian immigrants. This reaction, in fact, had already occurred at the Museu da Casa Brasileira—and this in São Paulo, in a removed geographical context.

In my previous contacts with the collection, I had not realized the strength of the two-dimensional material, which reveals the human being "behind" the objects and the social imaginary of the period—the cultivated values, the established family, the strong religiousness. In the exhibition, period photos, graphic materials, plaques with sayings, and postcards sent or received by immigrants were placed physically on displays and walls, and are also part of a video projection measuring almost 10 meters in length, made by Estúdio Preto e Branco. In dialogue with images of some artifacts, the pieces gained a huge impact, in a visual and sound poetry that broadens the emotional connection with the visitors.

Another specially prepared audiovisual piece is "One collection, several gazes," featuring interviews with the collectors and also with the authors of the texts in this catalogue. There (and here!) we have strived to go beyond the mere presentation of the pieces, to better understand the contexts, motivations and implications that this collection has for the Brazilian cultural heritage.

And then we come to another important inflection. Beyond such memories as the "good old days that will never return" spirit, which could result in sterile regressive nostalgia, I would like to point out the relevance of bringing together these works today, as they also spark reflections that are on the agenda. I stick to three points:

1. Sustainability—a word so worn out by use—also implies stopping obsessive consumption and the planned obsolescence of products; having fewer, more durable things. Several of the objects present in the exhibition are worth of contemporary design stores. They are strong, solid. They have crossed generations. They defy time. If some have functions that have become anachronistic in our lives today (such as those for skimming milk or making butter), most have retained their usefulness and allure. And in the wake of changes in habits, types of products that had fallen into disuse are now making a comeback, such as coffee grinders.

2. Much is said today about the symbolic dimension of objects. Designers have been making designs that are attentive not only to the performance of products, but to the layers of meaning they carry, such as singularity and human warmth. Objects that were once discarded by families for being deemed as "old" are now recognized as timeless and called vintage. Fascination can come from the superimposed layers of paint, revealing the patina of time, or from details—useful or useless—that convey the creative imagination of their authors. In Italian, *guardare* [similar to the Portuguese word *guardar*, to save, to store] means "to look." We could say that, to save, we first need to sharpen our eyes.

3. The status of handmade in contemporary society has been expanding, challenging predictions that industrialization would kill crafts. Scientific conferences and publications point to the emergence, in the 21st century, of an aesthetic of production and consumption based on movements of small-scale artisans, both in the Southern and Northern Hemispheres, where this phenomenon was called "maker movement" and "DIY" [acronym for Do It Yourself]. The wall with a hundred carpentry tools in *Artefatos do Sul* feasts the eyes and hearts of the newest generation of carpentry designers spread across the country—those who have put aside the exclusivity of using a pencil or a computer to revel with planes, chisels, saws and gouges.

I close by thanking everyone involved in the exhibition. We curators are usually the only ones who appear in interviews and lectures, but the sum of skills to put together an exhibition like this is immense. During the long months of preparation, I consulted with team members about their favorite object, to compose a diversified and representative table of icons for the exhibition. The answers were as varied

as possible, and usually came with added personal stories related to the object. For my part, my preferences varied over time. But only now, when writing this text, comes the image of the lamp nearly identical to the first object I bought in my life, when I was about 12 years old. In a childhood where the closest I could get to artworks were the paintings and sculptures of saints in churches, I admired the essential forms of this simple object, which I have kept to this day.

As João Guimarães Rosa said through Riobaldo: “What I remember, I own.” And when we remember together, this “owning” becomes stronger and happier. The etymology of the word “*comemorar*” [to celebrate], of Latin origin, after all, is “*com-memorare*,” or “to remember with.” Thus, beyond the materiality of the pieces presented, *Artefatos do Sul – Legados da imigração alemã e italiana* seeks to contribute to the shared memory of the Brazilian people, which is shaped from multiple blends and legacies.

Adélia Borges (Cássia, Minas Gerais – MG, 1951) is a design critic and historian. For her contribution to the investigation and dissemination of Brazilian and Global South design, she was honored with the degree of Doctor Honoris Causa from the São Paulo State University (Unesp) in 2021. Her research serves as basis for various productions, such as exhibitions, books, news articles, documentaries, courses and lectures, both in Brazil and overseas. Her texts have been published in seven languages; she has also authored or co-authored 41 books, including *Design + Artesanato: o caminho brasileiro* [Design + Crafts: the Brazilian way]. She has curated more than 60 exhibitions in Brazil and abroad. She lives in São Paulo.

The Collector and His Dramas

Calito de Azevedo Moura

If anyone were to claim that a collector’s daily routine is always calm and pleasant, it’s because they don’t follow up close the true behind-the-scenes in which these obstinate, trailblazing beings move. First, it must be taken into account that, due to their somewhat unconventional habits, they inevitably tend to become loners. At the same time, they tread routes that include antiques, flea markets, demolition depots, abandoned warehouses, shaky ruins and frightening, almost inaccessible grottos.

For all this, the best thing collectors can expect from their families is silence. Many friends even fail to show any interest when our character speaks, excited and moved, as he proudly shows off his latest acquisition. In fact, in some cases, these same friends are unable to hide their concern for their comrade’s sanity when they trip over objects crowded around them, or scattered across couches, tables, corners and hallways. The gravest of issues is that, once a collection has started and the virus is properly inoculated, it is almost impossible to revert this trend, and

perhaps the very rare occurrences that could suppress this urge involve imminent bankruptcy, or a real threat of abandonment by the family—and, between us, if one of these events occurs, they will not be completely unreasonable.

My first collection was aimed at finding advertising pencils, things of the naiveness of the 1950s. Then, and still wearing short pants at the time, I became an orchidophile, the type who went deep into the marshes looking for rare species. After that, I started looking for clouds of cherubs, chubby virgins and saints with inscrutable gazes, sometimes bordering on catatonic expressions. It was my religious art phase, but that didn’t mean I consolidated any tendency towards religiousness; I’m referring to religious beliefs, because the other obstinacy, the other creed—that of disparate collections—that one hasn’t abated.

The beginning of a collection, in my case, always occurs accidentally—there is no pre-conceived, planned intention, with a set date, or following any such fad. In the case of objects linked to immigration, and which is the theme of this exhibition, perhaps there has been a subconscious impulse, a trigger of atavistic origin, insofar as my ancestors were immigrants. Later, on numerous occasions, my parents took me on weekends to regions of German colonization, and sometimes in the mountain regions of the Italians. All this reinforced the motivation for the theme chosen.

The first piece in this collection was a marquesa bench made of *cabriúva* (*Myrocarpus frondosus*), abandoned in an old shed, in my great-grandfather’s house, in the town of Lomba Grande, district of Novo Hamburgo, one of the earliest bases for German settlers. After being cleaned and renovated, the piece of furniture was recognized as having been created by my great-grandfather, a traveling salesman, who dabbled in carpentry in his spare time. With this reference piece, I was enlivened.

My academic training in Architecture at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) was followed by a master’s degree at the Institute of Arts at the University of Brasília (UnB), where lessons with Zanine Caldas, Athos Bulcão, Elvin Dubugras and others certainly boosted my interest in furniture and objects. After a somewhat vacillating trajectory in search of a conceptual definition for the collection, I began to better understand what I was really looking for, but still within a restricted universe: furniture, small crockery, glass.

On the other hand, the quality added to the objects was what motivated me further, since my first searches, naming as priorities, therefore, their aesthetic-formal expression—an architect’s obsession, no doubt. I know that, at first sight, it

is sometimes difficult to assess the potential of an object in relation to this aspect. What sort of “beauty” hides behind thick layers of dust, dirt or crude repainting?

However, over time and with a lot of exercise, our gaze becomes shrewd, to the point of, at a glance, being able to make out, in a pile of junk, an opaque, blurred, dirty object that, despite its state, could reach the condition of a rare jewel, having its “shine” of past eras restored. Therein lies another pleasure, in the delirious search for these “sleeping” shapes, which consists in their restoration, and which sometimes gives us the sensation of being not only restorers, but revivifiers of “lives” in a temporary “state of hibernation.”

It is at the end of this stage that the object—whether or not it is deemed useful, as an adornment or a mere tool, through a harmonious conjunction of lines, elegant volumes and pretty colors and textures, attributed to the raw materials and time—, once recovered, can reach what I would call “the state of the art.” I recognize that this is an extremely subjective approach, and it is in this transfiguration process that, through planned proximity, an antique candle holder, a milk glass and an old lamp can take me to one of Giorgio Morandi’s still-lives (or moving ones); or that an old toy horse, rescued in the grottos of São Lourenço, after resuscitation, can lead me to evoke a Marino Marini.

