

DESIGN E COTIDIANO



NA COLEÇÃO
AZEVEDO MOURA

D487	Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura. / Organização Adélia Borges; textos de Calito de Azevedo Moura, Vânia Carneiro de Carvalho et al. 1. ed. São Paulo : Museu Paulista da USP : FAAMP, 2025. 312p. Edição bilíngue: português/inglês ISBN:978-85-89364-20-1 ISBN: 978-65-984479-2-2 1. Design – Brasil – séculos 19 e 20. 2.. 3. Imigração alemã e italiana no Brasil. 3. Design desenvolvido pelos imigrantes europeus. 4. Coleção Tina e Calito de Azevedo Moura I. Borges, Adélia. II. Moura, Calito de Azevedo. III. Carvalho , Vânia Carneiro de. IV. Título. CDD 745
------	---

Bibliotecário responsável: Hálida Fernandes CRB-8/756

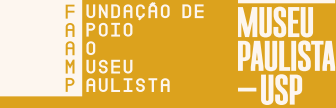


Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos no sentido de localizar e contatar os herdeiros dos artistas citados na publicação e detentores dos direitos autorais das imagens aqui publicadas. Colocamo-nos à disposição para qualquer correção ou complementação de créditos que se façam necessários.

All efforts have been made to locate and contact the heirs of the artists cited in the publication and the copyright holders of the images published here. We are at your disposal for any correction or supplementation of credits that may be necessary

DESIGN E COTIDIANO —



NA COLEÇÃO
AZEVEDO MOURA





SUMÁRIO

21	Olhar, colecionar e preservar o que é comum Paulo César Garcez Marins	81	Núcleos expositivos Textos de Adélia Borges
25	Gestão e cultura material Mário Mazzilli	83	Pode entrar que a casa é sua
27	Objetos (extra)ordinários que transcendem o tempo Adélia Borges	91	As várias formas do sentar
39	O colecionador e seus dramas Calito de Azevedo Moura	111	Preparar e servir o pão de cada dia
45	Coleções, biografias e o encantamento dos objetos Vânia Carneiro de Carvalho David William Aparecido Ribeiro	137	Ferramentas do fazer
59	O design teuto-brasileiro Günter Weimer	173	Infância nas colônias
65	Viver entre representações (ou: afinal, para que podem servir as imagens?) Paula Ramos	185	O céu que nos protege
71	A premissa da acessibilidade como parte do processo curatorial Denise Cristina Carminatti Peixoto	193	Lar doce lar
		199	Momentos eternizados
		217	Grafias da época
		225	Mande notícias do mundo de lá
		239	Espaço educativo: Pontes para o diálogo
		250	Acessibilidade como parte do projeto expositivo Denise Cristina Carminatti Peixoto Nicole Palucci Marziale
		260	English Version
		300	Bibliografia
		302	Créditos







MOMENTOS ETERNIZADOS

A memória visual da imigração europeia no sul do Brasil tem uma forte expressão nos fotografias, imagens, documentos e cartas postais. Estas imagens, geralmente produzidas em estúdios de retratos, servem como registros fotográficos, sociais, culturais e econômicos da época. Os retratos, especialmente os de grupo, são muito apreciados. As fotografias de grupo são muito apreciadas. As fotografias de grupo são muito apreciadas. As fotografias de grupo são muito apreciadas.



INFÂNCIA NAS COLÔNIAS

A infância no Brasil no século XIX é marcada pela presença da família e da igreja. As crianças eram criadas em um ambiente de disciplina e respeito. A educação era baseada na leitura e na escrita. As crianças eram criadas em um ambiente de disciplina e respeito. A educação era baseada na leitura e na escrita.



Quanto à infância, havia aqueles filhos de madeira nos próprios trabalhos ou os filhos industriais comprados pelos imigrantes. A infância era marcada pela presença da família e da igreja. A educação era baseada na leitura e na escrita.





MANDE NOTÍCIAS DO MUNDO DE LÁ

Os cartões-postais da coleção Azevedo Moura trazem cenas bucolicas e românticas, que idealizam o mundo deixado para trás. Nada foge da norma de comportamento da burguesia da época. As cenas descrevem-se em paisagens repletas de corações e flores. Há muitas crianças, que surgem como símbolos de inocência e delicadeza. O cotidiano duro da vida no campo – situação característica de todo o trabalho rural antes da mecanização – não aparece nessas imagens, predominando cenas de lazer e contemplação.

Os postais também, numa das faces, ilustrações, fotografias em preto e branco ou fotografias que foram posteriormente coloridas à mão. A outra face é para as mensagens. Como em geral eram enviados sem envelopes, havia um cuidado especial com o que escrever, pois poderiam ser lidas por outras pessoas que não o destinatário. Já no fluxo do Brasil para a Europa, uma precisidade são os postais retratando o início da urbanização do estado do Rio Grande do Sul, com fotos de Livramento, Novo Hamburgo, Passo Fundo, São Leopoldo e Santa Maria, entre outras localidades. As calzinhas de lã pintada eram usadas para o devido acondicionamento de tão preciosa correspondência entre os dois mundos.



ntar – elas servem também
upante. Essa afirmação
móveis em si quanto nas
Moura. Nas peças,
imentares ou mais
rais ou coloridos, com ou
ara fotos, a decisão de
em a ver com a questão das
te nós mesmos – ou seja,



COISAS DE MUSEU?

Muitos objetos presentes nesta exposição parecem coisas unicamente do passado, não? "Coisas de museu", como se costuma falar... Por exemplo, as lâmpadas teriam desaparecido com a chegada da energia elétrica. Mas não é bem assim.

Em zonas rurais e nas periferias das cidades, muitas vezes não existe rede elétrica. E mesmo quando existe, muitas famílias não conseguem arcar com as contas de luz e por isso economizam usando candeeiros – conhecidos no Nordeste como "filos".

Veja este exemplar comprado no ano passado numa feira popular em Teresina, no Piauí. Ele funciona com querosene – os pavios de algodão torcido são embebidos no líquido e colocados em três bicos. Como a queda no fornecimento de energia hoje tem sido frequente, um objeto como esse até poderia ser uma alternativa à vela, não?



A INVENTAÇÃO DO BRASIL

Muita gente não tem dúvida: as próprias mãos, objetos e materiais que estejam d

Para aqueles que vivem na maioria, as naturais – as recursos em expansão na materiais descartados. Brandão, um pesquisad



Cadeira de balanço com travesseiro, Alagoas, 2024



OLHAR, COLECIONAR E PRESERVAR O QUE É COMUM

PROF. DR. PAULO CÉSAR GARCEZ MARINS
DIRETOR DO MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

As narrativas relativas à compreensão do passado da sociedade brasileira foram definidas por processos de escrita da história marcados pela desigualdade. Por meio de textos, de coleções museais e também de sítios históricos tombados como documentos materiais do passado do país, deu-se visibilidade a poucos agentes sociais, enquanto a maior parte da população foi mantida nas sombras. A presença portuguesa, social e cultural, foi hipervalorizada, assim como a das elites agrárias e administrativas engendradas sob a dominação ibérica. Homens foram muito mais abordados do que mulheres, ao mesmo tempo em que a vida urbana, materializada nas também restritas localidades consideradas “cidades históricas”, ganhava muito mais luz do que o mundo agrário.

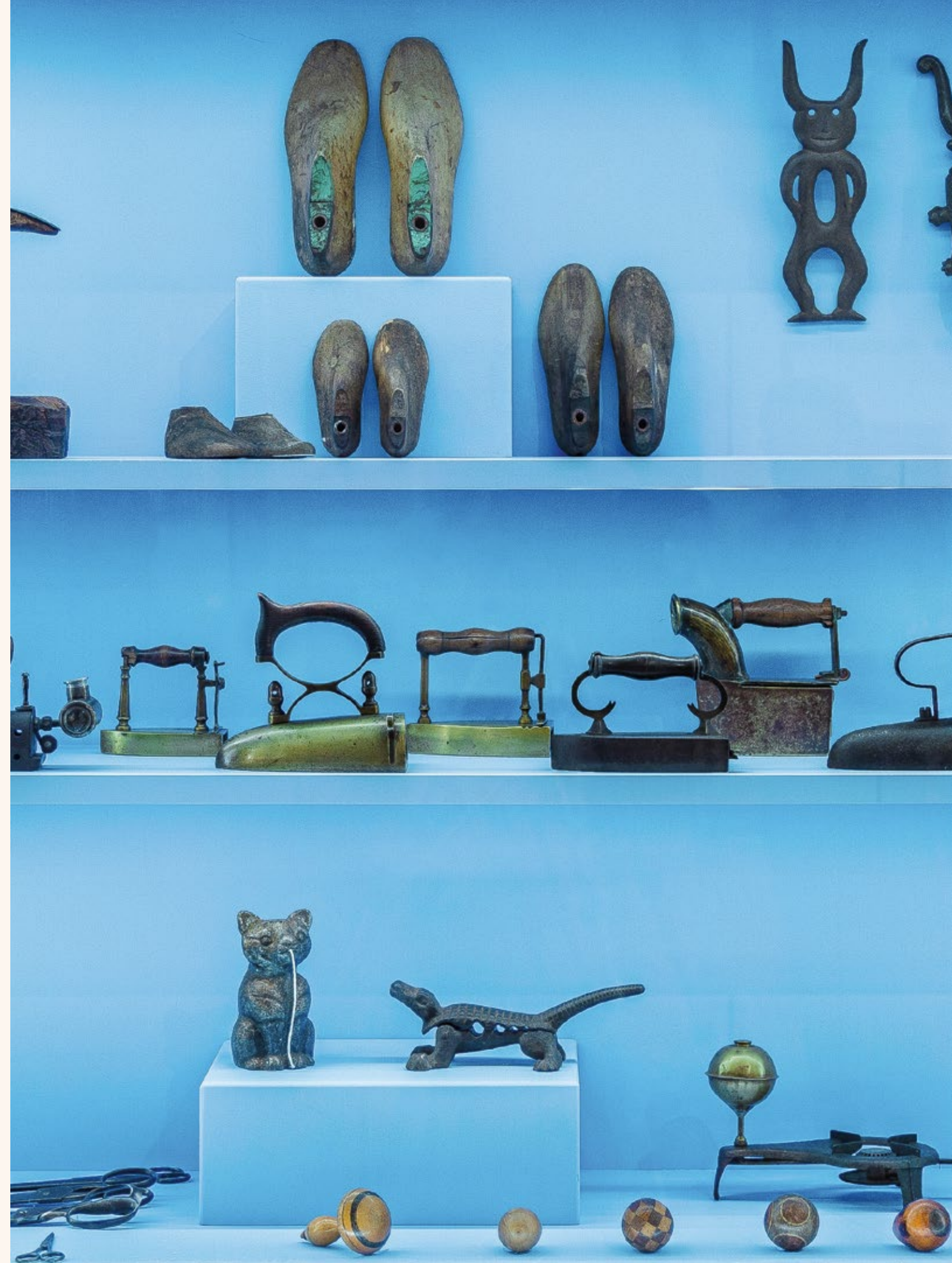
A exposição *Design e cotidiano na Coleção Azevedo Moura*, realizada sob curadoria de Adélia Borges, apresenta um extenso conjunto de objetos colecionados nos três estados meridionais do país, especialmente no Rio Grande do Sul, que permitem refletir sobre as formas tradicionalmente excludentes de pensar o passado brasileiro. Reunidos pela sensibilidade do olhar do casal Maria Cristina e Carlos de Azevedo Moura, esses objetos formam uma das maiores coleções brasileiras relativas à imigração de itálicos e germânicos chegados ao Sul a partir do século 19. Ali aportaram impulsionados pela pobreza que assolava o campo e as cidades em seus países de origem, em função tanto do avanço dos modos de produção capitalistas, quanto das turbulências políticas que permearam as unificações do Reino da Itália em 1861 e do Império Alemão em 1871. Iludidas muitas vezes por promessas de

Balança de metal

enriquecimento rápido, centenas de milhares de pessoas atravessaram o Atlântico e instalaram-se também nas terras sulinas, encontrando matas a derrubar, populações indígenas que resistiam a expulsões sucessivas de suas terras, a violência contra os negros submetidos à escravidão e um ambiente político hostil, dominado pelos estancieiros e fazendeiros de origem paulista e açoriana.

Coletar artefatos dessas populações de origem imigrante, muito marcadas pela pobreza e pela rusticidade, foi um gesto de olhar permanente para segmentos sociais que são pouco visíveis tanto nas narrativas históricas brasileiras, quanto nas do próprio Rio Grande do Sul, de onde provém a maior parte dos objetos colecionados. Estado marcado pela construção simbólica do gaúcho rural das planícies pampeiras, pela memória dos lenços encarnados, dos ponchos, das bombachas e da bandeira de Revolução Farroupilha de 1835, celebrados todos pelos onipresentes Centros de Tradições Gaúchas, os imigrantes, assim como indígenas, negros e migrantes nacionais, são pouco lembrados ou visíveis para além da indústria turística das serras gaúchas e do Vale do Rio dos Sinos. E para essa opacidade certamente colaboram as perseguições ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial e as políticas culturais varguistas, que excluíram os imigrantes das narrativas da formação nacional. Não se deve estranhar, portanto, que os primeiros tombamentos de edifícios ligados à imigração no Rio Grande do Sul tenham sido realizados pelo Iphan – em Porto Alegre, Novo Hamburgo ou em Antônio Prado – apenas nos anos 1980. Já em Santa Catarina, os tombamentos foram ainda mais tardios, pois após a proteção federal do Cemitério Protestante de Joinville, em 1962, o patrimônio edificado da imigração alemã e italiana só foi novamente tombado nacionalmente em 2015, em decorrência do projeto *Roteiros da Imigração*. Já no Paraná, assim como em quase todo o país, os bens da imigração aguardam proteção e, sobretudo, olhares numerosos que os valorizem.

Iniciativa próxima àquela realizada por Flávio Gutierrez e por sua filha Angela, formadores da coleção de objetos ligados ao cotidiano de camadas populares e médias que deu origem ao Museu de Artes e Ofícios, de Belo Horizonte, a reunião de objetos e imagens coletados pelo casal Azevedo Moura reforça a importância das coleções privadas para preservar aquilo que escapou ao interesse altamente seletivo, e ainda elitista, das instituições públicas museais e também ligadas ao patrimônio edificado. Abre também incontáveis caminhos para pesquisadores que queiram estudar proveniências, sentidos sociais, técnicas e soluções plásticas das muitas centenas de objetos que permitem documentar vidas sulinas ainda pouco conhecidas, como tantas outras que escaparam à construção simplificada e excludente da história nacional.



GESTÃO E CULTURA MATERIAL

MÁRIO MAZZILLI
DIRETOR-GERAL DA FUNDAÇÃO DE APOIO AO
MUSEU PAULISTA – FAAMP



Recipiente de vidro usado
como armadilha para moscas

Em 2025, a Fundação de Apoio ao Museu Paulista (Faamp) encaminha-se para seu terceiro ano de trabalho, com o objetivo de potencializar a função social do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. A Faamp nasceu na esteira das obras de restauro, reforma e ampliação do Museu do Ipiranga, e, em tão pouco tempo, tornou-se essencial para amparar o Museu no atendimento cotidiano aos visitantes, na comunicação institucional com diferentes públicos e na realização de diversas atividades culturais.

A Fundação representa uma inovação que coloca as lógicas pública e privada para trabalhar em conjunto e que, com muito sucesso, tem-se refletido em ações palpáveis, como são as exposições temporárias. Nesse sentido, nosso compromisso conjunto – da Faamp e do Museu – é ter até duas inaugurações por ano, algo que tem atraído grande repercussão e público. *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* é o primeiro lançamento de 2025.

Por um lado, a nova exposição, que apresenta mais de 900 objetos relacionados à imigração alemã e italiana no sul do Brasil durante o século 19, reforça a ideia de que o Museu está permeável a outras instituições e grupos, uma vez que leva seu olhar para além do estado de São Paulo, ampliando o escopo do entendimento da história. Por outro, mostra sensibilidade com o tempo presente, uma vez que a curadoria de *Design e cotidiano* foi inicialmente pensada para a exposição *Artefatos do Sul*, dramaticamente interrompida em 2024 durante as chuvas que inundaram Porto Alegre e o Rio Grande do Sul.

E, como já é natural no Museu Paulista, todo o projeto curatorial e a expografia de *Design e cotidiano* foram concebidos desde o começo de forma a integrar as questões de acessibilidade. Os objetos táteis, por exemplo, destinados a públicos não videntes, mas também a todos os visitantes, são parte integrante da coleção que também está exposta. Esse é o tipo de ação que revela o pensamento por trás do trabalho cotidiano da Fundação: um olhar atento a outras ideias, outras vozes, e uma preocupação constante com o contemporâneo e suas questões.



OBJETOS (EXTRA)ORDINÁRIOS QUE TRANSCENDEM O TEMPO

ADÉLIA BORGES
CURADORA

“O que lembro, tenho.”

João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão, Veredas*

A exposição *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* traz 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 930 obras da mostra fazem parte da coleção Azevedo Moura, garimpadas nas últimas cinco décadas pelo casal de arquitetos gaúchos Tina e Calito de Azevedo Moura, 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.

Lamparina suspensa, de
chapa metálica

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 2007, *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 em abril do ano passado, quando a exposição *Artefatos do Sul – Legados da imigração alemã e italiana* foi aberta no Farol Santander Porto Alegre, com previsão de permanência até julho. No início de maio, contudo, fortes enchentes devastaram várias regiões do Rio Grande do Sul, causando a morte de quase 200 pessoas. Escolas, lojas, aeroportos, escritórios foram fechados – e também museus e centros culturais. Ilhado na Praça da Alfândega, no centro da cidade, o Farol também teve de suspender suas atividades. Foi muito frustrante elaborar durante meses uma exposição de 1 mil m² para ficar tão pouco tempo aberta ao público.

Uma seleção de 45 obras foi apresentada em fevereiro de 2025 na mostra *Design da imigração – Primórdios do aqui e agora*, na feira Movelsul, em Bento Gonçalves, na Serra Gaúcha, região onde os italianos fincaram os esteios de uma forte industrialização, tornando o polo moveleiro da Região Sul o mais forte do país.

É motivo de muita alegria termos a oportunidade de agora apresentar, entre maio e setembro de 2025, uma seleção de 930 peças da coleção na sala de exposições temporárias do Museu Paulista, em São Paulo. O contato com os docentes da instituição, que integra a Universidade de São Paulo (USP), enriqueceu a leitura das obras e possibilitou a exploração de novas camadas de seus significados. Esse museu especializado em história e cultura material tem relevância nacional e vem-se destacando também por suas iniciativas voltadas à acessibilidade. Nossa equipe aprendeu muito nesse processo.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Antes de prosseguir, gostaria de recuar no tempo. Portugueses e espanhóis chegaram no século 16 ao que denominaram “Novo Mundo” – expressão cunhada de um ponto de vista europeu, pois o território do Cone Sul das Américas já era ocupado desde o século 11, aproximadamente, por povos indígenas como os Guarani, Kaingang e Xokleng, cujas culturas foram sistematicamente desrespeitadas e agredidas pelos europeus.

Fundadas a partir de 1626, as reduções jesuítico-guaranis são consideradas os primeiros povoados não nativos organizados no Rio Grande do Sul. No século 18 começaram a chegar à Região Sul os africanos escravizados; a partir de 1748, os açorianos, que aportaram primeiro em Santa Catarina, onde colonizaram boa parte do litoral; de 1907 em diante vieram os poloneses e também os ucranianos, estes

1 No censo de 2022, esse número caiu para pouco mais de 22%, ainda assim muito expressivo e pouco comentado pelas pessoas, que não costumam associar população negra com o Sul.

2 O Rio Grande do Sul tem muitos episódios trágicos envolvendo a população negra e indígena que são “minimizados” pela opinião pública. Dois exemplos são as Missões e o Massacre dos Porongos, em 1844, emboscada que vitimou mais de 100 soldados negros durante a Guerra dos Farrapos.

mais numerosos no Paraná; e a partir de 1875, os italianos. O censo de 1814 aponta que negros e indígenas compunham 52% da população no Rio Grande do Sul¹. É importante ressaltar que nenhuma história sobre o sul do país estará completa sem considerar essa pluralidade e os conflitos culturais que principiaram com o etnocídio dos povos originários².

A coleção Azevedo Moura volta seu olhar especificamente para a memória das imigrações alemã, iniciada no Sul em 1824, e italiana, em 1875. A imigração europeia ocorreu em diferentes condições e circunstâncias nos vários estados do Brasil. Se no estado de São Paulo, por exemplo, os italianos vieram para trabalhar nas fazendas cafeeiras, no Sul, tanto os germânicos quanto os italianos receberam lotes de terra para se instalarem com suas famílias. Não eram indivíduos isolados, e sim famílias numerosas, não raro compostas por mais de uma dúzia de pessoas, de diferentes gerações.

A grande maioria de imigrantes vinha de zonas rurais e fugia da pobreza. Segundo o professor Günter Weimer, um dos autores que apresentam seus textos neste catálogo, os alemães viviam em aldeias de propriedade comunitária, com cerca de 100 a 150 hectares, incluindo as áreas florestais que forneciam madeira para o aquecimento das casas durante o inverno. “No Brasil cada família recebia 75 hectares, então eles se sentiam uma espécie de senhores feudais.” Tratava-se de uma imigração subvencionada pelo governo imperial, que arcava com os custos do transporte marítimo e doava, além das terras, ferramentas de trabalho e outros benefícios. Era resultado de uma política deliberada do governo imperial, que atenderia, entre outros pontos, ao objetivo de branqueamento da população brasileira, baseado na crença – expressa abertamente pelas elites de então – de uma superioridade racial dos brancos.

AGRICULTORES... E ARTESÃOS

Os imigrantes eram em sua maioria alfabetizados. Relatos históricos enfatizam o fato de serem agricultores, mas o fato é que eles 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, ceramistas, trabalhadores das áreas têxteis, funileiros, seleiros e sapateiros, entre outros, trouxeram o seu “saber fazer”, o seu conhecimento.

A maioria das obras expostas em *Design e cotidiano* foi feita em terras brasileiras. Móveis, ferramentas de trabalho, elementos construtivos e utensílios domésticos somam as técnicas trazidas pelos imigrantes de seus locais de origem às condições que encontraram no Brasil. Não são, portanto, um transplante puro e simples, mas resultado de um sincretismo.

As oficinas artesanais criadas pelos imigrantes e desenvolvidas por seus descendentes estão na gênese da industrialização dos

estados do Sul. Os autores Isabel Cristina Arendt, Marcos Antônio Witt e Günter Weimer 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 outros³. 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)⁴.

Se os imigrantes 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 (RS).

Predominam na coleção artefatos rudimentares, feitos com as mãos para atender a necessidades, mas indo além, com a busca da beleza. São objetos pesados, sólidos, duráveis. A escala de muitos deles impressiona, como a das portas. Os objetos contam as técnicas utilizadas, os processos e os costumes. Por meio deles sabemos da culinária, do que era preparado e como – a pasta italiana, o *Schmier* alemão, o chucrute, os laticínios, o vinho.

QUEM GUARDA

Tão importante quanto quem faz um objeto é quem o guarda. Carlos de Azevedo Moura, mais conhecido como Calito, é um colecionador nato. Seu pai era engenheiro e construiu alguns dos principais prédios do centro de Porto Alegre, entre as décadas de 1920 e 1970. Em depoimento para vídeo preparado para a exposição no Farol Santander, Calito conta como o pai se interessava por cultura, filosofia, arte e arquitetura. Trabalhara na empresa Villares, em São Paulo.

Nesse contexto familiar, a opção por cursar Arquitetura não foi difícil. A graduação deu-se na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e logo se seguiu o mestrado, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), onde Calito ampliou muito seus horizontes, convivendo com nomes como o designer e arquiteto autodidata Zanine Caldas, o arquiteto Elvin Dubugras e os artistas plásticos Athos Bulcão e Amélia Toledo. Naquele momento, a UnB, concebida pelo então ministro da Educação, Darcy Ribeiro, fervilhava.

O gaúcho “fechadão”, como ele se autodescreve, abriu-se aí para um universo rico de conhecimento e possibilidades – e aguçou o seu olhar para o design. O tema de seu mestrado foi o projeto de uma linha de mobiliário para escritório, e englobaria um período no Royal College of Arts, de Londres. No entanto, entre as consequências do golpe militar de 1964, houve um desmonte da UnB,

³ Isabel Cristina Arendt, Marcos Antônio Witt e Günter Weimer 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.

⁴ Fonte: Instituto Moveleiro. Disponível em: <https://institutomoveleiro.com/os-maiores-polos-moveleiros-do-brasil/>. Acesso em: 17 abr. 2024.

com a cassação de vários professores. Isso o levou de volta a Porto Alegre, onde abriu um escritório de arquitetura e começou a lecionar na mesma Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS em que havia se formado, ali permanecendo até 1997.

Essa experiência foi vital para desenvolver seu senso estético e seu olhar para os objetos da imigração. Mas deve-se lembrar que o ímpeto do colecionismo o acompanha desde cedo. Em seu texto neste catálogo, Calito conta que começou ainda criança, com lápis de propaganda, orquídeas, santos. Sua preocupação com o patrimônio é antiga: já nos anos 1960 comprou e restaurou um casarão construído por imigrantes açorianos no século 19, à beira da praia em Garopaba (SC).

Ao se casar com a também arquiteta Maria Cristina Cuervo de Azevedo Moura, conhecida como Tina, ganhou uma companheira na avaliação das obras e também apaixonada pelo artesanato histórico do interior gaúcho. Tina passou a acompanhá-lo em muitas das incursões ao interior dos estados do Sul. Ela se encanta especialmente ao reconhecer a mão humana que talhou os objetos, o esmero de quem fez, seu toque pessoal, que, num olhar atento, distingue as nuances entre objetos à primeira vista muito parecidos.

Tina e Calito moram e trabalham desde os anos 1990 na rua Félix da Cunha, no bairro de Moinhos de Vento, em Porto Alegre, num conjunto de casas geminadas, de quatro andares, sem recuo em relação à calçada, construídas na década de 1930. Elas originalmente serviam para moradia e hoje têm uso misto, sendo ocupadas também por livrarias, galerias de arte e bares com mesas nas calçadas – um lugar de convívio, numa região “descolada”. Um movimento liderado pelos proprietários dos imóveis conseguiu o tombamento do conjunto pela Prefeitura.

QUEM DESCARTA – VERGONHA DE UM PASSADO POBRE?

A coleta das obras da coleção referentes à imigração europeia no Sul começou nos anos 1960 e tomou força de sistematização a partir dos anos 1970. Foram centenas de viagens ao interior em busca de objetos banais do cotidiano que Calito e Tina viam como relíquias, mas que, para quem havia descartado, eram velharias sem importância e significado. Ao longo dessas décadas, souberam da demolição de muitas casas do século 19.

O que será que faz com que as pessoas descartem casas, portas, objetos? A escritora francesa Annie Ernaux, Nobel de Literatura em 2022, traz uma pista ao falar de sua infância num ambiente social humilde na cidadezinha de Yvetot, Normandia, no interior da França, no livro *O lugar*⁵. Ela conta que à medida que os pais operários foram ascendendo socialmente e abriram um café na casa em que moravam, conseguiram realizar paulatinamente melhorias no imóvel, suprimindo elementos “que traziam recordações dos tempos antigos, como as vigas aparentes, a chaminé, as mesas

⁵ ERNAUX, Annie. *O lugar*. Trad.: Marília García. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 35.

de madeira e as cadeiras de palha. [...] Com o papel de parede florido, o balcão pintado e brilhante, as mesas e mesinhas imitando mármore, o café passou a ser um ambiente limpo e alegre. Um revestimento quadriculado de amarelo e marrom no piso dos quartos cobria as tábuas de madeira. A única chateação que durou um bom tempo era a fachada feita de vigas de madeira formando linhas pretas e brancas. A manutenção de estuque ficava além da possibilidade deles”.

Ela continua: “Passando por lá, uma professora minha disse certa vez que a casa era bonita, ‘uma verdadeira casa normanda’. Meu pai achou que ela só estava querendo ser educada. Aqueles que admiravam as nossas coisas velhas, a bomba d’água no pátio, as casas normandas com viga de madeira aparente, certamente queriam nos impedir de ter o que eles já tinham, eles que eram tão modernos, com água na torneira e uma casa branca”.

O sentimento do passado como algo do que se envergonhar era constatado pelo designer e gestor cultural capixaba Ronaldo Barbosa junto a descendentes de imigrantes europeus na região serrana do Espírito Santo. Ronaldo vem-se dedicando nas últimas duas décadas a mudar essa situação: “As pessoas da terceira e quarta geração costumavam construir casas de alvenaria próximas à casa dos avós, com ‘modernidades’ como piso de porcelanato e esquadrias de alumínio. Deixavam as casas históricas ruírem e cediam a comerciantes que os assediavam vendendo a preço de banana pisos, portas e janelas de madeira. Esses por sua vez alimentavam a cadeia de ‘fabricação de móveis mineiros antigos’. Era só raspar a madeira, caprichar no simulacro da pátina, fazer armários ou mesas e vender em outras cidades fora do estado”⁶.

Em 2014, Ronaldo comprou uma casa pomerana feita com a técnica construtiva do enxaimel, numerou as vigas, colunas e pisos de madeira, remontando-a no distrito de Aracê, em Domingos Martins (ES). Nos anos seguintes recuperou três casas italianas e também as remontou no mesmo município, mais precisamente no Morro do Canário. “A mentalidade das pessoas está mudando. O que era visto como um testemunho da indigência dos antepassados agora está sendo valorizado como signos importantes da construção identitária. Aqueles que vendem agora pedem valores mais altos e vendem as casas inteiras, não retalhadas.” Essa experiência é relatada na série de vídeos “Montanhas contemporâneas capixabas”⁷. Uma grande conquista foi a abertura em 2024 da Casa Nostra, um centro cultural e polo de turismo de experiência em Venda Nova do Imigrante, que conta a história da imigração italiana no estado e oferece experiências gastronômicas, um projeto criado pelo Sebrae Espírito Santo. No horizonte próximo está a abertura do Museu da Imigração (MIM), que será curado e concebido em trabalho de cocriação com jovens e crianças da região.

⁶ As citações são oriundas de conversas informais da autora com Ronaldo Barbosa, em novembro de 2015.

⁷ Disponível pelo canal da TVE Espírito Santo no You Tube: https://www.youtube.com/playlist?list=PLHyQmXLthXud-fu1hpWS-WykrtAuR0DL_I. Acesso em: 25 abr. 2025.

⁸ MORRISON, Jasper. *The Hard Life*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2017.

⁹ Fundado no final do século 18 na Inglaterra, o grupo religioso dos Shakers emigrou para os Estados Unidos em 1774, estabelecendo-se em 18 comunidades distintas, do Kentucky ao Maine. Como diz o texto da exposição, “dentro dessas comunidades, os Shakers criaram móveis, objetos domésticos e arquitetura que logo foram aclamados por sua simplicidade radical, bem como pelo uso inovador da padronização e da produção em série”.

PATRIMÔNIO COLETIVO

Os objetos da coleção Azevedo Moura não podem ser vistos como totalmente representativos dos imigrantes alemães e italianos no sul do Brasil ou exclusivos dessa população. Primeiro porque, na formação de qualquer coleção, há o filtro do olhar dos colecionadores, sempre subjetivo; depois, porque muitos deles têm semelhanças ou pontos de convergência com os de outras culturas no período histórico abrangido, sobretudo no que diz respeito ao universo rural. Cito aqui três coleções que acompanho com mais interesse:

- a do Museu de Artes e Ofícios, inaugurado em 2005 em Belo Horizonte, com objetos coletados no interior de Minas Gerais pelo engenheiro Flávio Gutierrez e continuada por sua filha Angela Gutierrez.
- a do Museu Nacional de Etnologia, criado em 1965 em Lisboa, que foi tema do livro *The Hard Life* [A vida dura], de autoria do designer inglês Jasper Morrison, em 2017⁸.
- e a do Shaker Museum, de Nova York, dedicada aos objetos e móveis do grupo religioso Shakers – que aliás é o tema da exposição *The Shakers: A World in the Making* [Os Shakers: Um mundo em construção], uma realização conjunta do Vitra Design Museum, da Alemanha, com o Milwaukee Art Museum e o Institute of Contemporary Art Philadelphia, estes ambos dos Estados Unidos, que vai itinerar entre junho de 2025 e janeiro de 2027 nessas instituições⁹.

Cumpram-se também outras iniciativas de valorização da memória da imigração no Sul. Para ficar apenas no território gaúcho, do lado alemão temos 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, na Serra Gaúcha, e o Caminho dos Moinhos, na região do Alto Taquari.

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. No início de 2024, a coleção contabilizava cerca de 6.500 peças, mas as enchentes que assolaram o Rio Grande do Sul em maio daquele ano afetaram também as obras. O depósito em que elas estavam guardadas foi atingido pelas águas, permanecendo ilhado durante dois meses. Houve uma perda de cerca de 30% da coleção, incluindo todos os livros. Salvaram-se integralmente as peças que estavam no Farol Santander e as que estavam na residência dos colecionadores.

Uma das cenas mais marcantes da tragédia climática no Rio Grande do Sul foi a do cavalo Caramelo, que ficou quatro dias no telhado de uma casa em Canoas, na região metropolitana de Porto Alegre, e viralizou nos noticiários, tornando-se um ícone de resistência do povo gaúcho. Outra imagem que ganhou os jornais foi a da réplica em tamanho aumentado do cavalinho de madeira para crianças que estava na Praça da Alfândega, em frente ao Farol, chamando para a exposição da coleção. O cavalinho foi arrastado pelas águas até a orla do Guaíba, mais de um quilômetro adiante. Ao ser resgatado pelos colecionadores, foi apontado como um símbolo da resistência no âmbito cultural. Durante a exposição no Museu Paulista, essa réplica do cavalinho permanecerá no hall do Museu.

A RESSONÂNCIA DOS OBJETOS EM NÓS

Acervos desse tipo têm a capacidade de trazer à tona camadas profundas das memórias afetivas das pessoas, mesmo as que se encontravam adormecidas. 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 ao sujeito (a ressonância do objeto em quem o vê). É justamente essa troca com o público e a vontade de sensibilizar pessoas de diferentes estratos sociais, graus de instrução, idades, etc., e de estabelecer uma “conversa” com elas, que mobiliza a minha trajetória como curadora.

Nesse sentido, *Design e cotidiano* é um prato cheio! “Lá em casa também tinha”, “Minha avó teve”, “Me lembrei de...” são comentários frequentes quando os objetos da coleção são mostrados. Tanto no Museu da Casa Brasileira quanto no Farol Santander Porto Alegre vi lágrimas nos olhos de pessoas ao percorrerem a mostra, mas também sorrisos, numa manifestação de uma noção de pertencimento, independentemente de descenderem ou não de imigrantes. Um dos depoimentos que mais me tocou foi o do vigia do Farol, que se sentiu interessado, e de certa forma representado, mesmo sem ser descendente de alemães ou de italianos. É isso que me importa, é esse tipo de reação que move o meu trabalho.

Além das obras tridimensionais, fotos de época, materiais gráficos, ditados de parede e cartões-postais desvelam o ser humano “por trás” dos objetos – os valores cultivados, a família constituída, a forte religiosidade, as turmas de escola, as casas. Essas imagens nos ajudam a explorar a dimensão imaterial dos artefatos exibidos, permitem a recuperação do imaginário social do período e ganham destaque na mostra.

A reflexão sobre os objetos é explorada no vídeo *Uma coleção, vários olhares*¹⁰, que traz entrevistas com os colecionadores e com alguns dos 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.

¹⁰ BORGES, Adélia (Direção de conteúdo e entrevistas). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=53GNE-Bwx8k8&ab>. Acesso em: 25 abr. 2025.

DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS

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 quatro pontos:

1. Sustentabilidade – palavra tão desgastada pelo uso – implica também questionar a obsolescência programada dos produtos, frear o consumo obsessivo e optar por ter menos coisas e mais duráveis. O líder indígena David Kopenawa já vem alertando há tempos para o mundo construído pelos brancos, que vem sendo destruído pela “sociedade da mercadoria”. O papa Francisco dedicou uma encíclica a essa questão, a “*Laudato Si*”, de 2015, em que ele fala da “cultura do descarte” tão impregnada na cultura contemporânea, uma “economia que mata” e ameaça a sobrevivência do planeta. O subtítulo da encíclica é bem inspirador: “Sobre o cuidado da casa comum”.

Por sua estética, 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.

Não é à toa que a simplicidade dos objetos do Museu Nacional de Etnologia, de Lisboa, tenha saltado aos olhos de um designer tão incensado como o inglês Jasper Morrison e que o legado dos Shakers para o design seja celebrado por museus importantes na atualidade.

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 *Design e cotidiano* regala os olhos e o coração da novíssima geração de designers marceneiros e marceneiras espalhados por todo o país, que deixaram de lado a exclusividade do lápis ou do manejo do computador para se comprazer na lida com plainas, formões, serrotes e goivas.

4. Por último, gostaria de questionar a maneira como nós, brasileiros, temos recebido os imigrantes e refugiados que têm aportado em nosso país recentemente, tais como os venezuelanos, os paraguaios, os bolivianos, os haitianos, os sírios, os senegaleses e os angolanos. Como os europeus historicamente, eles chegam em busca de melhores condições de vida. Diferentemente da

imigração subvencionada do passado, contudo, não recebem terras, nem ferramentas ou benefícios. O que temos feito, enquanto sociedade e governos, para dar-lhes boas-vindas? Afinal, eles chegam trazendo suas culturas e memórias e enriquecendo as misturas tão próprias de nosso caldeirão étnico – e isso vai repercutir inclusive no nosso design.

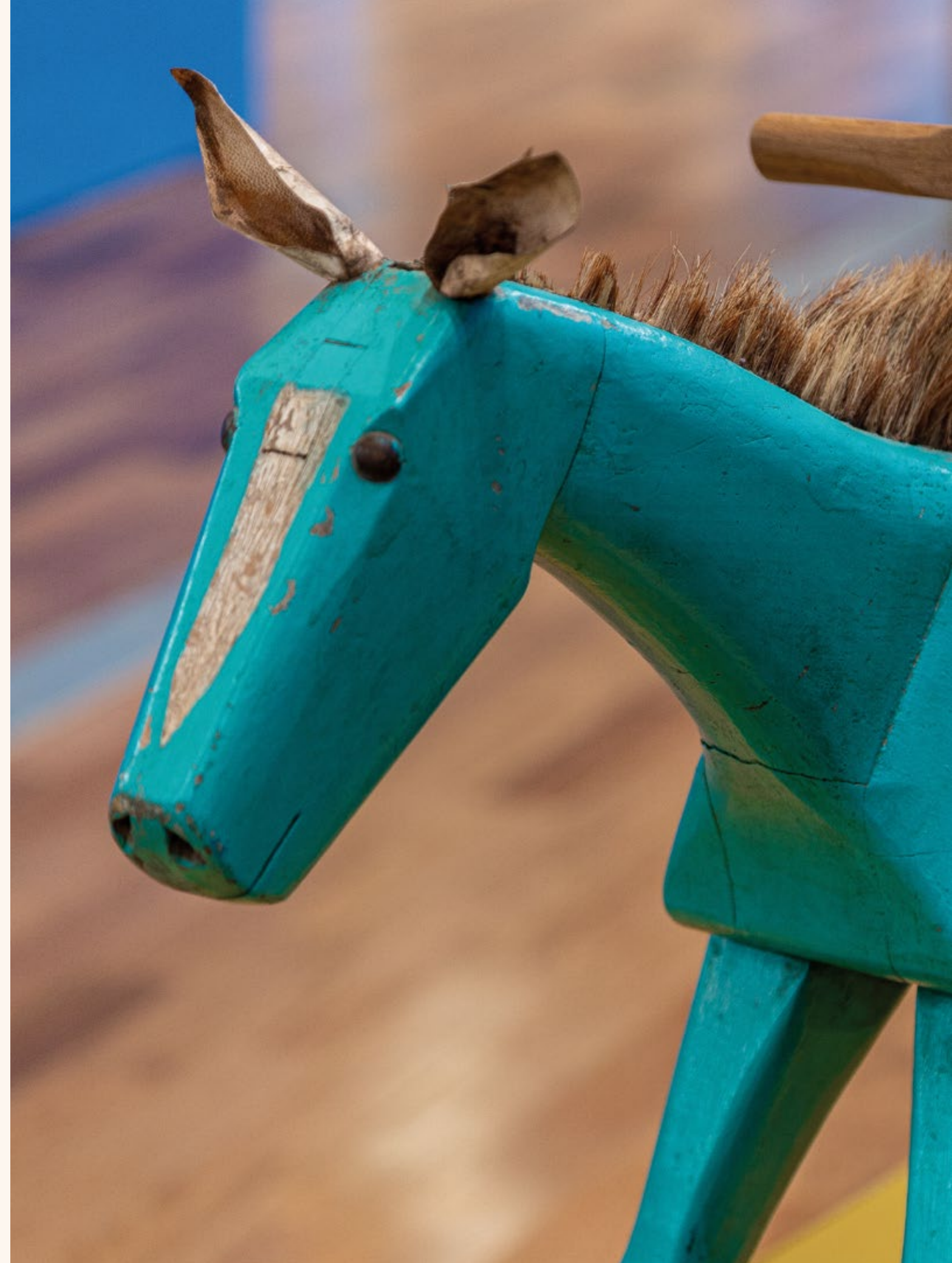
MEMÓRIA COMUM

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. Pude entender melhor a coleção com o professor e historiador de arquitetura Günter Weimer, com o antiquário e restaurador Normélio Brill, e com a pesquisadora e gestora cultural Adauany Pieve Zimovski, responsável pelo Educativo da mostra no Farol Santander Porto Alegre. Sou devedora à colaboração inestimável dos três e à paciência e generosidade dos colecionadores.

Nos longos meses de contato com a coleção, consultei integrantes da equipe da exposição 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 na redação do texto para o catálogo veio a imagem do candeeiro quase igual ao primeiro objeto que comprei na vida, por volta dos 12 anos de idade. Numa infância imersa na cultura caipira, em que o mais próximo de obras de arte em que pude estar eram as pinturas e esculturas de santos nas igrejas católicas, 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, *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* busca contribuir para a memória comum de nós brasileiros, que se forma a partir de múltiplas misturas e contribuições.