An “accidental” art of this type can be perfectly in line with or come close to real, recognized art by a celebrated author. Or is it the other way around? Either way, it delights me. Without ever abandoning the concern with the object’s aesthetic-formal quality, the idea of the collection incorporated a new collecting factor: the pursuit of diversity, of variation on the same theme. For example: planes—by containing small distinctions and specifications of use, types of wood employed in their production—may represent variations on the same theme and thereby reinforce the creative flexibility of their authors.

The idea is that there is no priority in scope, but that the variation of a single theme overlaps breadth. Another basic requirement—the authorship of the piece, as the title of the exhibition precisely suggests—must preferably be anonymous and, at most, bear a sign that simply expresses the craftsman’s pride in having produced that exclusive piece.

Nevertheless, a new addition to the collection was achieved with the acquisition of old photos, period postcards, some documents, paintings and prints with religious and ethical sayings, illustrating customs of those times. It is essential that the set of objects not only speaks for itself, but that there is a link between this collection

and its creators and users of the time; otherwise, the exhibition’s sociological connotation and scope would result unfruitful.

With these measures, the exhibition progressively reinforced its didactic-cultural nature, as a collection of this kind cannot remain dormant in garages. Part of this collection has already been shown at the Museu da Casa Brasileira, thanks to the unique and fearless initiative of the director at the time, Adélia Borges. Now, at last, Farol Santander brings to Porto Alegre, and to light, these objects that have been piled up and confined for so long, waiting for their rebirth.

However, it is important to emphasize that this is a fundamentally visual exhibition, without drawing conclusions or outlining sociological theses, just trying to reproduce the everyday universe of the immigrants’ homes, whether German or Italian... At the same time, we hope that the exhibition, due to its plastic-visual nature, can catch the attention of professionals and students in the field of design in search of inspiration for elaborating contemporary projects, which can express, through a formal reinterpretation, objects and products with the signs of cultural and autochthonous roots.

Finally, I could not fail to mention the inspiring presence of Tina, my wife, who, with her sensitive gaze, always collaborated in the search and selection of the pieces that make up this collection.

Calito de Azevedo Moura (Porto Alegre, RS, 1940) holds a bachelor’s degree in Architecture from the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). He was a university professor of Architecture and Urbanism at the University of Brasília (UnB), from 1963 to 1966, and at UFRGS, from 1968 to 1997. He has worked as a building architect since 1968, with an office in Porto Alegre. He owns several collections of artworks, including the Tina and Calito de Azevedo Moura Collection, which includes objects, photos, iconography and memorabilia from Italian and German immigrants in Brazil (19th and 20th centuries), with around 6,500 items.

The German-Brazilian Design

Günter Weimer

The proclamation of Brazil’s Independence resulted in the return of the Portuguese forces to Europe, which caused a series of setbacks to the young nation—the absence of an army one of the most crucial problems. An immediate solution to the issue was hiring European mercenaries. This solution, however, met with a serious obstacle, since the defeat of Napoleon Bonaparte led to the restoration of monarchies that had been removed from power, and thus prevented the

formation of mercenary forces that had supported the Napoleonic government. To get around this problem, the Brazilian government decided to officially hire farmers, in whose troops mercenaries were sneakily incorporated.

At that time, Europe was suffering serious social disturbances, a result of the shift from the feudal system to the market system, a movement that came to be known as “Industrial Revolution,” beginning in England and gradually spreading to Continental Europe. In the early 19th century, these contradictions had become especially acute in Central Europe, which was made up of several small independent countries, of Germanic ethnicity, which would later, and in part, constitute Germany. At the end of the war between Prussia and Denmark, many mercenaries became unemployed, freeing them up and serving as a reason for them to come to Brazil.

Much has been speculated in the case of the arrival of these immigrants on these lands, about the importance of our first empress being Austrian, which, however, is unfounded, given that Austria was the center of the Restoration that opposed emigration. This can be proven by the small number of Austrian immigrants arriving in Brazil.

The immigrant groups comprised people from different social strata and, as such, bearers of distinct cultures. The largest contingent were farmers from medieval towns or villages who had survived in the form of self-ruling organizations. By tradition, during spring and through autumn, they occupied themselves with agriculture and, during winter, they practiced handicrafts—a specialty that was shared among the different families in the village. These crafts fulfilled the most diverse demands of the community. Each family had a specialty, and the activity was passed from father to son. As life was harsh and survival occurred within the limits of the bare minimum, crafts were characterized by their simplicity and functionality.

Still by tradition, the burgs constituted a typical formation of the social organization of Central Europe, in which merchants who had become rich had gained relevance. However, by imposition of the nobility, they could not flaunt their wealth. This conditioned them to consume unique designs, characterized by better finished forms, but not forfeiting simplicity. The lower nobility strived to present a life of ostentation which, in truth, concealed their economic decay. Only the high nobility led a lavish life and abused this ostentation.

It was drawing from this organization that the German industrial revolution was structured. It had a specific trait, as it was formed by the association of the

most inventive artisans of the burgs, depositaries of technical knowledge, with the enriched merchants and possessors of the necessary initial capital to boost industrial production, and also with the lower nobility, which exerted political influence. This context meant that the term “bourgeois” was highly valued in German culture, unlike in Brazil, where the term is followed by a certain sense of contempt. To the same extent, in our country, we value the quality of cities—so much so that anyone born here is deemed a “citizen,” even if they were born in the countryside—while in Germany any native is classified as “burgess,” even if they had a village or urban origin: no one wanted to be a “citizen” to avoid being mistaken for the decadent nobility. Among us, the term “villain” or “villager” is derogatory; in Germany, the term is understood as a correct, honorable person.

Regarding Brazil, the “German”¹ immigration played different roles over time. Initially it served for racist purposes, to build a “residence city”² made up of a “white” population, on the heights of the hills of Rio de Janeiro, and to establish the border between Minas Gerais and Bahia, when Portuguese troops were concentrated in Salvador, after the declaration of Independence. With the definitive return of these troops to Europe, the immigrants began to settle in Rio Grande do Sul and Santa Catarina, to consolidate the border with the area of the Rio da Prata. As the attempt to engage immigrants in coffee farms had failed, the populations that were directed to the South received plots of land on which family farming began. These lots corresponded to plots of land slightly smaller than those in native villages and which were occupied by around 30 families. Here the property belonged to the families, unlike in Central Europe, where it was communally owned.

Here the plots were arranged along a pathway in the woods called *picada* [trail], and the residents were chosen by lot among previously selected families, in order to rebuild a village that had artisans with different skills. One of the first tasks was to build the house, which began with calling in a bricklayer to lay the foundations. During off-seasons, the carpenter erected the half-timbered structures. The sections were closed off with adobe, stones, bricks or, preferably, with rammed

¹ For Europeans, the term “German” is related to culture, and not nationality. This arises from the fact that at the time immigration began, the country of Germany had not yet been formed. Furthermore, the first “German” immigrants (of Germanic culture) hailed from northern Switzerland (of Alemannic culture, like the Bavarians and Austrians) and, thus, were never part of the “German” people—here understood as that of the country unified by the Prussian emperors after the Napoleonic wars.

² Similar to Versailles, in France; Sanssouci, in Prussia; Schönbrunn, Austria; Queluz, in Portugal; El Escorial, in Spain; among others.

earth, which varied in type, depending on the constructor's origin. After covering the construction with split boards, the carpenter arranged for the building of doors and windows, in addition to the first rustic, solid pieces of furniture: a table with X-shaped legs, flanked by two benches. At each head there was a chair, with or without arms, for the patriarchs. Wide beds were used for the children and others, even wider, for the couples. The mattresses were made of shredded corn straw, and the duvets, of goose feathers. The trunks that had been used to transport the belongings brought during the sea crossing were then used as wardrobes, and hooks attached to the walls were used to hang the clothes in use.

The kitchens were separate buildings. A rack hung over an open fire on the dirt floor, which made it easier to move the cast iron pan closer to/away from the flame. Small benches or stools around the fire allowed for family gatherings, heating in winter and the *chimarrão* [mate drinking] circle, which was a Guarani habit appropriated from early on.

Once settled, the immigrants were given essential tools by the provincial government to begin work. Initially the tableware must have been made of ceramic, which, as far as possible, was replaced by imported porcelain. From that period onwards, ceramic pots continued to be used to prepare sauerkraut or to ferment milk to produce soft cheese.

Lighting was provided by small lamps made by the blacksmith and powered by peanut oil. Later on, with the import of zinc-coated iron sheets, the tinsmith trade prospered, allowing the production of all types of vessels, among which one of the most sought after was the lamp equipped with a wick and fueled by kerosene. Many utensils were the work of the blacksmith, and the carpenter was responsible for making wooden instruments for the most different purposes.

As the 20th century dawned, international trade became more frequent, which led to the import of new products, including sewing machines, which became the pride of housewives, or pendulum clocks from North America, which allowed checking the time throughout the day, without depending on church bells, which announced the time to wake-up, lunch and retire. The import of glass allowed the construction of more sophisticated furniture, among which a cupboard with an upper china cabinet and a locker below, with an open space to accommodate vases between the two parts stood out.