Adélia Borges (Cássia, MG, 1951) é crítica e historiadora de design. Suas pesquisas balizam várias produções, tais como exposições, livros, reportagens, documentários, cursos e palestras, no Brasil e no exterior. Foi diretora do Museu da Casa Brasileira (2003-2007) e professora de História do Design na FAAP (1998-2014). Tem textos publicados em sete línguas e é autora ou coautora de 41 livros, entre os quais *Design + Artesanato: o caminho brasileiro*. Fez a curadoria de mais de 70 exposições no Brasil e no exterior. Vive em São Paulo. 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. Mais informações podem ser encontradas em www.adeliaborges.com e em <https://lattes.cnpq.br/8772074701416183>



O COLECIONADOR E SEUS DRAMAS

CALITO DE AZEVEDO MOURA
COLECIONADOR



Conjunto de quatro
bigornas dispostas em
suporte de madeira

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 cavallino 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 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 coleção foi progressivamente reforçando seu caráter didático-cultural, e não poderia, portanto, continuar adormecida em garagens. Um recorte dessa coleção já foi apresentado no Museu da Casa Brasileira, em São Paulo, em 2007 – graças à iniciativa singular e destemida da diretora na ocasião, Adélia Borges –, e no Farol Santander de Porto Alegre, em 2024. Agora, finalmente, o Museu Paulista traz luz a 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 exposição, 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 4.500 itens.



Calito de Azevedo Moura em *frame* do vídeo
Uma Coleção, Vários Olhares, 2024



COLEÇÕES, BIOGRAFIAS E O ENCANTAMENTO DOS OBJETOS

VÂNIA CARNEIRO DE CARVALHO
DAVID WILLIAM APARECIDO RIBEIRO
MUSEU PAULISTA DA USP

1 Vamos usar o termo “objeto” para qualquer item de coleção, ou seja, também para papéis e imagens, já que todos têm a característica de ser objetos, isto é, de ser artefatos que circulam socialmente, ainda que tenhamos a tendência, no caso de papéis e imagens, de nos atermos somente àquilo que eles portam em sua superfície bidimensional – palavras escritas ou grafias de todo tipo, como desenhos, pinturas, impressões fotográficas, tipográficas, etc.

2 Com estas palavras Susan Pearce inicia o seu livro *On Collecting – an Investigation into Collecting in the European Tradition*, publicado pela primeira vez pela Routledge, em 1995: “This book is about the European face of that curious human activity which we call collecting, and which, as a curtain-raiser, may be described as the gathering together and setting aside of selected objects.” [Este livro trata, a partir da perspectiva europeia, daquela curiosa atividade humana que chamamos de colecionar, e que, à guisa de introdução, pode ser descrita como o ato de reunir e isolar objetos selecionados] (p. 3).

3 Metalma foi uma empresa ligada às Indústrias Reunidas Matarazzo, que, em 1931, começou a produzir brinquedos com parte das folhas de flandres (uma liga de ferro e estanho) aproveitadas da produção de latas da empresa Matarazzo.

Colecionar é uma prática antiga. Na história mais recente, ela remonta aos gabinetes de curiosidades criados predominantemente na Europa Ocidental, entre os séculos 16 e 18. Associados ao comércio e à colonização de territórios longínquos, que propiciaram o contato intenso dos europeus com outras culturas, outros animais e outros minerais, os gabinetes ou câmaras das maravilhas continham grande quantidade de objetos considerados curiosos, extravagantes, valiosos, alguns até mesmo inventados, a partir de diferentes partes de animais, para se tornarem criaturas fantásticas. Mas, ainda que motivações, tipologias e contextos do colecionismo tenham sido tão diversos ao longo do tempo, o efeito primeiro do ato de coletar não mudou e ele nos ajuda a entender o que é uma coleção e como ela funciona. Ao selecionar um objeto¹, o colecionador o retira de seu lugar de origem para inseri-lo em um novo lugar². Trata-se de descontextualizar o objeto, desligando-o de sua rede de relações sociais, de seu meio cultural e de seu meio ambiente, em que ele nasceu e viveu até então, para inseri-lo em um novo contexto, com regras internas próprias, de natureza classificatória, definidas e orquestradas pelo colecionador.

Imaginemos uma situação mais atual. Um colecionador de brinquedos de lata Metalma³, por exemplo, ao adquirir um desses objetos, usado ou mesmo novinho, ainda embalado em sua caixa original, subtrai o brinquedo de seu circuito social primeiro – em que ele foi produzido pela indústria, utilizado por crianças e adultos ou mesmo guardado quase intacto por excesso de zelo – para torná-lo um item de um sistema em que tipologias e suas variações

determinam o seu lugar na coleção. No caso do nosso exemplo, um lugar único da tipologia “Brinquedos da marca Metalma” deve ser ocupado por, suponhamos, um exemplar do “Ônibus Scania”, um dos modelos produzidos pela fábrica. Ao ser incorporada à coleção, a miniatura de ônibus perde o seu valor de uso – deixa de ser um brinquedo para se brincar – e passa a ter seu novo significado ancorado no lugar que, agora, ocupa entre os diferentes exemplares de brinquedos da marca Metalma: carros de passeio, veículos de serviço público, trenzinhos, discos voadores, carrinhos de praia... um quarto inteiro, repleto de prateleiras com brinquedos que estão ali reunidos para representar os sentidos atribuídos pelo colecionador a partir da ordenação de seus objetos, como, por exemplo, a criatividade da indústria nacional, a nostalgia de uma geração de pessoas que tiveram acesso a esses brinquedos na infância, os modos de brincar numa época sem computadores e celulares.

Os sistemas classificatórios criados pelos colecionadores⁴ privados entrecruzam-se, numa zona fronteira cinzenta, com aqueles sistemas lastreados por princípios epistemológicos trazidos das ciências do conhecimento e que derivam suas formas de organização a partir de observações, experiências e interpretação de documentos. Porém, é o vínculo biográfico⁵ do colecionador com seus objetos que motiva o colecionador a conceber e realizar a lógica classificatória. É preciso ainda ter em mente que o traço biográfico do colecionismo privado não é uma característica pertinente a qualquer época, como é o caso do ato de descontextualização dos objetos. A ligação identitária do colecionador com seus objetos é um fenômeno moderno e está associada a mudanças no modo como a sociedade capitalista burguesa, a partir do século 18, passou a entender o ser humano.

Antes do que se convencionou chamar de Iluminismo (séculos 17 e 18 europeus), as “paixões” humanas interessavam pela reação que desencadeavam no mundo ao ser provocadas por algo externo à pessoa – uma divindade, uma fatalidade, ou por ameaças ou sedução concretas vindas de outros seres. O que se passava no “interior” de cada um não era motivo de interesse, mas sim a ação externalizada. Aprendemos, ainda no ensino fundamental, que o Iluminismo foi um movimento cultural e filosófico que colocou o ser humano no centro do Universo. Essa virada na forma de entender o mundo ficou muito conhecida pelo protagonismo dado à razão e à ciência. No entanto, o ser humano, concebido agora como uma categoria universal, passou também a ser objeto de reflexão e investigação. Abandonaram-se as “paixões” externalizadas. O foco passou a ser as “emoções” ou os “sentimentos” que habitavam o interior de cada um de nós⁶. Estão aí as raízes dos valores que passamos a dar à formação da personalidade e do caráter, e ao intenso culto à individualidade.

Evidentemente, o movimento filosófico é apenas uma das dimensões de um processo muito mais amplo. Com o surgimento da burguesia e sua hegemonia social, política e econômica, ruíram a ordem estamental e seus vínculos com a vontade divina,

4 Nas palavras de Pomian, o objeto de coleção torna-se um semióforo – ele apenas significa. Um relógio, em um exemplo retomado de Meneses, ao integrar uma coleção, deixa de servir para marcar as horas e passa a significar, p. ex., o tempo. Ver em: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*: história e cultura material, v. 2, jan./dez., 1994, p. 17; em POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 51-86; e em MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: arquivos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, 21, 1998, p. 89-103.

5 MENESES, op.cit., 1998, p. 89-103. Ainda que Susan Pearce tenha caracterizado três tipos de coleção – *souvenir*, fetiche e sistemática –, acreditamos que o traço biográfico que define a coleção *souvenir* está presente nos três tipos, já que a prática inerente a qualquer tipo de coleção cria esses vínculos mesmo quando eles não estão explícitos na sua forma de organização. Ver PEARCE, Susan. Collecting Reconsidered. In: PEARCE, Susan (ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Routledge, 1994, p. 193-205.

6 NEWMARK, Catherine. From Moving the Soul to Moving into the Soul. In: CAMPE, Rüdiger; WEBER, Julia (ed.). *Rethinking Emotion*. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2014, p. 21-35.

7 Sobre a experiência na cidade moderna, ver ASENDORF, Christoph. *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity* (Weimar and Now: German Cultural Criticism). California: University of California Press, 1993; e HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. Sobre os conceitos de *Erlebnis* (vivência) e *Erfahrung* (experiência) em Walter Benjamin, ver RICE, Charles. *The Emergence of the Interior: Architecture, modernity, domesticity*. London; New York: Routledge, 2007.

8 Sobre a associação do espaço doméstico com a construção da interioridade psíquica, ver SIDLAUSKAS, Susan. *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; CLIVE, Wainwright. *The Romantic Interior*. The British collector at home. 1750-1850. New Haven: Yale University Press; London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1989. Para o tratamento do tema no contexto brasileiro, ver AGUIAR, Viviane Soares. Objetos de cozinha, objetos de si. In: CARVALHO, Vânia Carneiro de (org.). *Casas e Coisas*. São Paulo: Edusp, 2022, p. 118-135; NASCIMENTO, Erica de Oliveira. A Casa Velha de Machado de Assis. In: CARVALHO, op.cit., 2022, p. 58-65; e FERREIRA, Pedro Beresin Schleder. *Domesticidade e domesticção*. A casa do “homem de bem”: masculinidade, “civilização” e domesticidade no Brasil (1870-1920). Tese (doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023, p. 275-342; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Interiores e interioridade. In: CARVALHO, op.cit., 2022, p. 46-57.

9 SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. RJ/SP: Ed. Record, 2015 [1976]; HALTTUNEN, Karen. From Parlor to Living Room: Domestic Space, Interior Decoration, and the Culture of Personality. In: BRONNER, Simon J.) *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America 1880-1920*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1989, p. 157-189.

10 VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si*: história da percepção do corpo. Petrópolis: Vozes, 2016; SENNETT, op. cit., 2015 [1976].

11 O formato “cartão de visita” foi inventado pelo francês André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), em 1854, e tornou-se muito popular. O formato possibilitou o barateamento da fotografia, pois permitia que várias imagens fossem feitas usando-se apenas um negativo.

e mudaram igualmente as formas como cada um desses grupos, antes fixos na hierarquia social, entendiam-se na sociedade em que viviam. A mobilidade social veio acompanhada pelo surgimento de novos atores, novas riquezas, novos modos de construção de prestígio, de distinção e pelo crescimento inimaginável das cidades. Espaços de vivência antes despercebidos e sem importância foram colonizados pela vida pública, como as mentes e os recônditos do privado. O crescimento das cidades, o desenraizamento de suas populações formadas por grandes massas de jovens migrantes, a divisão do processo de produção e as vivências fragmentadas no espaço público⁷ teriam tornado os interiores domésticos em um lugar propício para o desenvolvimento das narrativas sobre si mesmo. Na casa, o indivíduo poderia compreender-se em perspectiva, ou seja, na sua longa experiência de vida, em oposição às agora efêmeras e compartimentadas vivências que a cidade oferecia⁸.

As pessoas passaram a investir na exibição conspícua de bens associados ao corpo e à habitação – roupas, acessórios, objetos de interiores e fachadas de moradias – acreditando que desse modo estavam cultivando a si mesmas, lapidando suas maneiras de se expressar, de mostrar bom gosto, de produzir o seu corpo e de decorar suas casas. Tais comportamentos e bens eram expressões de sua interioridade, ou seja, de sua personalidade – síntese de uma expressão individual única, de uma performance dentro do decoro público esperado e de algum sucesso econômico⁹. Assim como os objetos da casa passaram a ser percebidos como expressões da personalidade de seu morador, ou, em outras palavras, de suas subjetividades, a reunião de objetos na forma de coleção passou a ser compreendida como uma extensão da vida de seu criador.

As práticas que alimentaram o “sentimento de si” ou a “imaginação de si”¹⁰ desde o século 18 conheceram uma disseminação em escala jamais vista a partir das possibilidades oferecidas pela produção industrializada e pelo hábito de consumo agora estruturalmente presente na sociedade. Comprar produtos baratos permitiu que muitos, além dos mais abastados, pudessem constituir suas subjetividades a partir de arranjos decorativos, parte deles na forma de coleções – pratos de parede, xícaras de café, canecas de cerveja, colheres de chá, latas de cerveja, rótulos de vinhos, *souvenirs* de viagem, etc.

O mercado também incentivou a formação de coleções desde o século 19, vendendo álbuns de retratos com as janelas de encaixe para as fotografias, no popular formato cartão de visita (9 × 6 cm)¹¹, e a eles associando retratos de personalidades públicas como cantoras, bailarinas, filósofos, poetas, reis, rainhas e cientistas. A estratégia comercial de incentivar e aproveitar-se dos hábitos de colecionar adentraram o século 20 com a oferta de objetos em miniatura de uma mesma tipologia, com pequenas variações de formas e cores – soldadinhos de chumbo, Barbies, Susis, Polly Pockets, Sylvanian Families e suas roupas e acessórios, miniaturas de carrinhos, chaveiros, surpresinhas do Kinder Ovo, ursinhos da Parmalat, álbuns de figurinhas, bibelôs de porcelana, bichos do pantanal, talheres de

companhias aéreas, cartões-postais, gibis, mangás, lenços, panos de prato, sapatos, dentre milhares de outras iniciativas¹².

Afirmar que as coleções possuem uma natureza biográfica resulta em reconhecer suas motivações afetivas¹³. A criação de uma coleção está associada a desejos, vontades, anseios, gostos e à capacidade financeira de seus proprietários. Ambíguas ou “erráticas” no que diz respeito ao uso de critérios que permitam alcançar algum tipo de conhecimento científico, as coleções tendem a tornar-se construções ficcionais. No entanto, por serem formadas por objetos extraídos da vida social, as coleções produzem um “efeito” de realidade. Em termos linguísticos, a seleção feita a partir de um universo real produziria uma metáfora dessa realidade, portanto, uma representação do real criada a partir de escolhas feitas pelo colecionador. Um bom exemplo é a coleção de fotografias da artista plástica Ydessa Hendeles.

Filha única de sobreviventes de Auschwitz, Hendeles adquiriu, ao longo de oito anos, mais de 3 mil fotografias em que, de alguma forma, o ursinho conhecido como “Teddy Bear”¹⁴ aparece. Sua coleção foi exposta na Haus der Kunst¹⁵, em Munique (Alemanha), em 2003, e dela originou-se o documentário¹⁶ feito pela cineasta Agnès Varda¹⁷. Ydessa fez uma classificação temática dos retratos – crianças com ursinhos, mulheres em posição sensual ou mesmo nuas com ursinhos, soldados com ursinhos, crianças apontando uma arma contra seus ursinhos, homens com ursinhos, famílias com ursinhos, etc. Ao ser entrevistada pela cineasta, a colecionadora afirmou que seu objetivo na exposição era dar ao público a ideia de que todo mundo tinha um ursinho de pelúcia. A ficção, produzida intencionalmente pela colecionadora, está no fato de que foi muito difícil de encontrar tais fotografias. A saturação de imagens, emolduradas da mesma maneira – cada retrato com *passepertout* branco e uma fina moldura preta – e que preencheram todas as superfícies, do rodapé ao teto da ampla sala com pé direito de 7 metros de altura, que precisou receber escadas e passarelas para que fosse possível observar todas as imagens, criou uma atmosfera de segurança e felicidade sufocante¹⁸. A coleção de Hendeles parte de um testemunho biográfico – uma fotografia de Hendeles, no carrinho de bebê, tendo ao seu lado um ursinho de pelúcia. A “criação” da colecionadora, feita a partir de documentos fotográficos sistematicamente coletados e associados à sua história de vida, deixa evidente que as coleções estão longe de ser um espelho da vida vivida, estando mais perto da vida sonhada.

Brenda Danet e Tamar Katriel entrevistaram 165 adultos e crianças colecionadores em Israel. Analisando os depoimentos, as pesquisadoras elaboraram uma explicação com viés estético para as práticas de classificação das coleções¹⁹. A estratégia dos colecionadores é criar uma ou várias tipologias, portanto, objetos que se assemelham pelo tamanho, morfologia, matérias-primas, técnicas de fabricação e funcionalidades. Cada tipologia, por sua vez, é formada por objetos que se parecem (são do mesmo tipo), mas não são idênticos. É o princípio nomeado pelas pesquisadoras como

¹² Nos anos de 1970, meninas entre 7 e 10 anos, de classe média baixa, colecionavam pontas de lápis guardadas em vidros de conserva, deixando pequenas prateleiras enfeitadas com seus potinhos multicoloridos. Sobre as relações entre consumo, fantasia e subjetividades, ver CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

¹³ Alguns colecionadores deixam isso bem claro ao falar sobre suas motivações. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, sociólogo e colecionador de retratos fotográficos, relatou que o primeiro item de sua coleção foi o álbum de fotografias de sua família. O engenheiro Gottfried Stutzer iniciou sua coleção de porcelanas Zappi com o vaso dessa marca, que suas irmãs mais velhas deram de presente à sua mãe em comemoração ao primeiro emprego de uma das irmãs. As informações estão em laudos de mérito elaborados pelo Museu Paulista no momento da doação.

¹⁴ “No início do século XX, surge o ‘Ursinho Teddy’, objeto de uma colaboração do acaso entre a Alemanha e os Estados Unidos. Na Alemanha, a família Steiff conhece um imenso sucesso com um ursinho de pelúcia que responde pelo nome de Bär 55 PB: ‘Bär’ de urso, ‘P’ de pelúcia e ‘B’ de *Beweglich*, articulado. Enquanto isso, do outro lado do Atlântico, o fato de que Theodore (Teddy) Roosevelt, em 1902, teria se recusado a matar um urso durante uma caçada suscitou inúmeras ilustrações satíricas, das quais uma em particular o representava ao lado de um inofensivo ursinho de pelúcia, *Teddy’s Bear*. O nome foi lançado e foi um sucesso! Em 1907, a companhia Steiff teria fabricado e vendido cerca de 975 mil ursos na Europa e no mundo todo. Tirando proveito de um nome já bastante popular, ela batizará seu ursinho de Teddy Bear. Fabricava-se um urso com estrutura metálica, que ganharia então formas arredondadas e macias. Fabricado em escala industrial nesses dois países, e mesmo em outros, o Teddy Bear torna-se uma testemunha privilegiada do século XX e objeto de coleção”. Texto de divulgação do filme publicado no catálogo que acompanhou a mostra de cinema, debates, exposições e aulas abertas promovidos pelo Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, entre 22 de agosto e 10 de setembro de 2006.

¹⁵ A exposição de Hendeles adquiriu maior peso simbólico pela escolha do lugar. A Haus der Kunst de Munique (Alemanha) é um projeto arquitetônico nazista inaugurado em 1937 e que teve sua pedra fundamental lançada em 1933, por Adolf Hitler. Disponível em: <https://www.hausderkunst.de/en/about-us/history>. Acesso em: 24 abr. 2025

¹⁶ Ydessa, *les ours* et etc. (2004, 35mm, 30 min.). Disponível em <https://americas.dafilms.com/film/8408-ydessa-the-bears-and-etc>. Acesso em: 24 abr. 2025

¹⁷ Fotógrafa profissional do Théâtre National Populaire, Agnès Varda ingressou no cinema em 1954 e tornou-se uma referência para as gerações seguintes de diretores franceses, especialmente aqueles da *Nouvelle Vague*.

¹⁸ Alguns visitantes entrevistados por Varda declararam sentirem-se claustrofobicamente oprimidos pela quantidade de imagens.

¹⁹ DANET, Brenda; KATRIEL, Tamar. No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting. In: PEARCE, Susan (ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London/New York: Routledge, 1996. p. 220-239.

no-two-alike. Essa pequena diferença que cada objeto único produz dentro de um conjunto de assemelhados funciona como uma pequena diferença dentro da repetição, aproximando o efeito visual da coleção do efeito da rima em um poema. Outro princípio associado ao *no-two-alike* é o de finalização, *sense of closure*, uma espécie de prazer ou distensão que a percepção de que a coleção preencheu o espaço a ela designado proporcionaria. Como no encaixe da última peça de um quebra-cabeças, como arrumar “de cabo a rabo” um lugar desorganizado, como completar a decoração de um cômodo de nossa casa, o sentido de finalização é alcançar uma completude, que não deixa de estar associada a um desejo apaziguador por ordem e estabilidade. Se o prazer estético se dá na interação entre a unidade e, nela, o diferente, o sentimento de completude parece ter origem na necessidade de controlar um universo percebido como instável, fluido e infinito. Colecionar pode ser entendido como um exercício de controle que ameniza a insegurança inerente ao viver.

Mas os laços biográficos da coleção vão muito além de um marco inicial ligado à vida do colecionador. Vão além, igualmente, do resultado estético alcançado ao se dar a ver o sistema de objetos em funcionamento. Colecionar não se restringe a produzir sentidos, mas a práticas regulares, que não apenas dão significado à vida do colecionador, mas a constroem. Colecionar é um verbo. Colecionar é ação. Quem coleciona precisa ir atrás de seus objetos de desejo; deve trabalhar para isso; escrever cartas, e-mails; telefonar; vasculhar sites de museus; visitar antiquários; ler livros sobre o tema; participar de associações, de “clubes” informais, de encontros em restaurantes, de feiras; confraternizar com outros colecionadores; receber pessoas; viajar; ir atrás de uma dica; aprender a procurar nas redes sociais; frequentar leilões presenciais ou eletrônicos. Colecionar é construir uma rede de fornecedores, de amigos, de colecionadores, de interessados. É também afastar-se, por vezes, daqueles que não estão nessa rede ou que a ela se opõem, como pode acontecer com membros da família.