With the development of photography, traveling photographers roamed the settlements recording the residents, which led to the custom of displaying these

portraits in eye-catching frames in the homes' living rooms, competing with "painting-behind-the-glass" ornaments³ and wall carpets embroidered with religious motifs, when the residents were Catholic, and with moral content, when Lutherans.

Since the beginning of German colonization in the South, society became more diverse, in a period during which traders promoted the exchange of agricultural products for industrial goods. The most successful settled in the cities,⁴ together with artisans from the most diverse sectors, who partially integrated themselves into national society. These had a less troubled life, which allowed them to commission more elaborate household equipment from local artisans. This class began to be imbued with the traditions of "bourgeois" European design, which remained faithful to its functional use, but which allowed for certain aesthetic liberties, tending more towards sophistication and refinement. As many traders devoted themselves to the import-export trade, it was through these agents that many objects of excellent artistic quality were brought to Brazil, especially metallic products.

In the last quarter of the 19th century, German immigration went into decline, surpassed by Italian immigration. The latter went through similar changes, despite cultural differences regarding origin. Because they were of Latin culture and practiced a more liberal Catholicism, Italian immigrants found it less difficult to adapt to Brazil's social environment.

Günter Weimer (Estrela, RS, 1939) is one of the main architectural historians in Brazil, with a prolific bibliographic production. He graduated in Architecture from UFRGS; specialized in Industrial Design at the Ulm School, Germany; earned a master's degree in History of Culture from the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul (PUCRS); and a PhD in Architecture and Urbanism from the University of São Paulo (USP). He has a long teaching career, currently working in the Postgraduate Program at the Faculty of Architecture at UFRGS. He is a full member of the Historical and Geographical Institute of Rio Grande do Sul (IGHRGS), the Historical Institute of São Leopoldo and former president of the Institute of Architects of Brazil Rio Grande do Sul (IAB RS).

³ *Paper manufacturing was known since ancient times, but its durability was precarious. Glass, on the other hand, was durable and used in the production of utensils. The discovery of the production of smooth glass plates enabled the development of a way of producing paintings that would last indefinitely. Known as Hinterglasmalerei, this technique, which requires great skill, consisted of painting the back of the glass, thus protecting the paint from possible scratches.*

⁴ *The main cities were Porto Alegre, São Leopoldo, Santa Cruz do Sul, Dois Irmãos, Taquara do Mundo Novo, in Rio Grande do Sul; Blumenau, Joinville, Pomerode, in Santa Catarina; and Rio Negrinho, on the border between Santa Catarina and Paraná.*

The Imagetive Text of the Legacy of the Immigrations in Southern Brazil

Alfredo Aquino

The German immigrants arrived in Rio Grande do Sul initially in the waves of the early 19th century, shortly after the Independence of Brazil, in 1824, through the direct influence of Empress Dona Leopoldina, wife of Dom Pedro I. After 50 years, at the end of the century and at the time of Dom Pedro II, the Italian immigration took place, already in the context of the country's colonization policies, driven by the need for a new workforce to replace the enslaved labour, then on the verge of extinction by law and due to social, political and civilizational demands (even though this action was conducted less effectively than would have been desired, resulting in social consequences present in everyone's lives to this day).

After the inaugural arrival of the Azoreans (of Lusitanian origin) who formed the first urban centers along the coast of Rio Grande do Sul, and especially on the plains, which were more accessible and better provided with water and favorable irrigation, the first immigrants to arrive in the South were the Germans, coming from the more urban areas near Austria, followed by new groups hailing from the rural regions of the Rhine valley. These immigrants of Prussian, Bavarian and Pomeranian origin occupied the areas of the valleys of the Sinos and Caí rivers, the extensive and fertile plains on the banks of Lagoa dos Patos and the first slopes of the mountainous regions of Rio Grande do Sul.

In this setting and in a different landscape, over the next 50 years, the Italian immigrants joined, to whom the steep and humid hilly areas were allotted at the end of the 19th and early 20th century—rural spaces that saw the development of the prosperous towns and cities of Caxias do Sul, Bento Gonçalves, Pinto Bandeira, Garibaldi (the wine valley), Farroupilha, Carlos Barbosa, Alfredo Chaves (currently Veranópolis), Antônio Prado, the Taquari River valley and the majestic black basalt valley, the Antas River valley.

These immigrants brought a few tools and some other household objects, an iron will for work and the ambition to grow and prosper, becoming integrated to the new world (an environment that, at certain times—during the two world wars, for instance—felt harsh, prejudiced and even hostile to them), in which there was a need for a good deal of things, and literally everything to be done and built.

They were poor, with very few possessions, with significant cultural deficiencies, diverse religious beliefs (the German immigrants, not the Italians, who were

predominantly Catholic), who spoke in dialects and wrote in languages that were strange and incomprehensible to the natives, with unknown words and sounds, and who arrived here identified as cheap labor. This was the reason for numerous and serious conflicts with those who previously inhabited the regions where they settled, due to the stirred-up prejudices and ingrained habits, which resulted in inevitable cultural clashes that impacted everyone, contributing to the formation of the social peculiarities of the colonization, effectively carried out by these immigrants.

With their mind guided by common sense, within the discipline and economy in which they lived, and with an eye focused on immediate needs, the protection of the family nucleus and their community, they developed their artifacts, objects, tools for daily use, utensils, toys for their children, and decorations and adornments for their festivities (celebrations, religious ceremonies, weddings), for the formation, sedimentation and preservation of their own traditions.

In this category, quite significantly, we find small pictures with sayings on conduct (from the German immigrants), didactic in content, with behavioral, moral and ethical themes, made in handcrafted gothic letters, meticulously cut out of gold or silver paper, reusing cigarette packaging and metallized wrappers; and the “*agrinaldores*” [wreathers], curious and exquisite frame-boxes in which the wreaths and relics of the wedding ceremonies were kept, as if they were household tabernacles, majestically hung in the living rooms of the Italian immigrants' homes.

This behavior in relation to the manufacture of objects of daily use was the result of necessity—of the emergency to survive, to be able to work, to build a nascent local culture, to integrate and establish living and active community centers, in which it would be possible to produce something, generate protection and wealth, establish bonds and, especially, revive the traditions of their memories.

All these objects, examined individually, transcend their sculptural formats, their aesthetic beauty, their functional architecture. Chairs, toys, colonial doors, kettles, scissors, adzes, blown-glass flasks, containers, planes, shovels, china cabinets, beds, hoes, rakes, pans, cutlery, demijohns—these must be seen as if they were terms, singular words with their precise meanings.

Placed side by side, they make up a long imagetive text, which reveals to us a secret story, whispered by our ancestors; an encrypted message that was sent to us from the past, through these legacies, so rich and tangible; the secret story of their lives

and their memories, with which we identify emotionally. This is why this collection touches and moves us so deeply. There is always something similar to what we know and which is part of our individual and subjective stories. What is private and non-transferable is also, paradoxically, common to everyone, collectively.

The designed and executed objects (in wood, wrought iron, metal alloys, tinplate, glass, ceramic and porcelain) are the vestiges and material documents of a saga in which anonymous protagonists changed the paths of their fate, bequeathing to us the beauty of their small pieces, delicate enhancers of collective efforts, in which the strength of their creative individualities is not absent. They are the valuable legacy that reconstitutes the vestiges and the heritage of the tangible world of the immigrant's home and its environs.

In this set, we can didactically follow the development of a pragmatic and direct reasoning, which here and there joins subtle manifestations of fantasy, revealed and assumed in a more present way than one could believe or imagine. Or what would justify the existence of a plane carved in the shape of a boat (from the artisanal workshops of the boat-building yards, in São Lourenço do Sul, on the Costa Doce, of the German immigrants), an instrument that is perfectly functional and effective, and is comfortable and firm when used. Or what would explain the presence of a small horse's foot with its hoof (a visual caption, a precise and realistic sculptural image) in an instrument used to clean the hooves of these animals, bearing in itself the image of the purpose of its use.

In the body of the Tina and Calito de Azevedo Moura Collection, there is a piece that is remarkable for its good humor. The String Cat, a cast-iron artifact, sculpted in the shape of a kitten that stores, dispenses and cuts strings with its mouth, used to package goods on counters of old grocer's.

So, in the encompassing universe of the collection of legacies of immigration are the house, the dwelling, and the pre-industrial commercial and artisanal manufacturing activities (even if in their primitive and somewhat telluric times). It couldn't be otherwise. These are objects that make up something of this domestic universe and at the same time that of everyday work, considering that in their predominantly rural environment—the planting field, the crop, the vegetable garden, the orchard, the workshop and the kitchen—living and making were inseparable.