É preciso gastar financeiramente com a coleção. Comprar o objeto; pagar pelo seu transporte; enfrentar a burocracia; comprar duplicatas para futuras trocas; obter embalagens apropriadas; investir em um espaço, comprando novos armários, vitrines, prateleiras, esvaziando um cômodo da casa, alugando outra casa, negociando com a família o redirecionamento das reservas financeiras. É preciso manter a lógica da classificação criada, segregando as duplicatas, ordenando fisicamente os objetos para inserir novas aquisições, encontrar a melhor combinação de temas, compatibilizar formas e dimensões. É preciso garantir a integridade dos objetos, limpando-os regularmente, protegendo-os do toque inapropriado.

O colecionador cria, ainda que informalmente, um protocolo de acesso à sua coleção – quem pode adentrar o espaço da coleção, quem pode somente olhar, quem pode tocar. Esse filtro vai além da intenção de proteger seus objetos, já que mostrar a

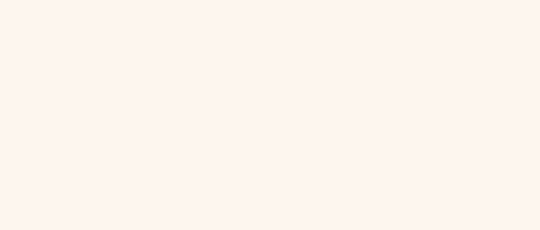
própria coleção é um momento especial, muito importante, em que o colecionador se exhibe, tenta angariar prestígio, reconhecimento e legitimação, ao mesmo tempo em que se põe à prova. A coleção em si demanda energia psíquica, pois ela é objeto de afeto, um território de dominação e de experiências sensoriais que decorrem da posse. A coleção de objetos inanimados é preferível, pois eles não se movimentam, não mudam de forma e não morrem²⁰. A durabilidade dos objetos materiais está em oposição à efemeridade da experiência humana. A paixão pelo objeto raro segue a mesma lógica, já que a sua posse significa o controle sobre algo que somente o colecionador possui. Mas ter uma coleção pode ser uma experiência exaustiva. Egydio Colombo Filho, ao doar sua coleção de 5.266 embalagens, parte delas de bebidas, bombons, chocolates, balas, chicletes, ao Museu Paulista, em 2003, declarou que não suportava mais ter de limpar as embalagens que lhe chegavam de presente ainda “sujas” de restos de seu conteúdo original²¹.

Já se vê que tantas ações, praticadas muitas vezes ao longo de décadas, acabam por afetar a vida de quem coleciona. Colecionar é uma forma de produção de si, que se constitui nas interações entre ações objetivas indissociáveis de elaborações psíquicas e de sentimentos de prazer, de fascínio, de conquista, de medo, de frustração e de decepção, apenas para nomear alguns. Assim é que o caráter biográfico do colecionismo está no emaranhado que se forma entre o colecionador e seus objetos²².

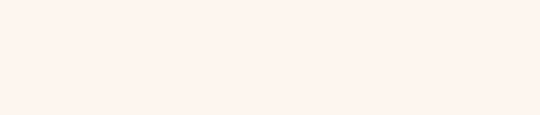
Se fizermos o exercício de pensar a coleção com cerca de 4.500 objetos²³ reunidos por Calito e Tina de Azevedo Moura dentro das chaves até aqui discutidas – descontextualização, lógica classificatória, princípios estéticos, conexão biográfica, produção de subjetividades, performatividade – talvez seja possível compreender os efeitos (ou a agência)²⁴ que a prática colecionista do casal teve e têm sobre suas vidas e sobre aquilo que eles próprios almejam – conservar e promover a memória da imigração alemã e italiana no sul do país.

Os textos deste catálogo e os depoimentos reunidos no audiovisual *Uma coleção, vários olhares*²⁵ mostram-nos que as motivações de Calito para iniciar sua coleção têm uma base afetiva sólida e diversa. Suas matrizes são, portanto, biográficas – a ascendência alemã; as visitas frequentes, feitas ainda com seus pais, às regiões rurais e cidades interioranas com ocupação de imigrantes alemães no Rio Grande do Sul; as experiências com o colecionismo desde a infância; a marquesa de cabriúva feita por seu bisavô, recuperada do abandono e transformada no item fundador de sua coleção.

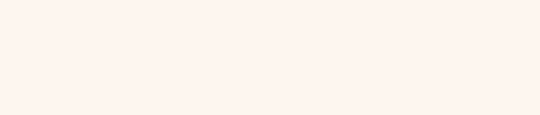
Avançando para a fase adulta da vida de Calito, encontramos igualmente pilares biográficos – sua formação como arquiteto e professor universitário nessa área por 33 anos, fato que deve ter direcionado e aprimorado seu interesse pelo design de objetos. Ainda que Calito declare considerar a vida do colecionador como solitária, sua companheira de toda vida, Tina²⁶, arquiteta e



20 Lembremos que há aqueles que colecionam plantas, peixes, gatos, cachorros, invertebrados marinhos em aquários de água salgada de difícil manejo. O próprio Calito colecionou orquídeas na juventude.



21 Ver depoimento do doador registrado no laudo de avaliação de mérito da doação realizado por Vânia Carneiro de Carvalho, manuscrito, Museu Paulista-USP, 2003.



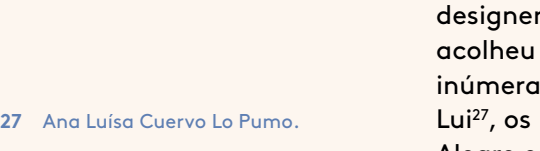
22 Sobre a indissociabilidade entre pessoas e coisas, ver HODDER, Ian. *Entangled. An Archaeology about the Relationships between Humans and Things*. Wiley-Blackwell, 2012; MILLER, Daniel (ed.). *Materiality*. London: Duke University Press, 2005; e LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador, Bauru: EDUFBA e EDUSC, 2012.

23 Após as enchentes de maio de 2024, os colecionadores perderam cerca de 30% dos 6.500 objetos que haviam reunido.

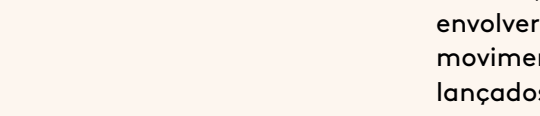
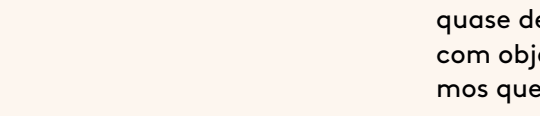
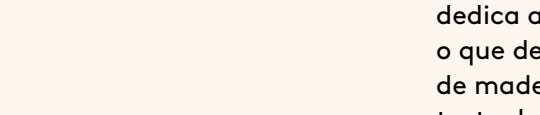
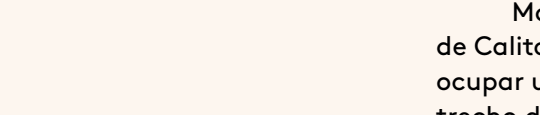
24 “Efeito” ou “agência” são termos aqui utilizados para significar a ação que os objetos têm sobre as pessoas. É consenso nas ciências humanas que as pessoas têm poder de ação, porém o reconhecimento da ação dos objetos sobre as pessoas ainda enfrenta resistência. Ver sobre agência dos objetos o balanço de abordagens no campo da cultura material oferecido por BOIVIN, Nicole. *Material Cultures, Material Minds. The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

25 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=53GNEBwx8k8&ab>. Acesso em: 18 abr. 2025

26 Maria Cristina Cuervo de Azevedo Moura.

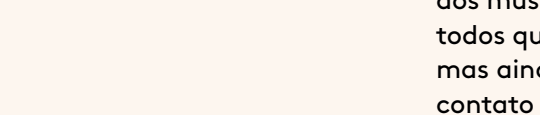


28 Aqui queremos ressaltar a ligação familiar, mas fica o crédito a Ana Paula Gallarraga, colaboradora nos dois projetos expográficos.



29 CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transcendência do privado. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e VIDAL, Diana Gonçalves (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argvmentvm/CNPq, 2005, p. 85-110.

30 WARNIER, Jean-Pierre. Culture matérielle et subjectivation. In: PARLEBAS, Pierre (coord.). *Le corps et le langage: parcours accidentés. Actes de la Journée de L'École doctorale “Éducation, langage, société”* (Novembre 1999). Université Paris V – René Descartes. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 107-117; e WARNIER, Jean-Pierre. *Construire la culture matérielle: L'homme qui pensait avec ses doigts*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.



31 GELL, Alfred. *Arte e agência. Uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 116-122.

designer de mobiliário e revitalizadora de artesanato, não só acolheu a prática colecionista de Calito, como o acompanhou, inúmeras vezes, aos locais de prospecção. Tina assina, com a irmã, Lui²⁷, os projetos expositivos da coleção no Farol Santander de Porto Alegre e no Museu Paulista²⁸, o que mostra sua empatia e aproximação, inclusive profissional, com o critério de seleção dos objetos da coleção, o design de móveis, equipamentos, ferramentas, louças e vidros feitos artesanalmente.

Mas a vida dos objetos entrelaça-se mais e mais com a vida de Calito e Tina conforme passam as décadas e tudo parece ocupar um tempo e um espaço grande na rotina do casal. Em um trecho do documentário já citado é possível observar que Calito se dedica a cada um de seus achados, limpando-os e restaurando-os, o que deve ser uma tarefa frequente e pesada no caso de objetos de madeira, que compõem boa parte da coleção. A abertura do texto de Calito neste catálogo é um desabafo sobre o impacto quase devastador da prática colecionista – suas casas saturadas com objetos, a relação difícil com amigos e familiares. Mas sabemos que há também a visita de apreciadores, estudiosos do assunto, pessoas que querem conhecer sua coleção a ponto de se envolverem com ela, como foi o caso de Adélia Borges. Vê-se nesse movimento de publicização – exposições, publicações, audiovisuais lançados na rede eletrônica, entrevistas jornalísticas, envolvimento de curadores do campo das artes e da história – um caminho que é recorrente no caso de grandes coleções privadas: a sua institucionalização, momento em que a coleção transcende a condição de um bem privado para tornar-se um bem público²⁹.

O antropólogo Alfred Gell entende que os objetos mobilizados pelo corpo humano funcionam como suas extensões, o que outro antropólogo, Jean-Pierre Warnier³⁰, chamou de próteses. Mas Gell afirma que, como parte de nossos corpos, os objetos não precisam estar ligados fisicamente a eles – podem e devem estar “distribuídos” no tempo e no espaço, o que torna as ações dos corpos mais efetivas. Um exemplo dramático, mas que é muito didático para compreendermos o que Gell nomeia como “personalidade distribuída”, é o da relação das minas terrestres com os soldados do Khmer Vermelho, liderados por Pol Pot. Na década de 1970, no Camboja, os soldados de Pol Pot mataram um quarto da população e plantaram mais de 4 milhões de minas terrestres nas áreas rurais. As minas eram parte da força destrutiva do soldado do Khmer Vermelho, como eram as armas de fogo, as armas brancas e a força dos músculos de seu corpo. Finda a guerra, passados muitos anos, todos que viveram esse terror já se foram, inclusive os soldados, mas ainda hoje seus “corpos” agem sobre aqueles que entram em contato com eles, com as minas, que continuam matando e mutilando pessoas³¹. Esse conceito de Gell, chamado “corpo distribuído”, aplica-se também ao corpo do colecionador e a seus objetos. O processo de transformação da coleção em um bem público, cujo ápice é a sua institucionalização na forma de um museu, torna presente o corpo ausente do colecionador. As suas ações “distribuídas” no meio material (os objetos de sua coleção) propagam-se

sobre a personalidade do colecionador e sobre seu ideário, no caso aqui em pauta, o fortalecimento da identidade de alemães e italianos. Vamos entender como isso acontece.

Em uma de nossas reuniões de trabalho para a montagem da exposição no edifício histórico do Museu Paulista-USP, o Museu do Ipiranga, Tina comentou que os objetos da coleção foram, por vezes, encontrados em depósitos, e que já não se tinha como saber sua procedência. Ainda que, por vezes, isso ocorresse, percebe-se que os objetos portadores de soluções estilísticas e funcionais eram o que realmente interessava ao colecionador, ficando as informações de procedência esquecidas. Vemos aqui dois efeitos importantes da descontextualização desses objetos.

O primeiro efeito é semelhante ao que Hendeles identificou em sua coleção de retratos com ursinhos – o efeito de “realidade”. Ao vermos, lado a lado, milhares de objetos com designs criativos, temos a impressão de que eles são abundantes nas zonas rurais sulinas de onde vieram. Organizados na exposição (ainda que esta reúna apenas um sexto da coleção), essa impressão de abundância se vê multiplicada graças aos dois princípios apontados por Danet e Katriel³². Agrupados por tipologias, é possível observar o funcionamento do princípio *no-two-alike*, em uma série³³ de portas, cada uma com uma solução estilística diferente; uma série de bancos, cada um com ornamentações e formas que não se repetem; garrafas, outra tipologia, com formas e cores variadas; ferramentas únicas; fotografias únicas e assim por diante. A abundância, reforçada pela beleza dos arranjos, é ainda arrematada pelo princípio de finalização. O espaço expositivo é inteiramente ocupado: são mais de 800 m² que mimetizam a coleção em exibição. Essa impressão de abundância, por decorrência, dá-nos a sensação de que as culturas alemã e italiana, às quais esses objetos estariam associados, teriam gestado pessoas criativas e que essa criatividade de alguma maneira explicaria o sucesso dessas etnias nos negócios que fundaram, seja na indústria, seja no campo. Vê-se que a criatividade transforma-se em uma característica de descendentes de alemães e italianos, tornando-se uma marca de sua identidade. Sabemos, no entanto, que esses objetos foram garimpados durante décadas e que a ideia de que a inventividade neles presente seria abundante no mundo rural de descendentes de alemães e italianos é uma “ficção”.

Esse efeito dialoga com o que a historiadora Annie Coombes observa sobre o tratamento dispensado a objetos produzidos no continente africano e que passaram a circular em coleções privadas, exposições, leilões e museus europeus, tratamento este fortemente marcado por um olhar progressivamente estetizante. Segundo a historiadora, especialista em cultura visual e material em contextos coloniais e pós-coloniais, os “objetos etnográficos”, como foram enquadrados, depois de capturados de seus contextos de origem em expedições militares e ocuparem um papel central no violento processo de dominação colonial, servindo como instrumentos de demonstração de uma suposta inferioridade racial e

³² DANET; KATRIEL, *op. cit.*, 1996. p. 220-239.

³³ A tipologia pode ter séries (uma primeira variação), e dentro delas os exemplares únicos. No caso, o tipo “mobiliário”, suas séries “portas”, “bancos”, “brinquedos”, “cadeiras”, etc.

³⁴ COOMBES, Annie E. L’objet de la traduction: notes sur « l’art » et l’autonomie dans un contexte post-colonial. *Cahiers d’études africaines*, v. 39, n. 155-156, 1999, p. 645-646; Anne-Marie Bouttiaux também discute sobre esse processo, tendo como ponto de referência a mudança de status das coleções etnográficas do Museu Real da África Central (Tervuren, Bélgica), que detém a propriedade sobre um dos maiores conjuntos de bens culturais centro-africanos na Europa, intimamente relacionado com a violenta história do empreendimento privado do Estado Livre do Congo e do colonialismo belga (cf. BOUTTIAUX, Anne-Marie. *Des mises en scène de curiosités aux chefs-d’oeuvre mis en scène. Le Musée royal de l’Afrique à Tervuren: un siècle de collections*. *Cahiers d’études africaines*. Paris, v. 39, n. 155, 1999).

³⁵ No audiovisual e nos textos deste catálogo vemos seus autores se dizerem fascinados (ou encantados) pelos objetos da coleção. É, novamente, Alfred Gell quem nos ajuda a entender esse sentimento, provocado pelos objetos que têm atributos estéticos relevantes para as funções sociais que cumprem. Para o antropólogo, a fascinação (*captivation*, que significa cativar, ficar preso) é como um “bloqueio cognitivo” advindo do fato de que o apreciador do objeto não consegue compreender todos os processos que levaram o “artista” (no caso o artesão) a produzir aquele objeto. Nós sabemos como trabalha um artesão, mas não completamente, nem conhecemos plenamente todas as ações que o levaram a decidir sobre o uso de certas formas, certas técnicas e certas matérias-primas. Ficamos, como nos diz Gell, “capturados” entre a experiência do artista e a nossa própria experiência. A criatividade no domínio de uma expertise técnica e a idiosincrasia do objeto artesanal presente como uma assinatura do artista-artesão tornam o artefato fascinante, pois a sua fatura não é completamente apreendida por nós. Para vencer a distância entre a experiência do artista e a sua, Calito recupera do objeto empoeirado e aparentemente desinteressante a sua “beleza”, as suas características estéticas extraordinárias. Ele, Calito, comunga com o “artista” ao fazer “reviver” para outros apreciadores da coleção o mistério da produção daquela que ele entende ser uma “obra de arte”. GELL, *op. cit.*, 2018, p. 116-122.

³⁶ GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & Ensaios*, v. 8, n. 8, 2001, p. 177-178.

³⁷ *Ibid.*, p. 181.

como subterfúgios para justificar a ação colonial em fins do século 19, passaram a despertar o interesse por suas características formais. Sua beleza e originalidade mudaram o seu status e agregaram-lhes um grande valor no mercado de arte ao longo de praticamente todo o século 20 e, ainda, às vezes no presente³⁴. Ainda que esse processo tenha servido para reconhecer as estéticas africanas como “arte”, no sentido que o pensamento ocidental atribui a esse conceito, o efeito colateral foi um apagamento dos sistemas de conhecimento que dão significado a esses bens, bem como a suas trajetórias.

A discussão sobre a exposição *Arte/Artefato*, montada no Center for African Art na cidade de Nova York, em 1988, com curadoria da antropóloga Susan Vogel, feita por Alfred Gell, também contribuiu com a nossa reflexão sobre a coleção Azevedo Moura, na medida em que põe no centro o tratamento de objetos que não foram necessariamente feitos para ser “arte”, mas que são compreendidos a partir de suas características formais³⁵. Gell dialoga com o ensaio do filósofo Arthur Danto para a mostra, em que Vogel propõe uma interlocução entre armadilhas e obras de arte, o que fomenta uma instigante reflexão sobre como a arte é apreendida pelo público – especialmente aquele que frequenta galerias de arte contemporânea, nome que ela dá a uma sala que expõe uma rede de caça zande embalada para transporte. Discorrendo sobre as convenções sobre o que é e o que não é entendido como arte a partir de diferentes matrizes teóricas, Danto menciona que “não existem características intrínsecas a qualquer objeto que possam, por si só, caracterizá-lo como artístico”; seguindo a trilha aberta pelo filósofo, Gell pontua que os sujeitos responsáveis pela produção de tais objetos, como o “artista anônimo” ou o “artesão”, como queiramos, têm “intenções artísticas (estéticas) específicas” que se expressam em seus trabalhos, que foram “descobertas” por artistas europeus como Picasso, Brancusi e Roger Fry. Para Gell, no entanto, essa abordagem não deixa de trazer um risco de esteticismo, ainda que o que torne algo artístico seja justamente as suas características estéticas³⁶. O autor refere-se a um risco porque, assim como vimos antes, a priorização dos aspectos formais reforça sentidos de realidade parciais e escamoteia significados que não deveriam estar em um segundo plano, como a funcionalidade dos objetos, que é entendida a partir das referências ocidentais como algo banal.

Gell complexifica a questão indagando-nos que, se as obras de arte historicamente reconhecidas como tal são um tipo de instrumento, exemplificando o papel desempenhado pela arte religiosa católica, o mesmo poderia ser aplicado aos instrumentos em si. Nesse sentido, não há como separar a instrumentalidade da espiritualidade, da relação entre os objetos e os rituais aos quais eles se relacionam e que os dotam de sentido³⁷. Sua reflexão nos leva a pensar sobre os rituais do cotidiano, sobre as diferentes formas com que grupos e comunidades vivem o seu dia a dia e atribuem significados a objetos. Com isso, podemos ir além das

dimensões estéticas dos objetos e apreender o quanto estes se relacionam à relevância que a vida diária ocupa na constituição da identidade de um grupo.

No caso da coleção Azevedo Moura, podemos considerar que a valorização da estética cumpre este papel: o de realçar o fazer criativo dos artífices imigrantes, considerando a beleza como marca de sua criação, e associando esses valores à própria identidade imigrante que os objetos ajudam a construir. Para não correremos o risco da estetização, que, se por um lado ilumina os artefatos, esconde os seus contextos de uso e os diálogos mais complexos que existem com outros sujeitos e outras estéticas que não aquelas em ênfase, é fundamental termos em evidência o que Gell denomina como o conhecimento etnográfico em torno desses artefatos. Com isso, queremos dizer, a partir do que o antropólogo propõe, que é pela consideração e pelo estudo das dinâmicas próprias ao universo do objeto que podemos apreender as suas complexidades de forma menos essencializada, e inclusive os seus significados artísticos³⁸.

O segundo efeito que a descontextualização desses objetos promove é o de transferir para os descendentes de alemães e italianos a autoria, ainda que individualmente anônima, de uma produção de objetos que, na realidade, vem de uma longa tradição de vida rural que envolve as culturas ibéricas, africanas e indígenas, além daquelas alemãs, italianas e polonesas. Pensemos nas portas, nos bancos, nas cadeiras, nas lamparinas, nas garrafas, nas ferramentas. No entanto, por terem sido recolhidos em áreas ocupadas pelos descendentes de alemães e italianos, os objetos acabam associados a esses segmentos étnicos. A coleção possui, ainda, objetos que reforçam essa circunscrição de autoria, que são os cartões-postais escritos em alemão e italiano, os ditados em alemão, as fotografias de famílias de imigrantes, os objetos trazidos da Europa durante a primeira viagem de migração, e aqueles claramente peculiares de uma cultura, como os cavalinhos de madeira que os meninos descendentes de alemães recebiam de seus pais. Esses objetos com “autenticidade” alemã e italiana comprovada estendem sua autoridade para os demais objetos, transformando tudo em remanescentes das culturas alemãs e italianas no sul do Brasil.

A identidade não é algo estável e acabado, precisa sempre ser atualizada em contextos tensos de disputas com outros grupos sociais, regionais e étnicos. A coleção e seu processo de institucionalização alimentam e fortalecem, com novas estratégias, as ideias que os descendentes de alemães e italianos no sul do país têm de si mesmos. Mais do que isso, essa força identitária que a coleção promove extravasa as regiões de onde provêm, para alcançar todos aqueles que de alguma forma descendem ou são empáticos com as culturas alemã e italiana. Buscando nos distanciar de uma concepção essencializada de identidade e atentos às relações entre alemães e italianos com outros sujeitos no Brasil, bem como às aproximações possíveis entre os objetos da coleção –

38 Ibid., p. 186

39 KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. 2ª ed. Trad. Agatha Bacelar. Niterói: Ed. UFF, 2021, p. 87.

40 APPADURAI, Arjun. Introdução: Mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, op.cit., 2021, p. 17.

seus contextos de produção, uso e circulação – e outros congêneres país afora, vamos ao encontro da reflexão proposta pelo antropólogo Igor Kopytoff, para quem o estudo das “biografias das coisas”, sejam elas mercadorias, artefatos ou obras de arte, pode enfatizar facetas que passariam despercebidas. Em situações de contato cultural, o que podemos aplicar à história dos objetos da coleção Azevedo Moura, em que diferentes matrizes tanto conflitam quanto dialogam, um olhar atento à biografia das coisas pode mostrar a maneira como objetos estrangeiros são “culturalmente redefinidos e colocados em uso” ao ser adotados³⁹. Isso nos faz pensar tanto naquilo que é trazido na bagagem dos imigrantes e paulatinamente incorporado em comunidades que começam como colônias e aos poucos se tornam cidades relativamente diversas, como também naquilo que já circulava antes da chegada desses imigrantes e passa a ter sentido em seus cotidianos. Pensemos na história das fôrmas de rapadura e nas cuias de chimarrão, por exemplo, que não dizem respeito a um *design alemão* ou *italiano*, mas sim a um fazer indígena, gaúcho, caipira e, em última instância, a um Brasil rural, da roça, que já estava em profunda transformação quando da chegada de grandes contingentes populacionais europeus na virada do século 19 para o 20.

Para que possamos vislumbrar as possibilidades múltiplas que a coleção Azevedo Moura oferece, que vão ainda além das biografias dos colecionadores e da história de sua própria formação, é de grande interesse essa nova oportunidade de recontextualizá-la em uma nova exposição, que desta vez dialoga com as pesquisas e práticas desenvolvidas no Museu Paulista. Assim é com toda coleção quando recebe um novo olhar curatorial, quando é exposta em um novo contexto, em uma nova instituição, em uma nova cidade. Isso significa a abertura a outras abordagens de investigação e interpretação e, especialmente, ao estabelecimento de vínculos que descortinam uma apenas aparente estabilidade. Inspirando-nos em Arjun Appadurai, antropólogo, lembramos que seguir a vida das coisas significa apreender seus significados inscritos em suas formas, seus usos e suas trajetórias. Dessa maneira, poderemos chegar às transações e aos cálculos humanos que dão vida a elas. Isso, no entanto, não deve servir para que nos esqueçamos que “são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social”⁴⁰. Revisitar, recontextualizar, aprofundar o conhecimento sobre esses objetos e suas redes visíveis e invisíveis, seus circuitos próximos e distantes são formas de estimular a busca e a descoberta de conexões entre essa coleção – e os sujeitos que produziram esses objetos – e outros contextos, sejam eles na mesma ou em outras regiões do Brasil. Assim evitamos as armadilhas que nos apartam enquanto sociedade e promovemos a identificação de uns com os outros.

Vânia Carneiro de Carvalho (São Paulo, SP, 1960) é docente do Museu Paulista-USP, onde atua, desde 1990, como curadora na área de história e cultura material com ênfase nos estudos de gênero e espaço doméstico. É credenciada nos Programas de Pós-graduação em História Social/FFLCH e Interunidades de Museologia/MAE, ambos da USP. Foi editora do periódico *Anais do Museu Paulista: história e cultura material* (2003-2012), vice-diretora do Museu (2015-2019) e coordenadora geral do projeto “Exposições do Novo Museu do Ipiranga-2022” (2019-2024), que concebeu e implantou as onze exposições de longa duração hoje em exibição no edifício histórico do Museu. Coordena o grupo de pesquisa GEMA – Espaço doméstico, corpo e materialidades. Livros, capítulos, artigos, audiovisuais, exposições, bem como teses e dissertações orientadas encontram-se em <http://lattes.cnpq.br/9144568282558054>

David William Aparecido Ribeiro (Laranjal Paulista, SP, 1988) é docente do Museu Paulista-USP desde 2024, onde atua como curador na área de memórias identitárias e memórias traumáticas e é editor do periódico *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. Foi supervisor e assistente curatorial de Mediação e Programas Públicos do MASP (2021-2024) e é autor de *Por uma política cultural antirracista: as caminhadas indígenas, quilombolas e afro-diaspóricas diante das permanências coloniais e escravistas* (1988-2020), publicado em 2023 pela editora Intermeios. Mais informações podem ser encontradas em <http://lattes.cnpq.br/8821296254479353>



O DESIGN TEUTO-BRASILEIRO

GÜNTER WEIMER



Plaina de madeira

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” desempenhou funções diversificadas ao longo do tempo. De início ela serviu para fins racistas, para construir uma “cidade residência” 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 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 levas 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 imigrados 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 uma parte fechada 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” 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, 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 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. Graduou-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 (IHGRGS), do Instituto Histórico de São Leopoldo e ex-presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil Rio Grande do Sul (IAB RS).



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

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



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 vestibulo 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 estofa 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 – vestibulo 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 4.500 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, aplainar 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 painéis. 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 do Instituto de Artes da UFRGS, onde implantou o bacharelado em História da Arte, coordenando-o nos seus cinco primeiros anos. É bacharel em Comunicação Social – Jornalismo, com mestrado e doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte pela UFRGS. Assina a curadoria de diversas exposições em arte moderna e contemporânea e é autora e organizadora de publicações no segmento de cultura e artes visuais, com destaque para o livro *A modernidade impressa – Artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre*. Na pesquisa, dedica-se aos estudos sobre modernidade e as relações entre arte, impressos e cultura visual, bem como a aspectos relacionados à memória e ao patrimônio artístico e cultural, sempre tendo como escopo o Sul do Brasil. Desde 2023, coordena a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. Vive e trabalha em Porto Alegre.

A PREMISSE DA ACESSIBILIDADE COMO PARTE DO PROCESSO CURATORIAL

DENISE CRISTINA CARMINATTI PEIXOTO
MUSEU PAULISTA DA USP



Reprodução tátil de
Nossa Senhora das Dores

Museus são instituições centenárias que, embora tenham passado por intensas transformações ao longo da história, sempre mantiveram, em sua essência, alguma forma de relação com o público, ainda que, em suas origens, esse público estivesse limitado a círculos muito restritos e elitizados (DUNCAN, 1995; POMIAN, 1984). Por outro lado, a própria existência de coleções organizadas parece carregar intenções de compartilhamento. Mesmo quando acessadas por poucos, tais coleções sinalizam a possibilidade de se estabelecer um diálogo entre quem coleciona e quem observa o que foi colecionado. Com isso, pode-se afirmar que essa conexão sempre esteve no cerne do que caracteriza e define um museu.

Especialmente ao longo do século 20, o acesso aos museus deixou de ser visto como um privilégio para, paulatinamente, ser compreendido como um direito essencial da vida cultural. Essa mudança de perspectiva trouxe inúmeros desdobramentos, a ponto de se tornar um dos elementos centrais nas discussões sobre o sentido dos museus na contemporaneidade (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Nesse processo, é possível identificar o esforço de articular curadoria de acervos e produção de conhecimento à garantia da participação dos públicos (SANTOS, 1989).

Fato é que a existência de museus só se justifica quando se considera sua relação dialógica com a sociedade. Mais do que um espaço de preservação, o museu é um espaço de construção de relações e de sentidos a ser compartilhados coletivamente (CHAGAS, 2003). Preservar não é um ato isolado nem um fim em si mesmo, mas um processo profundamente vinculado a estratégias de

aproximação, interpretação e ressignificação do patrimônio. Sem público, não há museu; e sem sociedade, não há razão para preservar. Tudo o que se preserva – segmentos do universo material ou imaterial – é resultado da ação humana e só ganha sentido quando interpretado e apresentado socialmente.

Assim, as funções museológicas de preservação, pesquisa, educação e comunicação só ganham pleno sentido quando favorecem a participação ativa da sociedade nas diversas áreas do conhecimento e garantem o acesso aos diferentes bens – culturais, naturais, materiais, imateriais, científicos, artísticos ou históricos (UNESCO, 2015). Dessa maneira, o museu pode se afirmar como um instrumento efetivo na promoção das memórias coletivas, de referências para a identidade cultural, bem como um espaço de reflexão crítica.

Por outro lado, refletir sobre o papel dos museus, da preservação e do acesso passa também por entender como as coleções se formam e como se tornam acervos museológicos a ser preservados. Mas esse não é o objetivo deste texto. Interessa, aqui, compreender qual a relação que se estabelece entre as práticas colecionistas (e preservacionistas) e a garantia do pleno acesso.

Pomian (1984) indica que as coleções são “os lugares onde o visível substitui o tangível”, sugerindo que colecionar não se limita à guarda de objetos, mas principalmente à construção de sentidos e narrativas sobre o mundo. Em face disso, é imprescindível perguntar: Que histórias são construídas? Para quem são apresentadas? Quem tem o direito de conhecê-las, entendê-las e dar novos significados a elas? Assim, tanto o que “deve ser colecionado” quanto “quem tem direito de colecionar” resultam de escolhas historicamente estabelecidas, das quais muitos segmentos sociais não puderam (e ainda não podem) participar (BENNETT, 1995; CLIFFORD, 1997).

Quando analisamos a prática do colecionismo pela ótica da acessibilidade, percebemos tensões significativas entre os referenciais que as orientam. Tradicionalmente, a ação de colecionar – entendida aqui, de maneira simplificada, como o ato de reunir, organizar e conservar objetos – foi por muito tempo uma atividade associada à ideia de uma ciência objetiva e neutra e, conseqüentemente, a serviço dela. No entanto, não se pode negar que essa prática sempre esteve marcada por relações de poder, nas quais certos saberes, modos de vida e suas expressões materiais foram valorizados, enquanto outros foram marginalizados ou esquecidos (LATOURE, 2000; SANTOS, 2002).

No caso das pessoas com deficiência, a experiência da exclusão é histórica, e seu enfrentamento pode ser constatado cotidianamente. Nos museus, ela pode ser percebida pela presença de barreiras que impedem a livre e autônoma circulação pelos espaços expositivos e comprometem a adequada apreensão de acervos e conteúdos apresentados. A ausência de elevadores, de piso tátil, de textos em braile, de conteúdos em Libras, de recursos táteis, entre tantos outros, são exemplos claros. Mas ela também se manifesta – e de maneira contundente – quando os diferentes modos de estar, perceber, conhecer e se relacionar com o mundo não são levados em consideração no processo de formar, sistematizar e expor as coleções museológicas (MAZZONI; COSTA, 2017).

Cabe – com urgência – aos museus ressignificarem seu papel social, especialmente à luz da nova definição proposta pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), segundo a qual um museu é “uma instituição permanente, sem fins lucrativos e a serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das

comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos” (ICOM, 2022).

Essa definição reforça que os museus, mais do que espaços de guarda e exposição de acervos, são instituições sociais com a responsabilidade de estimular o pensamento crítico, promover o diálogo e contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e plural (DUNCAN, 1995; HEIN, 1998). Trazer o público para o centro de suas ações não significa desconsiderar as responsabilidades com os acervos, sobretudo no que se refere à sua preservação e salvaguarda. Ao contrário, significa reconhecer que os conjuntos materiais (ou referências materiais) devem refletir as diversas formas de viver, lembrar e produzir cultura. Os museus precisam acolher múltiplas narrativas, oferecer experiências significativas e tornar perceptível a complexidade da sociedade da qual fazem parte (SANDELL; JANES, 2007).

O público é a razão de ser dos museus. Seu compromisso deve estar centrado nas pessoas – nas diferentes formas de viver, lembrar e produzir cultura –, pois são elas que conferem sentido à preservação, à narrativa e à própria existência da instituição. Um museu só cumpre plenamente sua função social quando reconhece essa centralidade e atua de forma ativa para promover a escuta, a participação e a representatividade dos diversos grupos que compõem a sociedade. Isso exige não apenas revisar práticas expositivas e curatoriais, mas também romper com lógicas excludentes, historicamente marcadas por relações de poder que privilegiaram certos saberes e modos de vida em detrimento de outros (LATOURE, 2000; SANTOS, 2002).

Entre outros aspectos, essa perspectiva parte do reconhecimento das desigualdades históricas e da necessidade de rever os critérios que definem o que deve ser preservado. Implica, ainda, a adoção de processos participativos e o compromisso com a garantia de que todos os perfis de público possam não apenas acessar as instituições museológicas, mas também se reconhecer nelas – especialmente por meio de suas exposições. Criar essas condições significa assumir uma postura institucional clara e comprometida com a inclusão, a escuta ativa e a construção de um espaço público mais plural e democrático.

Nesse contexto, uma das tarefas fundamentais dos museus contemporâneos é criar condições concretas para a superação de barreiras – sejam físicas, comunicacionais, simbólicas ou cognitivas – que historicamente limitaram o acesso e a participação de grande parte da população. Mais do que garantir a entrada em seus espaços, trata-se de assegurar que diferentes grupos sociais possam deles participar de maneira plena e significativa, especialmente aqueles que foram historicamente excluídos ou invisibilizados pelas práticas institucionais (ICOM, 2009; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Esse compromisso exige uma atuação ética e transformadora, voltada à construção de ambientes verdadeiramente inclusivos, que acolham a diversidade como princípio e finalidade.

Foi com base nesse entendimento que o projeto de reabertura do Museu do Ipiranga, em 2022, após nove anos de obras de restauro e modernização, foi concebido. A acessibilidade foi assumida como premissa estruturante e orientadora, não só na renovação dos espaços físicos, mas também na reformulação de suas exposições. Desde então, o Museu vem intensificando seu compromisso de identificar, em suas escolhas curatoriais e expográficas, as barreiras que precisam ser removidas para que se garanta a plena participação do público, sobretudo a de pessoas com deficiência.

Ao adotar essa postura, o Museu não se limitou apenas a cumprir a Lei Brasileira de Inclusão (LEI 13.146/2015) e as normas técnicas, como a ABNT NBR

9050, de 2020, que estabelecem critérios para qualificar a acessibilidade. Buscou ir além, implementando propostas que partem do princípio de que a diversidade humana – especialmente em sua variedade de corpos e formas de estar no mundo – é o que define e distingue, de fato, o ser humano (SKLIAR, 2003; SCULLY, 2010).

Essa compreensão baseia-se em referenciais propostos pelo modelo biopsicos-social, que entende a deficiência não como condição individual apenas, mas como resultado da interação que se estabelece entre um corpo com impedimentos e as barreiras ambientais, sociais e culturais. A partir da afirmação de Diniz (2008) – de que “há pelo menos duas maneiras de compreender a deficiência. A primeira a entende como uma manifestação da diversidade humana. Um corpo com impedimentos é o de alguém que vivencia impedimentos de ordem física, intelectual ou sensorial. Mas são as barreiras sociais que, ao ignorar os corpos com impedimentos, provocam a experiência da desigualdade” –, deve-se perguntar: quais são as barreiras intrínsecas à maneira como concebemos exposições?

O desafio para que essa compreensão realmente balize nossas escolhas é gigantesco, pois nossas práticas cotidianas, nas mais diversas áreas da vida social, são permeadas pelo que podemos chamar de “capacitismo estruturante”. Este, assim como outros preconceitos, está introjetado de tal maneira que chega a ser invisibilizado e negado. Mesmo considerando que a Constituição Federal do Brasil garante, em seu artigo 5º, que “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza”, e, dessa forma, os mesmos direitos devem ser partilhados em igualdade de condições, no cotidiano não é isso que se percebe.

Desde muito cedo, somos apresentados à ideia de que existem padrões que definem o que se considera um corpo “normal” e, por isso, adequado, e aquele que, ao fugir da pretensa normalidade, precisa ser, de uma maneira ou de outra, ajustado pelo próprio indivíduo. Assim, a questão da “inadequação” está centrada na pessoa e não na maneira como organizamos nossas ações cotidianas e o ambiente em que vivemos. Na maioria das vezes, nossas escolhas são pautadas pelo atendimento ao que se considera a “maioria normal”, desconsiderando que os referenciais que definem essa “normalidade” são artificialmente estabelecidos e arbitrários (GARLAND-THOMSON, 1997). Assim, configuram-se inúmeras práticas capacitistas que orientam nossas decisões e a maneira como nos relacionamos com o outro – diferente de nós.

A visão equivocada sobre a deficiência, frequentemente baseada na ideia de limitação individual e de incapacidade – e, portanto, de responsabilidade do indivíduo em “compensá-la” – acaba por impactar fortemente o modo como as exposições museológicas são concebidas e realizadas. Na maioria das vezes, os espaços expositivos são projetados com base em uma lógica excludente. Embora reconheçam certa diversidade entre os públicos, como faixa etária, escolaridade ou contexto socioeconômico, partem da suposição de que a homogeneidade é o que prepondera entre os visitantes. Com isso, as propostas curatoriais e expográficas, quase em sua totalidade, são voltadas para um público idealizado, ignorando a diversidade de corpos, sobretudo aqueles com impedimentos (MAZZONI; COSTA, 2017; LOPES, 2014; SCULLY, 2010).“

Essa percepção ignora também que a relação estabelecida entre os indivíduos e as obras e objetos expostos pode se dar de múltiplas formas, e que há distintas maneiras de aprender, conhecer e experienciar o mundo. Ademais, prevalece a ideia de que o visitante é um agente passivo que, além da observação – às vezes especulativa –, limita-se a absorver informações apresentadas muitas vezes por meio de uma linguagem excessivamente acadêmica e fundamentalmente centrada na

visualidade. Tudo isso restringe o pleno acesso às experiências culturais, educacionais e de lazer propiciadas pelos museus, além de reforçar desigualdades (BISHOP, 2012; LOPES, 2014).

A experiência do Museu do Ipiranga com a acessibilidade, como já indicado anteriormente, tem buscado não se limitar, por exemplo, à remoção de barreiras físicas ou à adoção de recursos pontuais, mas sim incorporar uma compreensão mais ampla e integrada de inclusão. Esses aspectos, embora fundamentais, são obviedades inegociáveis – elementos básicos e constituintes de qualquer projeto expográfico comprometido com a democratização do acesso e a diversidade dos públicos. Trata-se de um compromisso institucional com a criação de exposições que, desde sua concepção, são preparadas para acolher a diversidade de formas de percepção, leitura e apropriação dos conteúdos por parte dos públicos. O Museu entende que acessibilidade não deve ser um complemento ou uma adaptação posterior, mas uma premissa de base, articulada ao discurso curatorial e à narrativa expositiva.

Embora os discursos sobre inclusão e diversidade tenham ganhado espaço nos museus, ainda prepondera uma prática recorrente: elabora-se o projeto expográfico com base em um público-padrão presumido e somente depois são feitas adaptações pontuais com vistas à acessibilidade. Essa lógica reativa, que trata a acessibilidade como um complemento e não como um princípio, perpetua exclusões e limita o potencial transformador das exposições.

Como destaca Andrade (2020), ainda é comum que os museus considerem a acessibilidade apenas em etapas posteriores – finais – do planejamento expositivo, o que resulta em adaptações pontuais para atender públicos específicos, em vez de considerar e integrar a diversidade de públicos desde o início do processo.

É indispensável reconhecer que romper com esse modelo tradicional é um processo desafiador. Trata-se de uma mudança profunda na forma de pensar e planejar os museus – uma transição de projetos concebidos sem considerar a diversidade de públicos para propostas que já nasçam comprometidas com a inclusão em sua estrutura. Ainda que complexo, esse movimento é essencial para que a acessibilidade deixe de ser exceção e torne-se um eixo estruturante e inegociável da prática museológica. Lopes e Ferreira (2018) discutem como esse processo de transformação exige uma revisão dos próprios critérios e práticas museológicas, a fim de garantir que a acessibilidade não seja vista como um recurso adicional, mas como um princípio fundamental do design e da curadoria.