This design, utilitarian and primeval, anonymous and with singular allure, bears a powerful symbol (which vaguely reminds us of a spectacular classic of the authorial contemporary design—Philippe Starck's iconic juicer). It's a simple and very curious

object: an orange juicer rustically made in carved wood. The purpose of its use cannot be visually clearer. Its architecture is explicit and exemplary. In the horizontal orange or citrus juicer there is a crank, a central axis, a hand-carved tip for extracting the juice, a directional gutter for a cup or container, a base with reinforced cross struts. However, this object is capable of surprising us for its creative form, capturing our admiration, arousing our amazement and enticing us to smile when we look at it. It is a monumental symbol of this unsigned design, which combines the surprise of a manufacture of aesthetic beauty and the acute visual/functional relevance of its use, with the unique, epiphanic happiness of its discovery (and acquisition) on the part of collectors.

The presentation of part of the collection at Farol Santander in Porto Alegre is a unique opportunity for Rio Grande do Sul inhabitants to re-encounter themselves, to witness something deeply recognizable in their own roots and identified with their emotions of memory, built under the virtuous guidance of the curator Adélia Borges, and carefully and resiliently selected, with the extraordinary difficulties and the rigorous aesthetic criteria chosen by the methodical collectors, researchers and scholars, over more than 50 years, and comprised of items all belonging to the Tina and Calito de Azevedo Moura Collection.

In the text transcribed with the immigrants' objects, with their identity references, there is an imaginary space that makes sense to all of us: the idealized kitchen, which brings together the objects and utensils from the two immigrations, which were never put side by side except in our memory references to our ancestors—the wood stove, the firewood and coal tongs, the pots, the iron pans, the cutting boards, the cutlery, the knives, the hand-painted plates, the cake pans, the windmills, the canning jars, the pasta-making machines, the food storage cans, the brooms, the embroidered fabrics, the religious and ethical small pictures, the portraits, the religious paintings, the coffee pots, the glass packages, the bottles, the buckets, the cabinets, the kitchen tools, the wooden spoons, the brushes, the ornaments, the decorations, the boxes to store mate, the paddles for grinding mate leaves, the lamps, the ceramics, the porcelains.

This is the exhibition's setting, this is its remarkable text, written with objects-words, this is the impressive collection of atavistic and deepest memories, present in our minds and in our hearts. This exhibition presents us with the silent witnesses of the history of development and social rooting of these human groups who changed continents, habits, who re-forged their cultural values, their friendships, renewed their community bonds, overcame antagonisms and prejudices, enriching the

country's formation with their work, their perseverance, their fervor, their discipline, their hope and their love of life.

Alfredo Aquino (Porto Alegre, Rio Grande do Sul – RS, 1953) has worked extensively in the field of culture. As a painter and draftsman, he has works in collections such as the Museu de Arte de São Paulo (Masp) and the Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs). As a writer, he has published several books. He is a book editor at Ar do Tempo publishing house, focusing on art and fiction books. He has organized retrospective exhibitions of several artists, such as Siron Franco, Amílcar de Castro and Vasco Prado. He served as curator of the exhibition *Desenho anônimo* [Anonymous drawing], at the Museu da Casa Brasileira, in São Paulo, in 2007, with the Tina and Calito de Azevedo Moura Collection.

Living Among Representations (Or: After All, What Can Images Be For?)

Paula Ramos

Das höchste Glück / die schönste Freud / ist eine traute / Häuslichkeit.

A possible translation would be something like: “The highest happiness, the most beautiful joy, is to feel in the comfort of home.” The textual message, mediated by the German language, supports a simple and clear idea: nothing can be more blissful and joyful than “feeling at home.” In the migratory context, this expression has a special connotation. As the linguist and Germanist Cléo Altenhofen reminds us, it is within the house (*daheim*) that *Heimat*, “the homeland,” finds its most intimate version; this happens through Muttersprache, the native language, the family language, the language of origin. There is, therefore, a sensitive relationship between home, family, language and well-being.

The inscription, however, has a materiality of its own, which should never be ignored, and which reveals, in its many layers, aspects of the memory and cultural identity of a group. Split into four lines, almost like verses, it emerges in angular white letters, in a calligraphy that contrasts with the black background; in the upper center, the text stands out, framed by the representation of a symmetrically structured wreath of flowers, in earthy hues. This is where a curious gleam comes from, the result not of the use of special paints, but of something that reveals itself subtly: metallized paper from reused candy wrappers. Surrounded by wood, the whimsical plaque, produced between the late 19th and early 20th century, was affixed to a wall of the house, supposedly in the vestibule or the living room, reminding both residents and visitors of the principles that guided that shared space transformed into a place.

It is a simple and vigorous object, whose briefly listed points require commentary. Let us start with what makes up the text: the letters themselves. Imposing and elaborate, it is a variant of the typographic font known as Fraktur, whose origins date back to the 12th century, as part of the family of “Gothic letters.” In the 16th century, when Martin Luther published the Bible in the vernacular language, he adopted Fraktur, whereas in other regions of Europe the most used types were the “Roman” ones. The effectiveness, authority and formal impact of letters can be exemplified with a piece of historical data, related to the migratory process in Rio Grande do Sul.

In 1836, the immigrant Hermann von Salsich launched, in Porto Alegre, the first newspaper purportedly aimed at Germans in the state. It was called *O Colono Alemão* [The German Settler]. The idea was a bilingual publication, which did not happen, as the local printers lacked the “Gothic” typeset used in the German press. Written in Portuguese, the newspaper lived on for two months. In 1852, a new attempt was made, following a similar model. This time effectively bilingual, the weekly *Der Colonist* [The Colonizer], by editor José Cândido Gomes, was composed, however, with Roman types, a far cry from the visual and cognitive formation of German readers. The result was an invariably brief circulation of less than a year. Unsurprisingly, the first successful newspapers among this audience ran variants of Fraktur, such as the *Deutsche Zeitung* (Porto Alegre, Rio Grande do Sul-RS, 1861–1917), the *Deutsches Volksblatt* (São Leopoldo, RS, 1871–1941) and the *Deutsche Post* (São Leopoldo, RS, 1880–1928). We observe, therefore, a cultural identity that (also) manifests itself in letter design.

Let us now consider the contents of the plaque. In terms of form, it is a *Hinterglasmalerei*, or “reverse glass painting.” When faced with traditional supports (such as paper, wood, canvas or even the wall), as one paints, the first layers of pigment are covered by the subsequent ones, which makes the last ones truly noticeable. In the *Hinterglasmalerei* technique, which uses a sheet of glass as base, one of the sides is painted on, but the side to be exposed is the other, which will remain, in the eyes of the spectator, polished and shiny, thanks to the characteristics of the material. Thus, painting is done in reverse, considering that the initial layers will appear, not the other way around. Common in central Europe—where is currently Bavaria (southern Germany), Austria, Switzerland, Slovakia and the Czech Republic—*Hinterglasmalerei* was adopted, for centuries, in the production of religious and popular images, such as ex-votos and decorative panels, many of which in connection with the heritage of medieval icons.

On the plaque in question, in addition to the unusual pictorial method, the peculiar candy packaging came into play, certainly preserved for months with care, discipline and purpose. What would be the justification for such a choice? We can take a guess that, in view of the shiny surface, the “lead paper” would serve as gilding, characteristic of the Byzantine tradition; this hackneyed yet efficient resource would provide ornate objects a more vivid and pompous aura. The sum of the aspects allows us to recognize, therefore, a cultural identity that (also) reveals itself in artistic procedures and in the effects sought after through the adoption of certain materials.

Finally, let us imagine the purpose of the plaque. In its immediate use, installed in a domestic space, it helped to make it pleasant and harmonious. Above all, however, it proclaimed values. If we consider the “desire to communicate” as one of its premises, the inevitable questions are: Who emits the message? Who receives it? There is an inexorable cut here, established by the sharing of the linguistic code, which directs this piece to the German-speaking community, native or cultivated. At the same time, when we consider the possible environments in which it can be installed—a house’s vestibule or living room—we understand that it is placed, spatially, on the threshold between the private and the public and, in this position, it signals what can—or should—be externalized. The plaque thus contributes to the construction of sociabilities, attesting to a cultural identity that is (also) expressed under the veil of the world encoded by writing.

* * *

The Tina and Calito de Azevedo Moura Collection, started in the 1960s, has its heart set in the things of ordinary use: tools, furniture, toys, cookware, devotional objects. In its more than 6,000 items, it safeguards a spectacular sample of the material culture of immigrants and their descendants, who arrived in the southern region of Brazil throughout the 19th century. A touching historical heritage, the collection allows for multiple studies and digressions across the fields of anthropology, linguistics, art, design, communication; in its scope and complementarity, it provides generous and thought-provoking views on social values, the maintenance of customs and cultural exchanges in new territories.

Reflecting the quantitative indices of migratory groups, the most numerous artifacts in the collection correspond to those of German and Italian immigrants, who brought with them, at most, work equipment, some clothing and other religious

and personal objects. For the demands of daily life, as they imposed themselves, they needed to respond with factory—*Homo faber*.