Esse compromisso exige, entre outras ações, o reconhecimento de que aquilo que muitas vezes é tratado como “recurso de acessibilidade” – como textos em linguagem simples, audiodescrição, materiais táteis, vídeos em Libras, entre outros – não deve ser algo à parte ou complementar. Esses elementos precisam estar integrados desde o início do processo curatorial e expográfico, como parte fundamental da experiência de todos os visitantes. Como já destacado por Lopes e Ferreira (2018), essa integração assegura que a acessibilidade seja genuinamente inclusiva e não um adendo que desconsidera a diversidade de necessidades e expectativas dos públicos.

Nesse sentido, o Museu do Ipiranga tem buscado desenvolver mecanismos efetivos de escuta e envolver diferentes equipes desde os estágios iniciais dos projetos, permitindo que tanto a proposta expográfica quanto os aspectos relacionados à acessibilidade sejam pensados de forma transversal. Diferentemente do que ainda ocorre em muitas instituições, a equipe de educação participa ativamente do processo curatorial desde as etapas conceituais, muito antes da definição formal do projeto expositivo.

Essa participação não apenas viabiliza o alinhamento com os eixos temáticos e referenciais teóricos das exposições, mas favorece, sobretudo, a construção de uma interlocução permanente entre distintas áreas de conhecimento e atuação. A proximidade dos educadores com públicos diversos, de forma cotidiana e sistemática, possibilita a identificação de lacunas, sensibilidades, demandas e potencialidades, contribuindo para ampliar o alcance e a relevância social das exposições. Nessa interface, a ação educativa atua como mediadora entre a curadoria e os visitantes, aproximando intenções conceituais de repertórios socioculturais diversos (MAZZONI; COSTA, 2017; LOPES; FERREIRA, 2018).

No caso do Museu do Ipiranga, essa integração tem ocorrido de forma concreta e em múltiplas frentes. A elaboração de estratégias de mediação anda lado a lado com a produção de recursos de acessibilidade e a revisão dos textos expositivos – com vistas à construção de uma linguagem mais clara e acolhedora, sem comprometer a precisão científica. Além disso, cada recurso – textual, visual, tátil ou sensorial – é fruto de um processo coletivo, envolvendo pesquisa, escuta ativa, testes com públicos diversos e o trabalho conjunto com especialistas, artistas, artesãos e fornecedores de materiais acessíveis (BENNETT, 1995; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Essa abordagem integrada tem sido adotada também na produção das exposições temporárias e não foi diferente na mostra *Design e Cotidiano na coleção Azevedo Moura*. De fato, ela tem sido um exemplo emblemático desse modo de fazer, tanto pela consolidação dos referenciais institucionais, quanto pelo profissionalismo e flexibilidade da equipe propositora da mostra.

Com curadoria de Adélia Borges, a exposição apresenta 930 objetos selecionados a partir de um vasto conjunto reunido por Calito e Tina de Azevedo Moura ao longo de décadas. Os itens – móveis, utensílios, brinquedos, ferramentas e documentos – refletem o cotidiano de famílias de imigrantes europeus do sul do Brasil, entre o final do século 19 e início do século 20. A seleção valorizou não apenas a estética e a funcionalidade dos objetos, mas também suas dimensões narrativa e afetiva (BORGES, 2025).

Construir uma relação de trabalho que integre perspectivas distintas – mesmo que não diametralmente opostas – exige escuta, diálogo e abertura para identificar os pontos de conexão que resultem em uma proposta, e narrativa, de fato integradoras. Quando se consegue, a potência disso é incrível: todos ganham, sobretudo o público.

Desde o início do projeto, a curadoria demonstrou total adesão às diretrizes apresentadas pelo Museu, sobretudo no que se refere aos parâmetros de acessibilidade. Essa postura permitiu o estabelecimento de um processo fluido e colaborativo, que trouxe impactos positivos na definição da proposta expográfica. Rapidamente se assumiu que essas orientações fariam parte do processo de desenho da exposição e, mais que isso, que o projeto seria marcado pela articulação e integração entre o acervo a ser apresentado e a maneira de torná-lo acessível, ou seja, os recursos de acessibilidade estariam inseridos na narrativa curatorial. Isso exigiu, entre outras coisas, uma abertura das equipes envolvidas nessa produção para que realizassem ajustes e adaptações sempre que necessário, assegurando que as soluções adotadas fossem integradas ao percurso expositivo e baseadas nas melhores práticas de acessibilidade.

Na discussão sobre quais seriam os recursos multissensoriais – objetos, réplicas, alto-relevo, texto em tinta e braile, Libras, piso tátil, entre outros – o inusitado aconteceu: objetos do acervo foram disponibilizados para a experiência tátil. Calito e Tina entenderam que, dentre os tantos itens que compõem a coleção que

formaram, um conjunto poderia ser separado para que todos os visitantes vivenciassem essa forma de mediação sensorial que promove uma relação mais direta e significativa entre o público, sobretudo o de pessoas com deficiência, e o acervo. Além desses objetos, outras tipologias de recursos foram produzidas, como réplicas, altos-relevos e impressões táteis – as duas últimas para permitir que imagens bidimensionais pudessem ser fruídas pelo toque.

Ainda assim, mesmo nesse cenário tão favorável, foi necessário enfrentar um dos grandes desafios que se impõem às equipes museológicas: a conciliação entre os princípios da acessibilidade e a lógica tradicional de definição do cronograma de produção das exposições. Embora se reconheça cada vez mais a necessidade de pensar a acessibilidade desde as etapas iniciais, é preciso também garantir que os cronogramas respeitem o tempo necessário para a produção e finalização de recursos como rotas táteis, audioguias e vídeos em Libras. Esses recursos demandam etapas e tempos de execução específicos, pois alguns só podem ser concluídos quando da instalação definitiva dos objetos, painéis e demais elementos cenográficos e expográficos. Além disso, os profissionais que desenvolvem e instalam os materiais deverão ser acompanhados de consultores com deficiência para realizar testes, ajustes e validações finais.

Dito isso, é fundamental compreender que uma exposição só pode, de fato, ser considerada pronta para o público quando os recursos de acessibilidade estiverem plenamente integrados e funcionando. Tornar isso parte do cronograma oficial e do entendimento institucional é um passo essencial para que a acessibilidade deixe de ser um apêndice e passe a ocupar o lugar que lhe é devido: o de uma dimensão estruturante e inegociável da prática museológica contemporânea (ICOM, 2022; SANDELL; JANES, 2007).

Por fim, fica estabelecida a quebra de um paradigma: para declarar uma exposição aberta à visitação, ela deve estar totalmente preparada para que “todos os corpos” a desfrutem em igualdade de condições.

Denise Cristina Carminatti Peixoto (Araras, SP, 1965) é bacharel e licenciada em História pela Universidade de São Paulo, com especializações em Educação Ambiental e Metodologia do Ensino pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), além de mestrado em Arqueologia com ênfase em Educação pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Com 35 anos de carreira na área de educação em museus, iniciou sua trajetória profissional no Museu de Arqueologia e Etnologia, integrando a equipe responsável pela criação do Serviço Educativo da instituição. Em 2001, foi incumbida da criação e implementação do Serviço de Atividades Educativas do Museu do Ipiranga, onde permaneceu à frente da supervisão por 15 anos. Foi responsável pela elaboração do projeto de acessibilidade do plano de exposições durante a reabertura do Museu do Ipiranga, em 2022. Atualmente é Supervisora do Serviço de Atividades Educativas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



NÚCLEOS EXPOSITIVOS



Figuras masculina e feminina de
madeira policromada, Igrejinha,
Rio Grande do Sul

TEXTOS DE
ADÉLIA BORGES



Porta de madeira
maciça policromada,
c. 1850–1920

PODE ENTRAR QUE A CASA É SUA

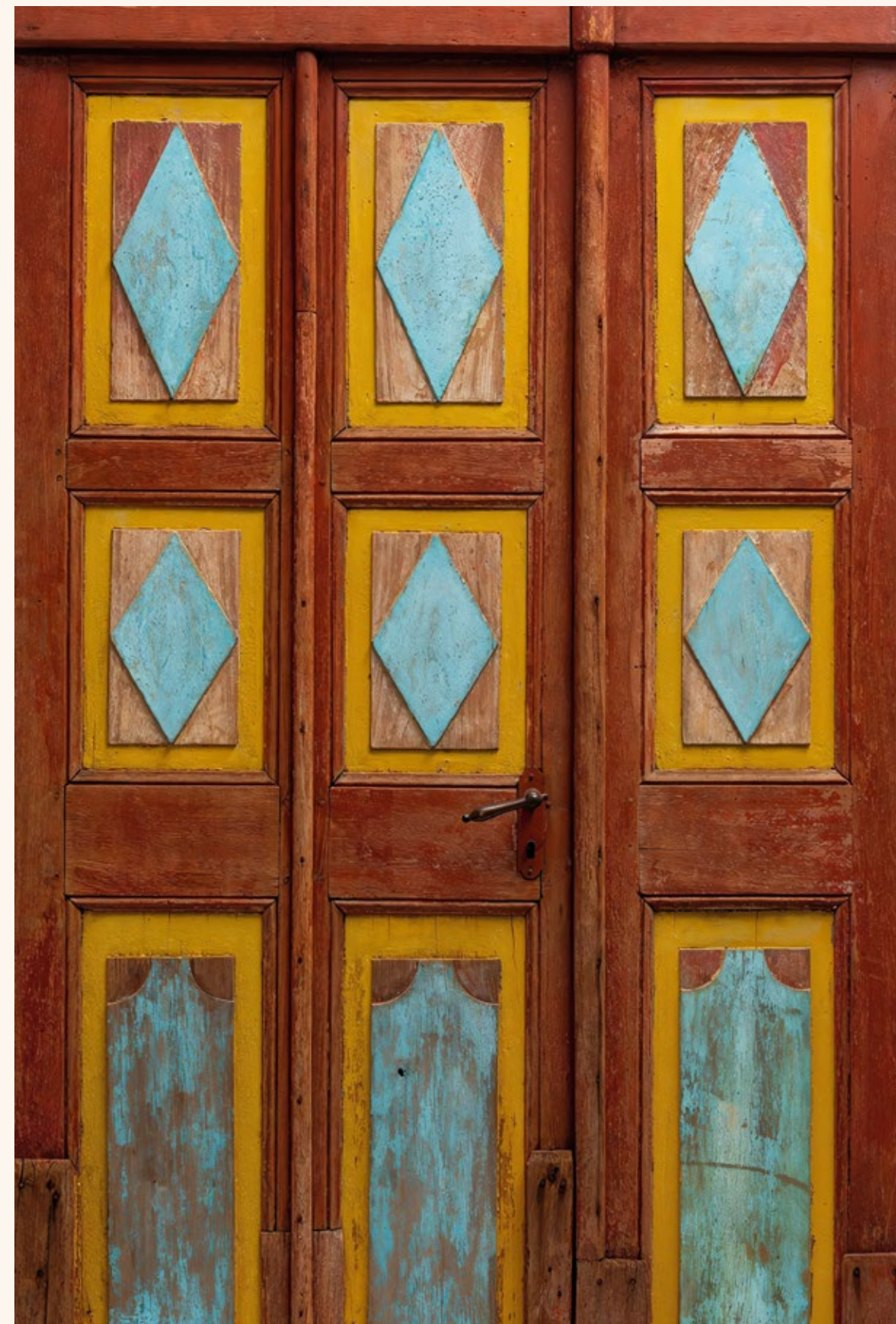
Entre os imigrantes alemães e italianos que vieram ao Brasil, muitos eram artesãos que desenvolviam suas técnicas durante os longos invernos europeus e na entressafra da produção rural. Ao chegarem aqui, eles receberam grandes lotes de terra, bem maiores que os terrenos de onde vieram. Encontraram uma grande variedade de árvores cujas madeiras eram boas para a construção. As ferramentas, no entanto, eram simples. No começo, não havia serrarias: as madeiras eram cortadas com machado, para “retirar o grosso”, e depois eram desbastadas.

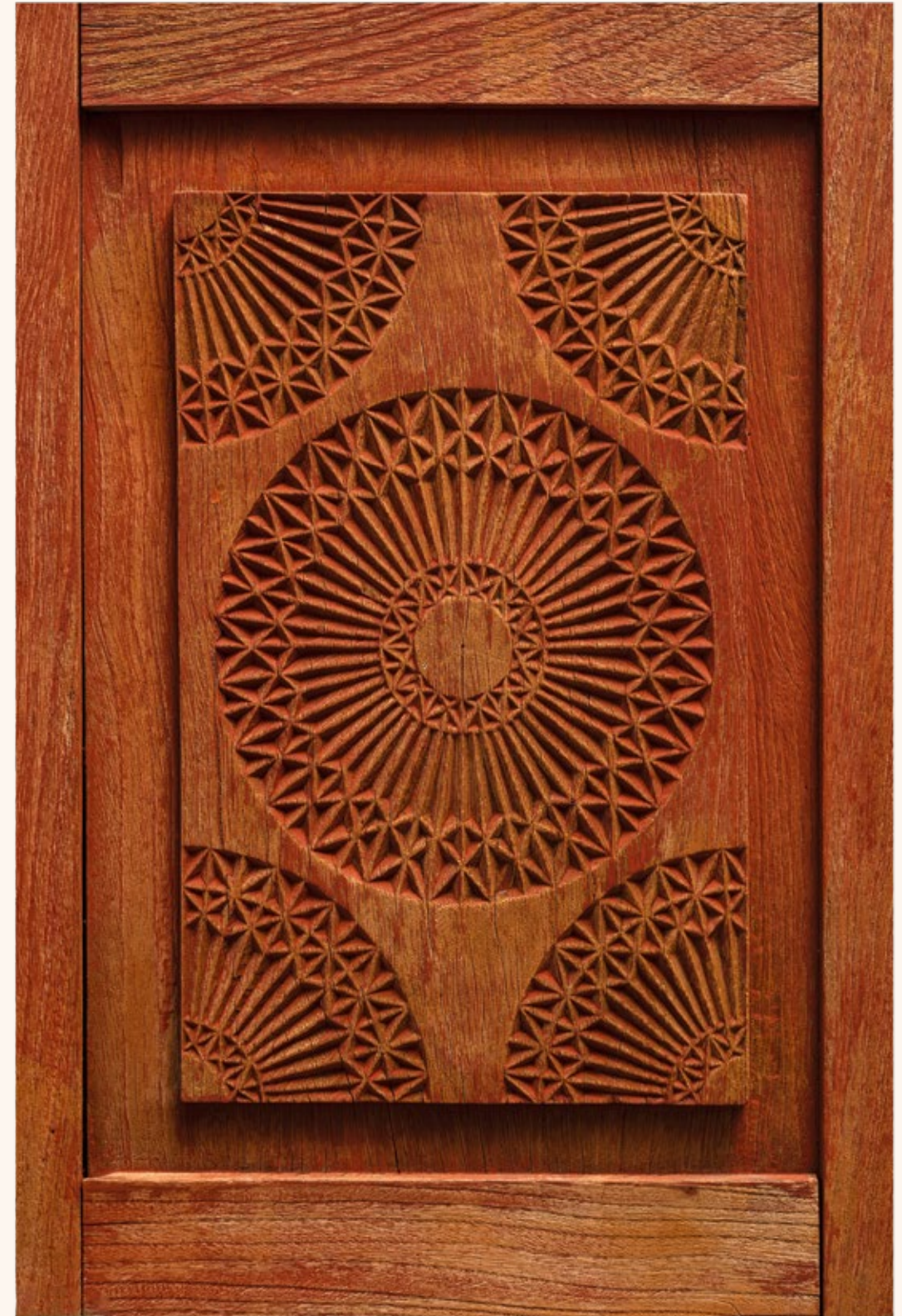
Mesmo com recursos limitados, as formas e os ornamentos presentes em suas criações são muito ricos, com destaque para as portas. As casas tinham pés-direitos altos, o que garantia boa circulação de ar. Nas portas de duas folhas, que podiam ser deixadas naturais ou ser pintadas, os desenhos das almofadas tinham formas geométricas – como retângulos, losangos e círculos –, que eram eventualmente destacados com cores diferentes. Carpinteiros e marceneiros competiam pela habilidade com a madeira e alguns detalhavam as peças, esculpindo-as. Entre os imigrantes alemães, os pomeranos eram reconhecidos pela perícia em suas criações.





Portas de madeira maciça natural, mono
ou policromada, c. 1850–1920







Cavalinho de madeira maciça,
colonização alemã, c. 1880-1920

AS VÁRIAS FORMAS DO SENTAR

Os imigrantes traziam poucos objetos na longa viagem de navio. Quando traziam móveis, estes eram principalmente arcas para carregar objetos de valor e roupas. Os banquinhos, tipologia muito presente em várias regiões e culturas brasileiras, também marcavam presença nos assentamentos dos imigrantes. Fáceis de transportar dentro ou fora de casa, permitiam vários usos – sentar-se para lavar os pés ou para confraternizar com a família em volta da fogueira, ou ainda ser levados ao campo para a ordenha das vacas. Podiam ter três ou quatro pés, assentos redondos ou retangulares, retos ou moldados na madeira. Alguns tinham buracos no assento para facilitar o transporte.

As cadeiras eram reservadas aos pais e ficavam nas cabeceiras das mesas de jantar. Essas mesas geralmente tinham bancos nas duas laterais. A coleção apresenta várias versões de cadeiras, algumas delas com ornamentos, como o tradicional recorte de coração no encosto. Há também as destinadas a usos específicos, como a cadeira alta para alimentação de crianças, a cadeira do dentista ambulante e um modelo inicial do vaso sanitário, com abertura no assento e na lateral para retirar o penico.

O cavalinho de madeira foi uma tradição na imigração alemã por décadas. Alguns cavalinhos tinham crina de cavalo. Quando um menino nascia, o padrinho dava um cavalinho de presente. Geralmente, ele fazia o brinquedo com suas próprias mãos. O tipo de cavalinho indicava a habilidade de quem o fez e a condição financeira do padrinho.



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.



Cadeira de madeira maciça, com fatura rudimentar
Detalhe de cadeira de madeira maciça [dir.]



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

Cadeira de dentista ambulante, de madeira maciça, ferro e couro [dir.]





Cadeiras de madeira maciça natural,
mono ou policromada



Cadeiras não servem só para sentar – elas servem também para mostrar o status de seu ocupante. Essa afirmação pode ser constatada tanto nos móveis em si quanto nas fotografias da coleção Azevedo Moura. Nas peças, podemos observar modelos rudimentares ou mais elaborados, acabamentos naturais ou coloridos, com ou sem braços. Quando posamos para fotos, a decisão de quem senta e quem fica em pé tem a ver com a questão das representações que buscamos de nós mesmos – ou seja, como queremos ser vistos.



Banquinhos de madeira maciça



O sentar lúdico dos cavalinhos 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 cavalinho, em geral feito por suas próprias mãos. Pelo tipo de cavalo, era possível perceber a habilidade na feitura e a condição financeira da família.



Cavalinhos de madeira maciça e com crina de cavalo



AS VÁRIAS FOMAS DO SENTAR

Os portugueses trouxeram consigo para o Brasil móveis, objetos e utensílios de uso doméstico. Com eles, trouxeram também as suas ideias e costumes. Assim, o mobiliário brasileiro foi influenciado por vários países, especialmente a França, a Inglaterra e a Itália. No entanto, o Brasil também desenvolveu o seu próprio estilo, com peças que refletem a cultura e a história do país.

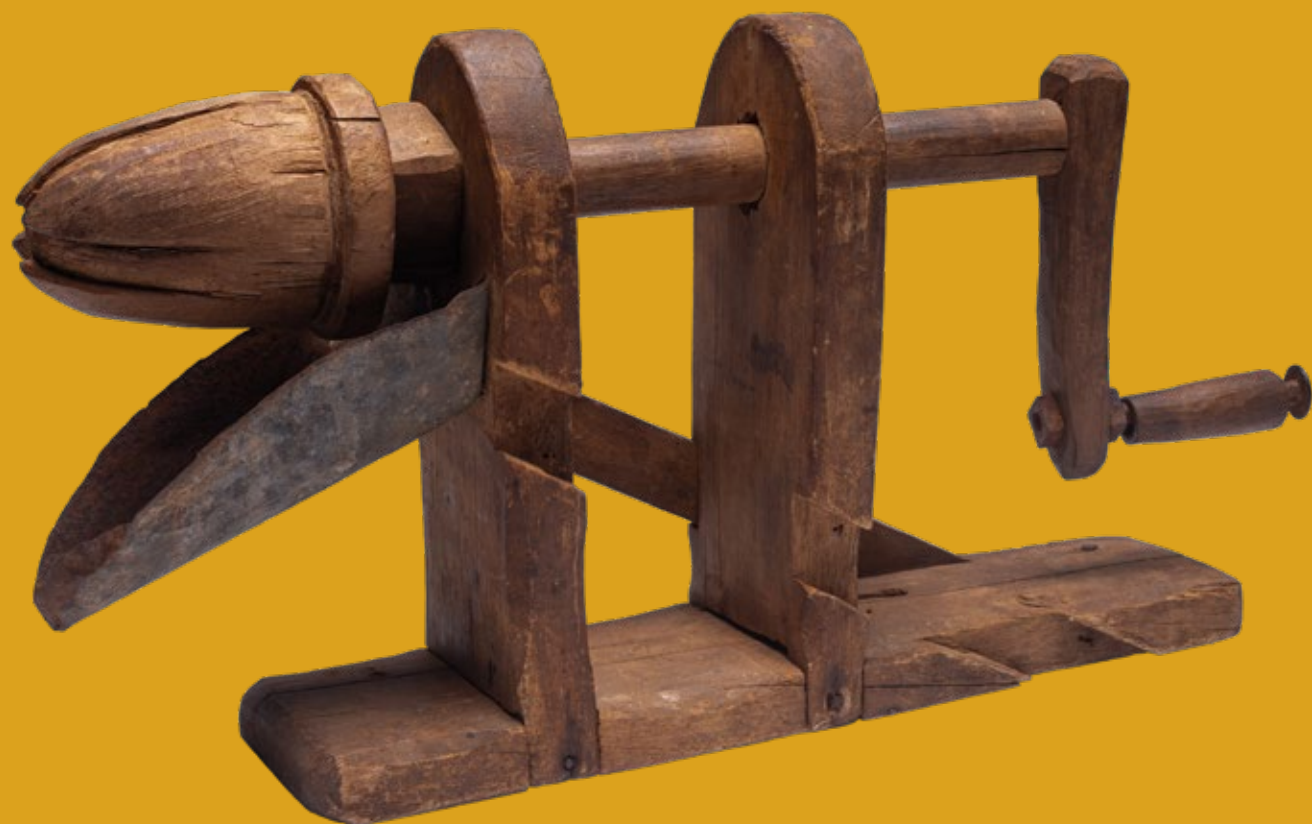
As cadeiras eram reservadas aos poucos de família. Eram muito grandes e pesadas, com encostos altos e braços largos. Eram feitas de madeira e tinham uma estrutura muito sólida. Eram usadas para sentar-se à mesa ou no sofá. Eram muito confortáveis e duráveis.

O mobiliário de madeira foi muito usado no Brasil. Eram feitas de madeira de qualidade e tinham uma estrutura muito sólida. Eram usadas para sentar-se à mesa ou no sofá. Eram muito confortáveis e duráveis.



A coleção Azevedo Moura permite interessantes analogias entre os cavalinhos de brinquedo e os animais “de verdade”. Na Europa do século 19, só pessoas muito ricas andavam a cavalo, mas no Brasil o seu uso disseminou-se entre os imigrantes. Como também passaram a possuir aqui áreas de terra bem maiores do que as que tinham na Europa, começaram a se sentir como “senhores feudais”, nas palavras do professor Günter Weimer, descendente de alemães. Até hoje, na decoração de escritórios masculinos, há uma forte presença de imagens de cavalos, como símbolo de nobreza, masculinidade e poder





Espremedor de cítricos,
de madeira

PREPARAR E SERVIR O PÃO DE CADA DIA

A culinária é uma forte expressão da identidade cultural dos povos. Os imigrantes trouxeram seus hábitos alimentares e, para executar as receitas, eram necessários objetos específicos. Como exemplo, os alemães usavam potes de cerâmica para fermentar repolho e fazer chucrute, prensas para *waffle* (tipo de massa doce) e pás para preparar *Schmier*, um doce em pasta parecido com a geleia. Já os italianos utilizavam rolos para abrir massas, tábuas para servir polenta, desnatadeiras e raladores de queijo.

A coleção Azevedo Moura tem um conjunto expressivo de peças para preparar e servir alimentos. A maioria foi feita no Brasil, com materiais e técnicas disponíveis na época, como a madeira entalhada dos tempos iniciais da imigração, o ferro fundido, além de outras técnicas de manuseio de metal e ainda a cerâmica. Núcleos produtivos recriaram as tipologias das regiões de origem dos imigrantes. Um exemplo foi a criação de fábricas de cerâmica esmaltada em São Leopoldo (a primeira cidade fundada por alemães no Brasil), que fica a 40 quilômetros de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

Os imigrantes mais abastados passaram a importar objetos mais sofisticados, como travessas, pratos e xícaras de porcelana pintados à mão, cerâmicas *Steingut* e *Copper Luster*, manteigueiras de opalina em formato de animais, adornos de mesa, candelabros de vidro prensado e fôrmas para bolos e pudins em vários modelos, muitos inspirados no universo rural. Eram objetos destinados ao uso e também colecionáveis, a ser devidamente exibidos nos armários.





Chaleira de ferro [esq.]

Artefato de metal para elaboração de manteiga, com manivela de madeira [dir.]





Torrefador de café de ferro e caldeirão [esq.]

Frigideira, panela de bronze e chaleira de cobre [dir.]





Artefatos para elaboração de manteiga,
feitos em madeira, com manivelas de ferro





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]







Canecas de cerâmica usadas como decoração, com rostos modelados, numa caricatura do alemão tomador de chope [esq., acima]

Caixas de armazenamento de erva-mate e chaleiras de cobre [esq., abaixo]

Objetos de cerâmica *Copper Luster*, importados [dir.]



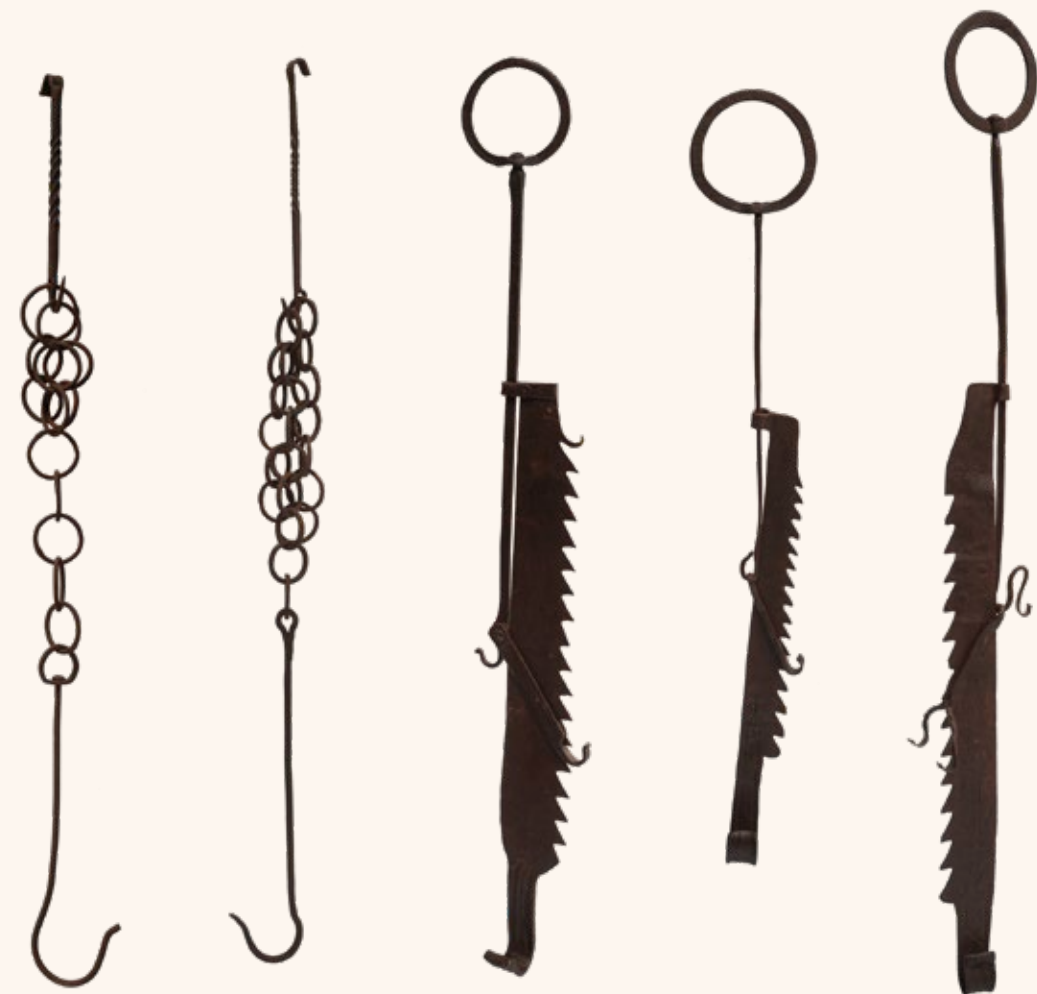
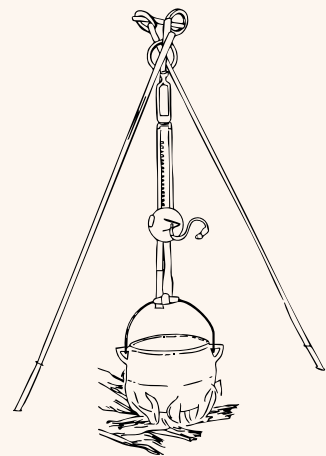


Manteigueiras de mesa, de opalina [esq., acima]
Copos de vidro, importados [esq., abaixo]

Candelabros de vidro, importados [dir., acima]
Recipientes de vidro para o acondicionamento
de conservas [dir., abaixo]



Os primeiros “fogões” dos imigrantes eram cremalheiras de ferro com mecanismos para ajustar a altura das panelas suspensas, aumentando ou diminuindo a distância do calor conforme o tipo de cozimento pretendido (veja no desenho a simulação do uso). Ao redor do fogo de chão é que os colonos passaram a se reunir para tomar infusão de erva-mate. Essa bebida é característica da cultura dos povos originários do Cone Sul, entre eles os Guarani, os Kaingang, os Aimarás e os Quéchuas. O chimarrão tornou-se, posteriormente, um símbolo da identidade gaúcha.



Cremalheiras de ferro usadas para suspender panelas sobre o fogo de chão







Ferramenta 4 em 1,
de ferro e madeira

FERRAMENTAS DO FAZER

Este núcleo apresenta instrumentos de trabalho de marceneiros, ferreiros, oleiros, pedreiros, sapateiros, alfaiates e farmacêuticos. São todas ferramentas feitas e usadas à mão pelos trabalhadores. As casas dos primeiros assentamentos dos imigrantes alemães e italianos eram precárias. Com o tempo, surgiram construções mais estruturadas, feitas de pedra (grés, entre os alemães, e basalto, entre os italianos) e de madeira, abundante nas florestas locais. Inicialmente, as telhas eram de madeira e, mais tarde, de barro. Quando apareceram as olarias, as fôrmas de madeira para os tijolos mostravam as marcas dos proprietários. Nas portas, as aberturas na parte superior, chamadas de “bandeiras”, eram comuns. Elas permitiam maior entrada de luz ou, quando sem vidro, maior ventilação.

Até o final do século 19, as casas não tinham energia elétrica. A iluminação era feita com velas e, principalmente, com lamparinas. Inicialmente, usava-se o óleo de amendoim como combustível, depois substituído pelo querosene. Esses artefatos eram feitos de folha de flandres ou chapa metálica reciclada de latas industriais, como usual ainda hoje em várias regiões do país onde não há energia elétrica ou onde os moradores precisam economizar nos gastos com a energia. Tanto as lamparinas quanto os ferros de passar roupa alimentados à brasa tinham formas diversas, revelando a fértil imaginação de seus autores. Uma curiosidade é o objeto de cobre com depósito para brasas, usado para aquecer a roupa de cama à noite – um precursor do lençol térmico. As formas dos objetos vão além de suas funções. Elas se distinguem pela busca de uma graciosidade a rigor desnecessária, mas que traz poesia ao cotidiano.





Ferramentas de marcenaria: enxó [esq.]
Sargentos [dir.]





Raspador de casco de cavalo (rinete),
de madeira e ferro [esq., acima]
Graminho de madeira [esq., abaixo]

Picotador de ferro usado para fazer baixo-relevo em
construções de pedra [dir., acima]
Serrote de ferro e madeira [dir., abaixo]

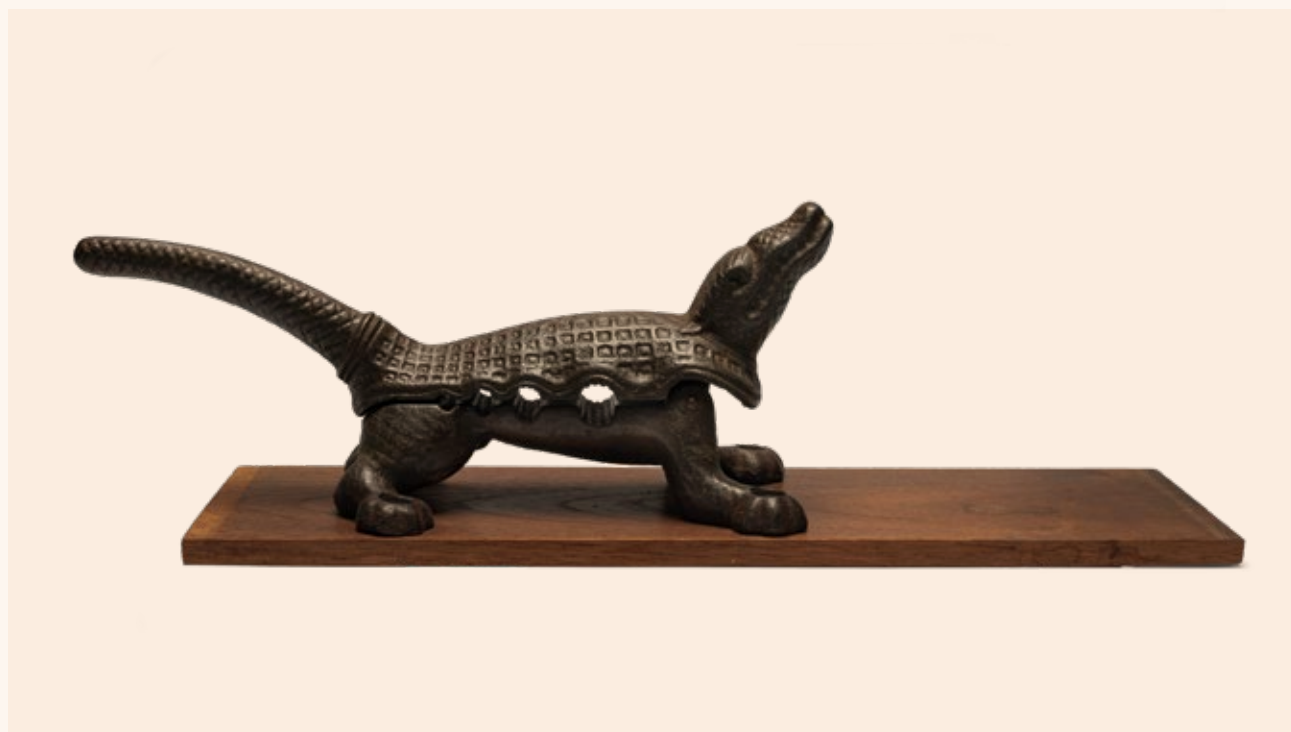




Fôrma de madeira para confecção e conserto
de chapéus [esq., acima]
Tesoura de metal [esq., abaixo]

Figuras masculina e feminina de madeira
policromada, usadas como manequins em
vitrine de alfaiataria em Garibaldi, RS [dir.]





Descalçadeira de ferro fundido [esq., acima]
Ferramenta para prensar pequenas rolinhas de frascos de
farmácia, de ferro fundido [esq., abaixo]

Dispensador de barbante para embrulhos,
de ferro fundido [dir.]





Descaroçador de algodão, de madeira [esq.]
Objetos de madeira para cerzir meias [dir.]





Roca de madeira [esq.]
Suporte para carretéis de linha e
descaroçadores de algodão, de
madeira [dir.]







Despensa de madeira, com
desenhos vazados para
ventilação interna [esq.]

Fôrmas de madeira para
rapadura [dir., acima]
Garrafas importadas em
tamanhos, cores e usos
variados [dir., abaixo]



Bandeiras ornamentadas de portas ou janelas, de madeira [esq.]

Tijolos e fôrmas de madeira para a sua confecção [dir.]





Fôrmas individuais de madeira para a
confeção de tijolos, com as marcas das
olarias [esq.]

Fragmento de fachada de pedra grés [dir.]





Oficina e pequeno comércio da colonização alemã, ligados à ferraria. Na parede da construção de madeira estão algumas ferramentas utilizadas no trabalho rural, como enxadas e foices sem cabo, provavelmente expostas para venda. Na frente da edificação há uma bigorna, ferramenta utilizada na forja, que é uma técnica de moldar metais.

O fogão com chaminé era provavelmente usado para esquentar as chapas e ferramentas na construção das rodas de charretes. Dentro do fogão havia as brasas usadas para moldar o ferro. Chamam a atenção a vestimenta formal dos homens, a presença de uma criança e as armas dispostas sobre a parede.





Os imigrantes europeus encontraram nos estados do Sul uma diversidade de árvores muito maior do que a de suas terras de origem. Açoita-cavalo, cedro, cabriúva, canjerana e louro, por exemplo, eram comuns na região. Uma árvore de grande porte nativa da Região Sul é a araucária (*Araucaria angustifolia*), também conhecida como “pinheiro-brasileiro” ou “pinheiro-do-paraná”. Ela vive cerca de 200 anos e, por sua exploração predatória, é considerada hoje uma espécie em extinção. Na imagem de cima, em que aparecem várias araucárias, o trecho de texto em alemão quer dizer “Serraria na selva brasileira”.





Fôrmas para a elaboração de velas [esq.]

Aquecedor de cobre e madeira, usado com brasas para aquecer a cama antes de dormir [dir., acima]

Lamparina de mesa, de chapa metálica [dir., abaixo]

Lamparinas suspensas ou de mesa, de chapa metálica [pp. 168-169]







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

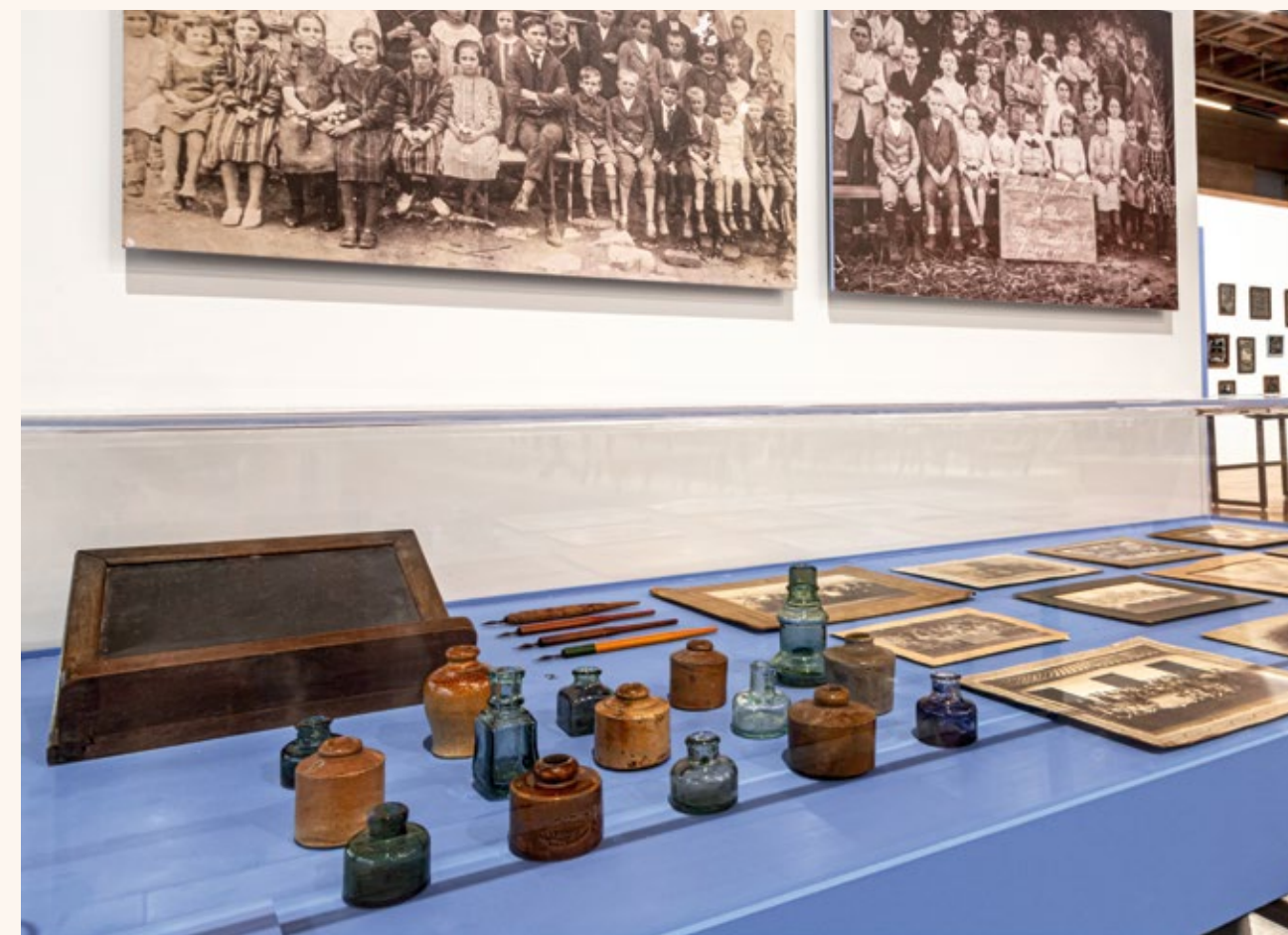


Brinquedo de metal

INFÂNCIA NAS COLÔNIAS

A memória da infância na coleção Azevedo Moura dá-se sobretudo pelo universo do ensino, incluindo material escolar e fotos das escolas. As primeiras escolas das colônias europeias no sul do Brasil foram criadas sem a interferência do Estado. Nas regiões da Europa de onde os imigrantes vieram, havia uma tradição do ensino religioso, que tem por natureza não apenas ensinar a ler, escrever, somar, etc., mas também catequizar os alunos. Assim, tanto igrejas católicas quanto protestantes fundaram instituições de ensino nos núcleos rurais. Nas protestantes, as turmas eram mistas; nas católicas, só femininas ou masculinas. Os professores eram pagos pelos pais dos alunos e geralmente escolhidos entre integrantes da própria comunidade. Em 1936, o governo federal proibiu aulas em línguas que não fossem o português, o que afetou bastante a estrutura anterior.