To fabricate means to take something from nature, convert it into manufacture and give it some applicability. According to the Czech-Brazilian philosopher Vilém Flusser, man can be recognized by his factory, in the sense of the things he makes and how he makes them; the same goes for groups at certain times and places. Manufacturing, in anthropological terms, denotes, once again, identity, based upon culture and memory.

Having as its axis the concept of “anonymous drawing,” something whose authorship is collective, ignored or made popular by tradition, the collection seeks variety in the same typology, namely: different formal and technical solutions for the same needs. It is a rich set of ideas to reflect on, among many aspects, the field of industrial design.

From 2005 to 2008, with the involvement of professors and students from the Design Course at Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter), in Porto Alegre, we developed an undergraduate research project entitled “The material culture of immigration.” It consisted of filling out descriptive and documentary forms for various pieces of this collection. Around 300 forms were created, accompanied by photographs that recorded the artifacts in their integrity and details. Among the items indicated were: shapes, functions, measurements and materials. In addition to objective data, students were invited to intuit the construction processes. The big challenge was, based on an empirical relationship, to observe the visible elements in each item, looking for their issues and matrices, something close to the exercise that opened this text.

There are, as a rule, very concrete uses behind each of the preserved objects: whipping cream, grating cheese, shaping bricks, storing liquids, planing wood. This, however, escapes the images. Seemingly useless, especially when we imagine the daily lives of immigrants and their multiple urgencies, they are destined to establish connections with the order of the symbolic, be it religious, moral, philosophical or aesthetic.

In addition to the paintings produced using the *Hinterglasmalerei* technique, the collection houses an expressive set of plaques painted on metal, lithographs mounted on wooden supports—common among Italians—and embroidered wall cloths. In German tradition, these textiles are called *Wandschoner*. Carrying representations of flowers, birds and branches, they were accompanied by poetic phrases, quotations from the Bible and popular proverbs. This is the case with sayings like “*Koch allein und*

bleib dabei, viele Köche verderben den Brei,” which we can translate as “Cook alone and keep at it, as too many cooks spoil the broth.” In an initial approach, this is correct: things usually go wrong when too many people compete for the same pots. In other words: where there are many hands, there is confusion. The aphorism is used to defend individual work, as different opinions and methods can compromise the task.

Contrary to an erroneously propagated idea, the *Wandschoner* were not used to hide rustic walls in the homes of the first immigrants, but to adorn houses built at a time of greater stability. Temporally, they are artifacts from the third, fourth and fifth generations, produced between 1870 and 1920, although until the middle of the last century women from rural areas, in particular, were still devoted to making them.

It is quite likely that the decline in the artisanal production of decorative images, whether embroidered or painted, is related to the wide circulation of technical images, mainly from the last quarter of the 19th century. Alongside photographs, increasingly popular and economically accessible, there are lithographic prints.

Developed in 1796, in Germany, by Alois Senefelder, lithography allows the reproduction, through printing, of drawings made on limestone. From the 1830s onwards, with chromolithography, there was a revolution in the printing industry, which brought colorful illustrations to posters, books, almanacs, illustrated magazines, product labels, postcards...

A unique product of modernity, the postcard appeared in 1869, in a kind of synthesis of the main types of technical images in circulation at that time. On the one hand we have photography, created in 1839, and its most popular format, the so-called “Carte-de-visite” (1858), measuring 9 × 6 cm, on reinforced paper; on the other, the tradition of the “panoramic albums”, featuring photos documenting rural and urban landscapes from multiple countries; finally, illustrated magazines, with their satirical or moralizing compositions. All of this is found, in some way, on postcards.

Sending and collecting these prints was a real craze, driven by the low shipping costs, as well as by the efficiency of the Post Office. The Tina and Calito de Azevedo Moura Collection preserves a significant set of postcards, most of them from Germany. Many are celebratory of dates such as Christmas, Easter and birthdays; but there are, in large amounts, postcards that are romantic and inventive, often featuring children, drawn or photographed. Mostly white and blonde, they appear with angelic smiles and glances, among flowers, toys and little friends; the clothes and poses, as expected, are in line with bourgeois standards, suggesting elegance, grace and “good behavior.”

These artifacts are placed, once again, in the field of communication, between a sender and a receiver, between mentalities and shareable content; not only that, they evince community or presumably universal values, which could be publicly displayed, especially if we consider the way these articles circulated and the possibility of them being openly searched by postmen or nosy neighbors.

In the historical, continuous and cultural process of social conformation, these “studio postcards” lay bare a world of representations or, as it were, living among representations. And then comes the rhetorical question, with a ready answer, amidst the figures and elements that inhabit prints, embroidered cloths and decorative plaques: after all, what can images be for?

Paula Ramos (Caxias do Sul, RS, 1974) is an art critic and historian, associate professor in the Department of Visual Arts at UFRGS's Institute of Arts, where she implemented the bachelor's degree in Art History. She holds a bachelor's degree in Social Communication – Journalism, and a master's degree and a PhD from UFRGS. She has authored, edited and coordinated several publications in the fields of culture and visual arts, featuring the book *A modernidade impressa – Artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre* [Printed modernity – Illustrator artists of the Livraria do Globo – Porto Alegre]. She has curated several art exhibitions and is currently a member of the Brazilian Art History Committee (CBHA).

Exhibition Sections

Adélia Borges

Come in, and feel yourself at home

Placed at the entrance to the exhibition, 18 doors welcome the public and act as a rite of passage for the visitors. They display a rich formal vocabulary. On the double doors, which could be left natural or painted, the figures on the cushions often resorted to geometric shapes, with rectangles, lozenges, quadrilaterals and circles in varied combinations, which could be highlighted with the use of different colors.

The different ways of sitting

The playful sitting of rocking horses was, for decades, a tradition of German immigration—all made of wood, some with horsehair. Whenever a boy was born, the godfather would gift his godson with a little horse, usually made by his own hands. Based on the type of horse, it was possible to distinguish the level of craftsmanship and the family's financial condition.

Very rudimentary or more sophisticated builds; natural or mono or polychrome finish; with or without arms; and some with straws or ornaments—in the collection there is a multitude of versions of chairs. For specific uses, there are examples such as the highchair for feeding children and the precursor model of the toilet, with openings in the seat and on the side for removing the chamber pot. Rocking chairs were the privilege of the elderly and of wealthier families.

Stools were widespread among the immigrants. Easy to transport indoors or outdoors, they allowed for multiple uses—sitting to wash one's feet, socializing with the family around the fire, or taking it to the field to milk the cows. They could have three or four legs, round or rectangular seats, straight or carved into the natural curvature of the wood, painted or not. Holes in the seats of some further favored portability.

Tools of the making

The ability of humans to transform the nature around them in order to forge objects that can help them imagine and make other objects is at the essence of design. Far from the scenario of Computer Numerical Control (CNC) machines, which nowadays

are present in a large part of the furniture factories in the states of southern Brazil, and which lead the national production in the sector, immigrants initially worked with their hands, using saws, axes, pruning hooks, hammers, clamps, pickaxes, adzes, crowbars and planers, among other instruments, in different versions. The large saws had to be manipulated by two or three people simultaneously to cut down trees.

One of the blacksmithing tools that stands out is the stone chipper used to create reliefs on the walls of buildings—a demanding job, which takes much sweat and time. Forms are essential, and often transcend the functions for which the objects are intended, standing out for their beauty or for the search for a gracefulness that is, strictly speaking, unnecessary, but which introduces poetry to everyday life. This is the case, for instance, of the cat-shaped twine dispenser for wrapping or the well-dressed wooden dolls placed by a Garibaldi tailor in the window of his establishment.

The Germans arrived in Rio Grande do Sul in 1824, and began to occupy the more affordable lowlands. When the Italians arrived 51 years later, they were sent to more remote, rugged regions. Although both have dedicated themselves to winemaking, the Italians took the lead of this production, carried out in the basements of houses—the “*cantinas*.”

Brick by brick

The bare dwellings of the early days of European immigrant settlements gradually gave way to more structured houses, made of stone (sandstone among the Germans and basalt among the Italians, which stood out in stonework) and wood, the latter favored by the abundance of forests. Roof tiles were initially made from wood and later from clay. When brickyards emerged, the wooden molds for the bricks bore the marks of their owners. Openings at the top of doors—known as “flags”—were common, allowing for more light inside the house or, when not covered in glass, greater ventilation.

With no access to electricity until the end of the 19th century, homes were lit with candles, and chiefly lamps, which were initially fueled by peanut oil, and later replaced by kerosene. In pendant or table versions, the artifacts were made of tinplate or sheet metal reused from industrial cans, as occurred in so many regions of the country. The variety of shapes of lamps and coal clothes irons reveal the fertile imagination of their authors. A curious object is the bronze device with a container for embers and a wooden handle, used to heat the bed linen at night—a precursor to the thermal bedsheet.

Preparing and serving the daily bread

The Azevedo Moura collection has a vast number of objects intended for preparing food or the devotion in serving it. Most of the pieces were produced in Brazilian lands, with materials and techniques available at the time, initially only in carved wood, gradually in cast iron and other metal techniques. Many of them associate rustic, rudimentary construction with essential, direct forms, which fascinate with their design reasoning, functionality and beauty. Just look closely at some works—such as the crank-powered citrus juicer designed horizontally—to notice both intelligent solutions regarding the operation of the utensils and the symbolic dimension embedded in the designs. Kettles, grinders, roasters, teapots and pans could, moreover, be in windows of elegant contemporary design stores.

Cuisine is one of the strongest expressions of a people's cultural identity. The immigrants brought their eating habits and here adapted themselves to create the supplies necessary to prepare recipes. Among the Germans, for instance, we find ceramic pots used for fermenting cabbage in the preparation of *sauerkraut*, galantine molds, waffle presses and spoons for preparing *schmier*, the sweet paste similar to jelly; among the Italians, rolling pins for rolling out pasta, boards for serving polenta, creamers and cheese graters.

Production centers were progressively developed to recreate in the country the typologies of the regions of origin of the immigrants. A notable case was the establishment of glazed ceramics factories in São Leopoldo, the first city founded by Germans in Brazil, in the interior of Rio Grande do Sul. Here the food jars had double inscriptions, both in Portuguese and German.

The collection also features imported objects, such as hand-painted porcelain platters, plates and cups, *Steingut* and *Cooper Luster* ceramics, animal-shaped opaline butter dishes, table decorations, pressed glass chandeliers and molds for cakes and puddings in varied types, many of them inspired by the rural universe. The beer-drinking habit of the German men gained variety in the types of mugs—from plain glass ones to porcelain pieces with modeled faces that are a humorous caricature of the drinker. These were objects intended for use and also collectibles, to be properly displayed in cabinets. When meeting the indigenous people, the region's original inhabitants, the settlers incorporated the habit of drinking mate, an ancient culture, and soon created special containers to store the herb.

The habit of drinking chimarrão has become a sign of identity to the people of Rio Grande do Sul, consumed around the floor fire—where the first “stoves” emerged,

that is, iron racks with mechanisms to regulate the height of suspended pans, bringing them closer or moving them away from the heat, depending on the type of cooking desired.

Childhood in the colonies

In addition to handmade toys made locally with wood, with social mobility the immigrants also began to consume industrialized pieces, from German or North American brands. The worlds were well delimited: miniature sewing machines for the girls, and vehicles and revolvers for the boys.

The Heaven protecting us

Religiosity was a strong presence in the daily lives of immigrants. Among the Germans there were Protestants and Catholics; among Italians, Catholicism reigned. It was common for a priest (in several cases also a doctor) to come on the ships, to accompany the journey, as occurred on the first arrival of Italians in Brazil, on the ship *La Sofia*, which crossed from Genoa to Vitória, in Espírito Santo, in February 1874. Simple prints with reproductions of paintings of religious themes, purchased at modest prices, were widely used on the walls of living rooms in the homes, in addition to wooden oratories. In chapels, wooden sculptures of saints, generally polychrome, had a special place.

Wall plaques with sayings were a tradition among German immigrants. Placed in locations where they could be easily viewed soon after the half-timbered buildings were completed, they emphasized the importance of family cohesion and trust in God as the basis for domestic harmony. Divine blessings were invoked and, in return, the resident had to offer rectitude of character and commitment to lifelong work. These are variations of *ora et lavora*, a motto formulated by the Benedictines, which contributed to European evangelization from the 5th century onwards. Work is seen not only for prosperity and social advancement, but as a way of giving meaning to life, as “God helps the early riser.”

Naive and figurative illustrations, such as flowers and hearts, are interspersed with phrases often written in Gothic lettering. Among the techniques employed, painting behind the glass (*Hinterglasmalerei*, in German), painting on metal and printing on paper. Laminated or cellophane paper from chocolates and candies were often added to enrich the decorative aspect of the plaques.

The eternal and the ephemeral

The visual memory of European immigration in southern Brazil gains a wealth of details in period photos, generally taken by traveling professionals, who roamed the countryside carrying photographic equipment and also sheets and backdrops for the images, as well as decorations for people to use. Those portrayed prepared themselves for these special occasions, sporting their “Sunday clothes” with serious expressions, in specially studied group configurations, with little room for spontaneous scenes.

Until the 1940s, the custom of brides getting married dressed in black persisted among Pomeranian immigrants—in Rio Grande do Sul, in Santa Catarina, as well as in Espírito Santo. According to several historians, this tradition was a way of protesting against the *jus primae noctis*, which prevailed in the region of what was then Pomerania—a strip of land boarding the Baltic Sea, today belonging to Germany—reserving the overlord literally the “right of the first night.”

If the photos were aimed at posterity, graphic design was at the service of immediate messages, such as Holiday greeting cards from commercial establishments and advertising leaflets. The metal plate offering insurance could not be more convincing for residents of wooden houses. On the store's sign, the correspondence between the names of foodstuffs in German and Portuguese aims at guiding customers (during the Second World War, the Vargas administration banned public use of languages other than Portuguese in the country). Photographic and projected images reveal a great deal of the social imagery of the period.

Send news from the world out there

The Azevedo Moura collection holds a substantial set of postcards received or sent by immigrants, especially Germans, of which 124 were selected for the exhibition. On the other side, the land left behind appears in idyllic images; on this side, photos of the first urban centers established in the South make for a valuable historical record. Naive illustrations, in which blonde children predominate, make up the imagery, mainly celebrating festive dates such as birthdays, Christmas and the New Year. The postcards sew together the longing between family and friends separated by the ocean.



Legendas dos objetos

Objects captions

p. 4

Detalhe de despensa de madeira

Detail of wooden pantry

p. 18

Lamparina suspensa, de chapa metálica

Pendant lamp, in sheet metal

p. 23

Conjunto de quatro bigornas dispostas em suporte de madeira

Set of four anvils arranged on a wooden stand

p. 26

Plaina de marcenaria em formato de barco

Boat-shaped woodworking planer

p. 30

Espremedor de cítricos, de madeira

Citrus juicer, made of wood

p. 34

Placa com ditado de parede: “A mais elevada felicidade, a mais bela alegria, é sentir-se no aconchego do lar”

Plaque with wall saying: “The highest happiness, the most beautiful joy, is to feel in the comfort of home.”

pp. 42-44

Portas de madeira maciça natural ou mono ou policromada

Natural or monochrome or polychrome solid wood doors

p. 47

Cavalinhos de madeira maciça e crina de cavalo

Solid wood horses and horsehair

p. 48

Cadeira de madeira maciça, com fatura rudimentar (esq.) / Detalhe de cadeira de madeira maciça (dir.)

Solid wood chair, coarsely built(left) / Detail of wooden chair (right)

p. 49

Cadeira precursora do vaso sanitário, de madeira, com aberturas para o penico (e detalhe)

Chair forerunner to the toilet, made of wood, with openings for the chamber pot (and detail)

p. 50

Cadeiras de madeira maciça natural ou mono ou policromada

Natural or monochrome or polychrome solid wood chairs Solid wood chairs

pp. 51-52

Banquinhos de madeira maciça natural ou mono ou policromada

Natural or monochrome or polychrome solid wood stools

p. 55

Ferramentas de marcenaria: sargentos (esq.); enxó (dir.)

Woodworking tools: clamps (left); adze (right)

p. 56

Ferramenta 4 em 1 de ferro e madeira; Serrote de ferro e madeira (acima) / Raspador de casco de cavalo (rinete), de madeira e ferro; Graminho, de madeira (abaixo)

4-in-1 iron and wood tool; Iron and wooden saw (top) / Horse hoof scraper (hoof pick), made of wood and iron / Wooden marking gauge (bottom)

p. 57

Picotador de ferro usado para fazer o baixo-relevo em construções de pedra (esq.) /

Balança de metal (dir.)

Iron chipper used to make bas-reliefs on stone buildings (left) / Metal scale (right)

p. 59

Figuras masculina e feminina de madeira policromada, usadas como manequins em vitrine de alfaiataria em Garibaldi, RS (esq.) / Fôrma de madeira para confecção e conserto de chapéus (dir. acima) / Tesoura de metal (dir. abaixo)

Male and female figures made of polychrome wood, used as mannequins in a tailor shop window in Garibaldi, Rio Grande do Sul (left) / Wooden mold for making and repairing hats (top right) / Metal scissors (bottom right)

p. 60

Calçadeira de ferro fundido (esq. acima) / Ferramenta para prensar pequenas rolhas de frascos de farmácia, de ferro fundido (esq. abaixo) / Dispensador de barbante para embrulhos, de ferro fundido (dir.)

Cast iron shoehorn (top left) / Tool for pressing small cork stoppers for pharmacy vials, made of cast iron (bottom left) / Twine dispenser for wrapping, made of cast iron (right)

p. 61

Descaroçador de algodão em madeira (esq.) / Objetos de madeira para cerzir meias (dir.)

Wooden cotton gin (left) / Wooden objects for darning socks (right)

p. 62

Garrafas importadas em tamanhos, cores e usos variados (esq.) / Despensa de madeira, com desenhos vazados para ventilação interna (dir.)

Imported bottles in different sizes, colors and uses (left) / Wooden pantry, with hollow patterns for internal ventilation (right)

p. 65

Tijolos e fôrmas de madeira para a sua confecção (esq.) / Bandeiras ornamentadas de portas ou janelas, de madeira (dir.)

Bricks and wooden molds for making them (left) / Ornamented flags for doors or windows, made of wood (right)

p. 66

Fôrmas individuais de madeira para a confecção de tijolos, com as marcas das olarias (esq.) / Fragmento de fachada de pedra grés (dir.)

Individual wooden molds for making bricks, with the brands of the brickyards (left) / Fragment of sandstone façade (right)

p. 67

Fôrmas para a elaboração de velas (esq.) / Lamparina de mesa, de chapa metálica (dir., acima) / Aquecedor de cobre e madeira, usado com brasas para aquecer a cama antes de dormir (dir., abaixo)

Molds for making candles (left) / Table lamp, in sheet metal (top right) / Copper and wood heater, used with embers to heat the bed before sleeping (bottom right)

p. 68

Lamparinas suspensas ou de mesa, de chapa metálica

Pendant or table lamps, in sheet metal

p. 69

Ferros de passar roupa, de bronze ou ferro, com cabos de madeira

Clothes irons, made of bronze or iron, with wooden handles

p. 72

Chaleira de ferro (esq.) / Artefato de metal para elaboração de manteiga, com manivela de madeira (dir.)

Iron kettle (left) / Metal artifact for making butter, with wooden crank (right)

p. 73

Frigideira e panela de bronze (acima) / Torrefador de café de ferro; caldeirão e chaleira de cobre (abaixo)

Bronze frying pan and pot (top) / Iron coffee roaster; copper stewpot and kettle (bottom)

p. 74

Artefatos para elaborar manteiga, de madeira pintada (dir.)

Artifacts for making butter, made of painted wood (right)

p. 75

Potes para mantimentos, produzidos em São Leopoldo, RS (esq.) / Fôrmas metálicas para bolos e receitas quentes (dir., acima) / Fôrmas de louça para gelatina e receitas frias (dir., abaixo)

Food storage containers, produced in São Leopoldo, Rio Grande do Sul (left) / Metal molds for cakes and hot recipes (top right) / Ceramic molds for gelatin and cold recipes (bottom right)

p. 77

Objetos de cerâmica Copper Luster, importados (esq.) / Caixas de armazenamento de erva-mate e instrumentos de chimarrão, de madeira pintada (dir., acima) / Canecas de cerâmica usadas como decoração, com rostos modelados, numa caricatura do alemão tomador de chope (dir., abaixo)

Imported Copper Luster ceramic objects (left) / Boxes for storing yerba mate and chimarrão instruments, made of painted wood (top right) / Ceramic mugs used as decoration, with modeled faces as a caricature of a German beer drinker (bottom right)

p. 79

Manteigueiras de mesa, de opalina; Copos de vidro, importados (acima) / Candelabros de vidro, importados / Recipientes de vidro para o acondicionamento de conservas (abaixo)

Butter dishes, made of opaline / Imported drinking glasses (top) / Imported glass candle holders / Glass containers for storing preserves (bottom)

- p. 80
Recipientes de vidro usados como armadilha para moscas
Glass containers used as fly traps
- p. 81
Cremalheiras de ferro usadas para suspender panelas sobre o fogo de chão
Iron racks used to suspend pans over a floor fire
- p. 83
Miniaturas de máquinas de costura, de metal / Carrinhos de metal / Bilboquê de madeira com corda (esq.) / Brinquedo de metal (dir.)
Miniature metal sewing machines / Metal toy cars / Wooden cup-and-ball with string (left) / Metal toy (right)
- p. 84
Lousas, canetas de pena, tinteiros de vidro e de cerâmica, e fotos (esq.) / Fotografias de escolares (dir.)
Chalkboards, quill pens, glass and ceramic inkwells, and photos (left) / Photographs of schoolchildren (right)
- pp. 85-87
Fotografias de escolares e de crianças
Photographs of schoolchildren and other children
- p. 90
Santa Luzia, reprodução impressa de pintura, e oratório de madeira pintada (esq.) / São Martinho esculpido em madeira (dir.)
Saint Lucia, printed reproduction of painting (left) / Saint Martin carved in wood (right)
- p. 91
Sagrada Família – Orazione, reprodução impressa de pintura (esq.) / Nossa Senhora das Dores, reprodução impressa de pintura (dir.)
Holy Family – Orazione, printed reproduction of painting (left) / Our Lady of Sorrows, printed reproduction of painting (right)
- p. 92
Imaculado Coração de Maria, reprodução impressa de pintura (esq.) / Sagrado Coração de Jesus (dir.)
Immaculate Heart of Mary, printed reproduction of painting (left) / Sacred Heart of Jesus (right)
- p. 93
Placas com ditados de parede
Plaques with wall sayings
- p. 94
Placa com ditado “Bênção divina para o lar / Deus abençoe nossa casa e aqueles que entram e saem” (esq.) / Placa com ditado “Fé, amor, esperança” (dir.)
Plaque with the saying: “Divine blessing for the home / God bless our home and those who enter and leave” (left) / Plaque with the saying: “Faith, love, hope” (right)
- p. 95
Placa com ditado “Quem em Deus confia / bem construiu” (esq.) / Detalhe da técnica de pintura atrás do vidro, conhecida em alemão como *Hinterglasmalerei* (dir.)
Plaque with the saying: “He who trusts in God / has built well” (left) / Detail of the behind-glass painting technique, known in German as Hinterglasmalerei (right)
- p. 96
Ditados de parede: “Decore sua casa” (esq.) / “Se uma tristeza te atormenta / Se uma dor te pesa / Apenas bebe uma boa cerveja / E o coração ficará mais leve” (dir. acima) / “Deitar cedo e levantar cedo garantem uma longa vida” (dir. abaixo)
Wall sayings: “Decorate your house” (left) / “If sadness torments you / If pain weighs you down / Just drink a fine beer / And your heart will be lighter” (top right) / “Laying early and waking early lead to a long life” (bottom right)
- p. 99
Reprodução fotográfica com envoltório de papel de bala e moldura de ferro pintado (esq.) / Reprodução fotográfica com moldura de madeira (dir.)
Photographic reproduction with candy wrapper and painted iron frame (left) / Photographic reproduction with wooden frame (right)
- p. 100
Acima, à esquerda, desenho em grafite. Nos demais, foto-pinturas de casais. Molduras de madeira
Top left, pencil drawing. The others, photo-paintings of couples. Wooden frames
- pp. 101-104
Fotografias de época
Period photographs

pp. 105-106

Fotografias de casamento com as noivas geralmente de preto, tradição entre os imigrantes pomeranos até a década de 1940

Wedding photographs with brides usually in black, a tradition among Pomeranian immigrants until the 1940s

p. 108

Impresso publicitário das pastilhas Spalt (esq.) / Propaganda de seguro contra incêndio em placa de metal pintada (dir.)

Printed advertisement for Spalt tablets (left) / Fire insurance advertisement on painted metal sign (right)

p. 109

Placa usada em armazém

Sign used in warehouses

p. 110

Cartões de estabelecimentos comerciais para saudação de final de ano

Season's Greetings cards from commercial establishment

pp. 112-118

Cartões-postais recebidos e enviados por imigrantes

Postcards received and sent by immigrants

p. 134

Figuras masculina e feminina de madeira policromada, procedentes de Igrejinha, RS

Male and female figures made of polychrome wood, from Igrejinha, Rio Grande do Sul

p. 138

Cantil de madeira com ferragens de metal

Wooden flask with metal hardware







Historische
Küchengeräte





Noivas de preto

Após a década de 1940, produziram-se fotografias postais com temas religiosos, retratando santos e santas, cenas bíblicas, paisagens, etc. Segundo o autor, estas fotografias foram produzidas em grande escala e em grande quantidade, sendo utilizadas para fins comerciais e de propaganda.

O casamento era um dos temas mais importantes das fotografias postais produzidas nos Estados Unidos. Muitas delas retratavam casamentos reais, com noivas e noivos, pais e mães, etc. Estas fotografias foram produzidas em grande escala e em grande quantidade, sendo utilizadas para fins comerciais e de propaganda.

As fotografias das noivas eram muito populares e eram vendidas em grandes quantidades. Muitas delas retratavam casamentos reais, com noivas e noivos, pais e mães, etc. Estas fotografias foram produzidas em grande escala e em grande quantidade, sendo utilizadas para fins comerciais e de propaganda.











SANTANDER BRASIL

Presidente

President

Mário Leão

Vice-presidente Executiva Institucional

Institutional Executive Vice-President

Maitê Leite

Head - Experiências & Cultura

Head - Experiences & Culture

Bibiana Berg

Head - Faróis Santander São Paulo e Porto Alegre e Coleção Santander Brasil

Leader - Farol Santander São Paulo and Porto Alegre and Santander Brasil Collection

Carlos Trevi

FAROL SANTANDER PORTO ALEGRE

Especialista

Specialist

Ivan Lourenço

Especialista de Marketing

Marketing Specialist

Daniel Cardoso Vitti

Gestão Predial

Facilities Building Management Specialist

Francielle Braga Nogueira Stefanelli

Tools Digital Services

Comercialização de Espaços e Eventos

Venues and Events Merchandising

Tatiane Masurkevich Oliveira

Espartaco Terceirização de Serviços e Operações de Segurança Ltda.

Estagiário

Intern

Matheus dos Santos Moraes

Supervisor de Bilheteria

Box Office Supervisor

Eva Charlene Bandeira Pereira

Sympia

Assistente de Supervisão de Bilheteria

Box Office Supervisor Assistant

Nadia Rosane Castro Lopes

Sympia

Bilheteria

Box Office

Brunna de Souza

Lucas Franco Wergutz

Sympia

Supervisor de Segurança e Bombeiros

Security and Firefighters Supervisor

Gustavo Nery Duzac

Guarded Place Segurança & Vigilância Ltda.

Equipe de Segurança

Security Staff

Adriano Gomes Silva

Alex Vedoy Francisco

Darci Sachet

Fabiano Alexandre de Oliveira

Fabiano Alves de Vargas

Gelso Renan Souza Ilha

Glauco dos Santos Bijerk

Jaqueline Ferreira Rodrigues

Leandro Duarte Tavares

Luciano dos Santos Gonçalves

Luiz Fernando Quadros

Maraglai Nery Duzac

Rafaela Martins de Oliveira

Raphael Pepulim Cruz

Robson de Vargas Siqueira

Rodrigo Conceição da Silva

Rogério Luis Abreu

Rose da Silva Pinto

Susana da Silva Pereira

Vanuza Vargas Oliveira

Guarded Place Segurança

& Vigilância Ltda.

Equipe de Bombeiros

Firefighters Staff

Fabiano Silveira Braga

Fernando Nunes da Silva

Gabriel José Soares Centeno

Júlio César Rodrigues

Mário Lucas da Silva Júnior

Rogério da Silva Pinto

Guarded Place Segurança

& Vigilância Ltda.

Líder de Limpeza

Cleaning Leader

Ana Lúcia dos Santos

Manserv Facilities Ltda.

Equipe de Limpeza

Cleaning Staff

Aline Sales

Aline da Silva Silva

Cassius José Winck Medina

Gabriel da Silva Santos

Jéssica Dutra Rodrigues

João Pedro Nury Soares da Rosa

Marta Rita Nunes

Rosa Maria de Moraes Machado

Suélen dos Santos

Thalysson Magalhães Barcelos

Victor Luis Salermo de Azevedo

Manserv Facilities Ltda.

Coordenador de Manutenção

Maintenance Coordinator

Douglas Gomes Fagundes

Manserv Facilities Ltda.

Supervisor de Manutenção

Maintenance Supervisor

Michael Ferreira de Lima

Grupo VG Ltda.

Equipe de Manutenção

Maintenance Staff

Amir Luciano Silva da Silveira

André Luis de Oliveira

Israel da Rocha Leal

Mauro Oliveira da Silva

Edmilson Silva de Souza

Eduardo Xavier de Oliveira

Grupo VG Ltda.

EXPOSIÇÃO “ARTEFATOS DO SUL – LEGADOS DA IMIGRAÇÃO ALEMÃ E ITALIANA”

EXHIBITION “ARTIFACTS FROM THE SOUTH – LEGACIES OF GERMAN AND ITALIAN IMMIGRATION”

Organização e Produção

Organization and Production

Expomus – Exposições, Museus,
Projetos Culturais

Direção Geral

General Direction

Maria Inez Mantovani Franco

Coordenação do Projeto

Project Coordination

Patrícia Prado Betti Queiroz

Assistente de Coordenação

Coordination Assistant

Stephanie Colin

Administração e Gestão

Administration and Management

Cláudia Ciarrocchi

Silas Redondo

Curadoria

Curator

Adélia Borges

Assistente de Curadoria

Curatorial Assistant

Jaine Silva

Pesquisa

Research

Adélia Borges

Carolina Mar

Jaine Silva

Produção Local

Local Production

Jaqueline Beltrame

Projeto Expográfico

Exhibition Design Project

Tina Azevedo Moura

Lui Lo Pumo

Ana Paula Gallarraga

Execução da Expografia

Exhibition Design Execution

Metro Cenografia

Projeto de Iluminação e Instalação

Lighting Design and Installation

Iluminarte Luminotécnica e Automação

Conservação

Conservation

Ellen Röpke Ferrando

Gustavo Possamai

Lucimar Ines Predebon

Restauração

Restoration

Normélio Brill

Montagem Fina

Detailed Assembly

Ck Black Art Handler

(Coordenação Coordination)

Marcelo Moreira

Marcelo Cortes

Comunicação Visual e Projeto Gráfico

Visual Communication and Graphic Design

Lucas Cuervo Moura

Carolina Mar

Execução da Comunicação Visual

Visual Communication Execution

If Pro Soluções Gráficas

Pino Comunicação Visual

Projeto Audiovisual

Audiovisual Project

Estúdio Preto e Branco

Terramar Imagem e Conteúdo

Fotografia

Photography

Fabio Del Re_VivaFoto

Carlos Stein_VivaFoto

Equipamento Audiovisual

Audiovisual Equipment

Estúdio Preto e Branco

Legendas Descritivas e Janela de LIBRAS para Vídeo

Descriptive subtitles and Brazilian Sign

Language window for video

OVNI Acessibilidade Universal

Projeto Educativo

Educational Project

Adauany Pieve Zimovski

Educadores

Educators

Pedro Gomes Pereira

(Supervisão Supervision)

Érica Saraiva

Úrsula Jahn

Flávia Giovana Cavalheiro

Bárbara Rodrigues Marinho

Gabriel Ferreira

Material Educativo

Educational Material

Adriana Tazima

Revisão de Textos

Proofreading

Lia Ana Trzmielina

Assessoria de Imprensa

Press Office

Xarão

Andressa Riquelme

Carol Moura

Transporte

Shipping

Millenium Transportes e Logística

Seguro

Insurance

RBM Corretora de Seguros

Tinta oficial

Official Paint Supplier

Sherwin-Williams

O projeto *Artefatos do Sul* usa as cores:
Confinos do céu, Poncho gaúcho, Capim
dos pampas, Chega mais e Gota de chuva

The *Artifacts from the South* project uses the
colors: *Confinos do Céu, Poncho gaúcho, Grass*
dos pampas, Chega mais and Gota de chuva

CATÁLOGO

CATALOGUE

Organização e Produção

Organization and Production

Expomus – Exposições, Museus,
Projetos Culturais

Coordenação Editorial

Editorial Coordination

Adélia Borges

Textos

Texts

Adélia Borges

Alfredo Aquino

Calito de Azevedo Moura

Günter Weimer

Paula Ramos

Assistente Editorial

Editorial Assistant

Jaine Silva

Revisão de textos

Proofreading

Lia Ana Trzmielina

Tradução

Translation

Paulo Futagawa

Projeto Gráfico

Graphic Design

Lucas Cuervo Moura

Carolina Mar

Fotografia

Photography

Fabio Del Re_VivaFoto

Carlos Stein_VivaFoto

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

Alfredo Aquino

Anna Mariano

Denise Hermielewski de Souza Bruver

Günter Weimer

Janaína Padilha

Márcia Regina Bertotto

Mari Vrielink

Maria Cristina Bazelenitz

Normélio Brill

Paula Ramos

Raimundo Subda

Ute Hoffmann

Theatro São Pedro

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem nesta exposição. Agradecemos qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos e nos comprometemos a incluí-los.

All efforts have been made to acknowledge moral rights, copyrights and image rights in this exhibition. We appreciate any information regarding authorship, ownership and/or other data that is incomplete, and we undertake to include it.



Patrocínio



Apoio



Organização e Produção



Realização





FÁROL
— SANTANDER —
PORTO ALEGRE



ISBN: 978-65-992602-2-3



CDL

9 786599 260223