Quanto aos brinquedos, havia aqueles feitos de madeira nas próprias localidades ou os modelos industrializados comprados pelos imigrantes mais abastados, de fábricas da Alemanha ou dos Estados Unidos. Como usual na cultura ocidental burguesa até recentemente, não havia ambiguidades: as meninas brincavam com bonecas e miniaturas de máquinas de costura e os meninos com miniaturas de veículos e de revólveres.





Bilboquê de madeira [esq., acima]
Carrinho de metal [esq., abaixo]

Miniaturas de avião e motocicletas, de metal [dir., acima]
Miniaturas de máquina de costura, de metal [dir., abaixo]

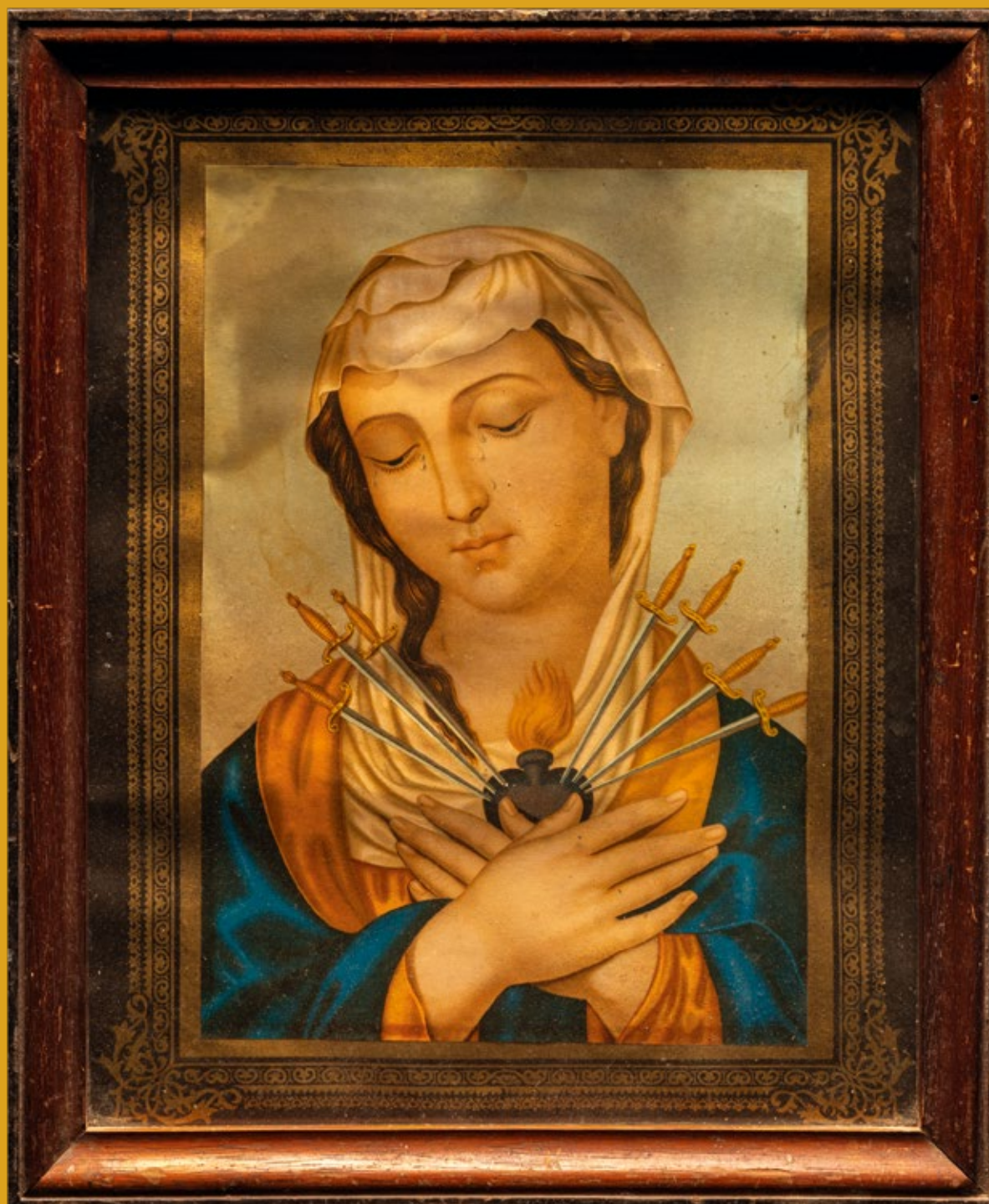




Caneta de pena [esq., acima]
 Miniatura de trem, de metal [esq., abaixo]
 Tinteiros de vidro e de cerâmica [dir., acima]
 Livros infantis, colonização alemã, c. 1930–1940 [dir., abaixo]







Nossa Senhora das Dores,
reprodução impressa de pintura

O CÉU QUE NOS PROTEGE

A religiosidade fazia parte do cotidiano dos imigrantes. Entre os germânicos, havia protestantes e católicos; entre os italianos, o catolicismo predominava. Era comum a presença de um padre nos navios para acompanhar a viagem. Isso aconteceu 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, compradas a preços baixos, com reproduções de pinturas de temas sacros eram usuais nas paredes das casas. Em algumas casas, havia também oratórios – pequenos compartimentos dedicados à oração.





Imaculado Coração de Maria, reprodução impressa de pintura [esq.]

Santa Luzia, reprodução impressa de pintura [dir.]





Oratórios de madeira pintada





Placa com ditado "Fé, amor, esperança"

LAR DOCE LAR

Os ditados de parede eram comuns entre os imigrantes alemães. Colocados em lugares visíveis logo após a conclusão das casas, eles destacavam a importância da união familiar e da confiança em Deus para a harmonia doméstica. As bênçãos divinas eram pedidas, e, em troca, o morador deveria manter um bom caráter e trabalhar com dedicação. Esses ditados eram variações do lema *ora et labora*, criado no século 5 pelos beneditinos, que evangelizaram a Europa. O trabalho não era apenas para a prosperidade, mas também servia para dar sentido à vida, pois "Deus ajuda quem cedo madruga".

Ilustrações simples, como flores e corações, acompanhavam as frases, muitas vezes escritas em letras góticas. As técnicas usadas eram a pintura atrás do vidro (*Hinterglasmalerei*), a pintura em metal, a impressão em papel ou a madeira entalhada. Papéis de bombons e balas, muitas vezes laminados ou de celofane, eram usados para enriquecer o visual das placas. Elas também eram presenteadas em datas festivas, como aniversários.





Ditados de parede

Na técnica de pintura atrás do vidro, conhecida em alemão como *Hinterglasmalerei*, com os dizeres "Quem em Deus confia/bem construiu" em alemão [esq., acima]

Na página à direita, pinturas sobre placas metálicas

"Deitar cedo e levantar cedo garantem uma longa vida" [dir., acima]

"Se uma tristeza te atormenta/Se uma dor te pesa/Apenas bebe uma boa cerveja/
E o coração ficará mais leve" [dir., abaixo]





MOMENTOS ETERNIZADOS

A memória visual da imigração europeia no sul do Brasil tem uma forte expressão nas fotos antigas, tiradas em geral por fotógrafos viajantes – prática disseminada no mundo todo antes das câmeras portáteis. Eles percorriam os interiores com equipamentos fotográficos, lençóis, cenários e adornos para as pessoas. Os retratados preparavam-se para essas ocasiões, usando suas “roupas de domingo”, embora ocasionalmente apareçam pessoas descalças. As composições do grupo são cuidadosamente planejadas, sem espaço para cenas espontâneas. As expressões das pessoas, por sua vez, são, na grande maioria, sérias, sem a presença sequer de esboços de sorrisos. Em tempos de fotos em preto e branco, algumas imagens ganhavam, posteriormente, uma colorização feita à mão nos estúdios fotográficos. As cores ressaltavam detalhes das cenas.



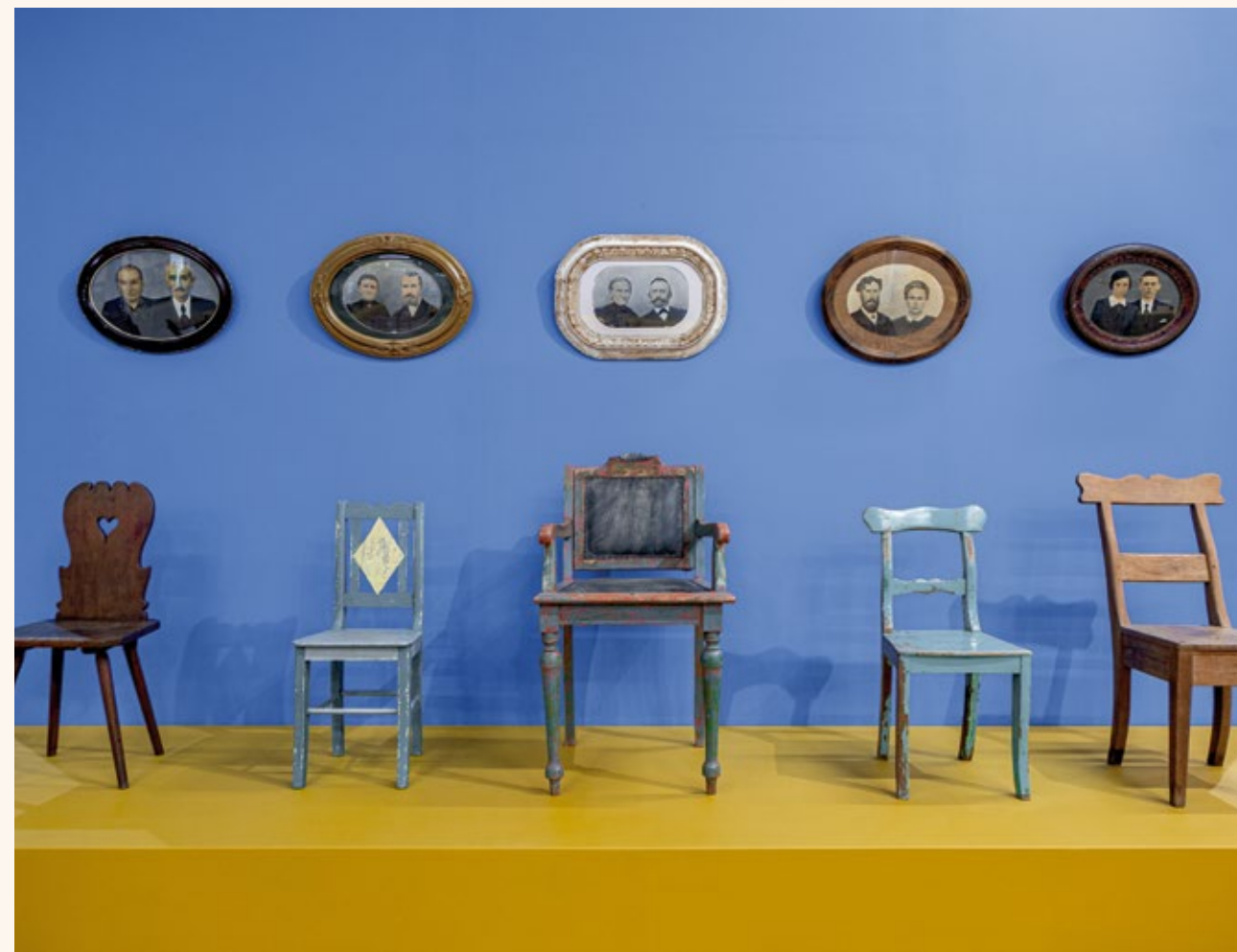
MOMENTOS ETERNIZADOS

A memória visual da imigração europeia no sul do Brasil tem uma forte expressão nas fotos antigas, tiradas em geral por fotógrafos viajantes - prática disseminada no mundo todo antes das câmeras portáteis. Eles percorriam os interiores com equipamentos fotográficos, lençóis, cenários e adorno para as pessoas. Os retratados preparavam-se para essas ocasiões, usando suas "roupas de domingo", embora ocasionalmente apareçam pessoas desconhecidas. As composições do grupo são cuidadosamente planejadas, sem espaço para cenas espontâneas. As expressões das pessoas, por sua vez, são, na grande maioria, sérias, sem a presença sequer de espaços de sorrisos. Em tempos de fotos em preto e branco, algumas imagens ganhavam, posteriormente, uma colorização feita a mão nos estúdios fotográficos. As cores ressaltavam detalhes das cenas.





Foto-pintura de casal, moldura de madeira













NOIVAS DE PRETO

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 das noivas casarem-se vestidas de preto. Segundo alguns historiadores, essa tradição seria uma maneira de protestar contra o *jus primae noctis*, que teria vigorado 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”. Outros testemunhos atribuem o uso do preto a uma extrema sobriedade por razões religiosas e morais.





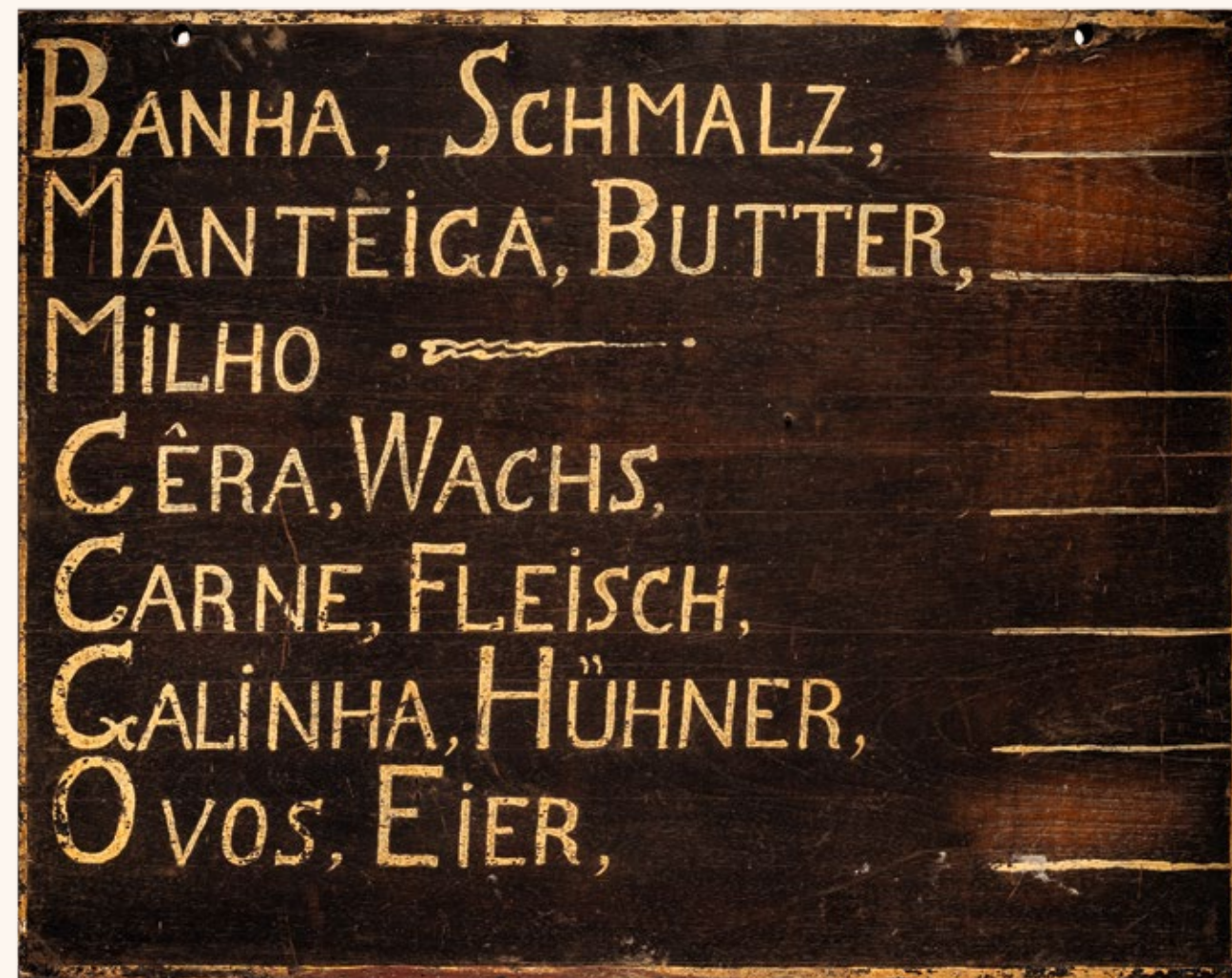


Propaganda de seguro contra incêndio, em placa de metal pintada

GRAFIAS DE ÉPOCA

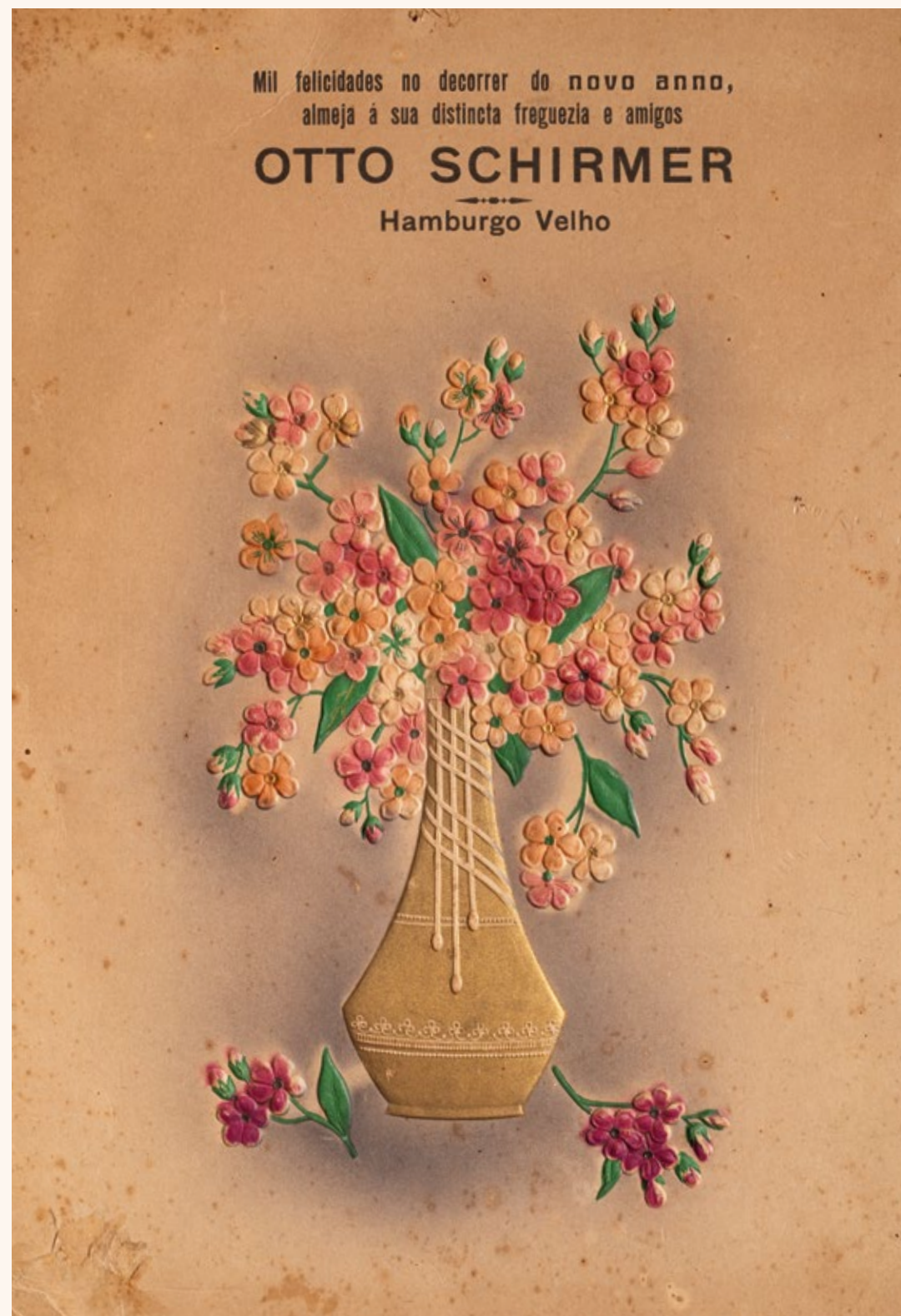
Na segunda metade do século 19, a indústria gráfica disseminou-se, facilitando a difusão de mensagens impressas. Os imigrantes fizeram largo uso do recurso. Comerciantes esmeravam-se nos cartões de saudações de fim de ano e nos folhetos publicitários para divulgar suas mercadorias. A coleção Azevedo Moura contém ainda outras peças de comunicação gráfica. A chapa metálica oferecendo seguro era especialmente eficaz para os moradores de casas de madeira. Na placa do armazém, os nomes dos alimentos eram escritos em alemão e português, ajudando os fregueses a encontrar a palavra em português correspondente à mercadoria desejada. Tais como os cartões-postais e as fotografias, essas imagens refletem o imaginário social do período.





Impresso publicitário das
pastilhas Spalt[esq.]

Placa usada em armazém[dir.]



Cartões de estabelecimentos comerciais
para saudação de final de ano





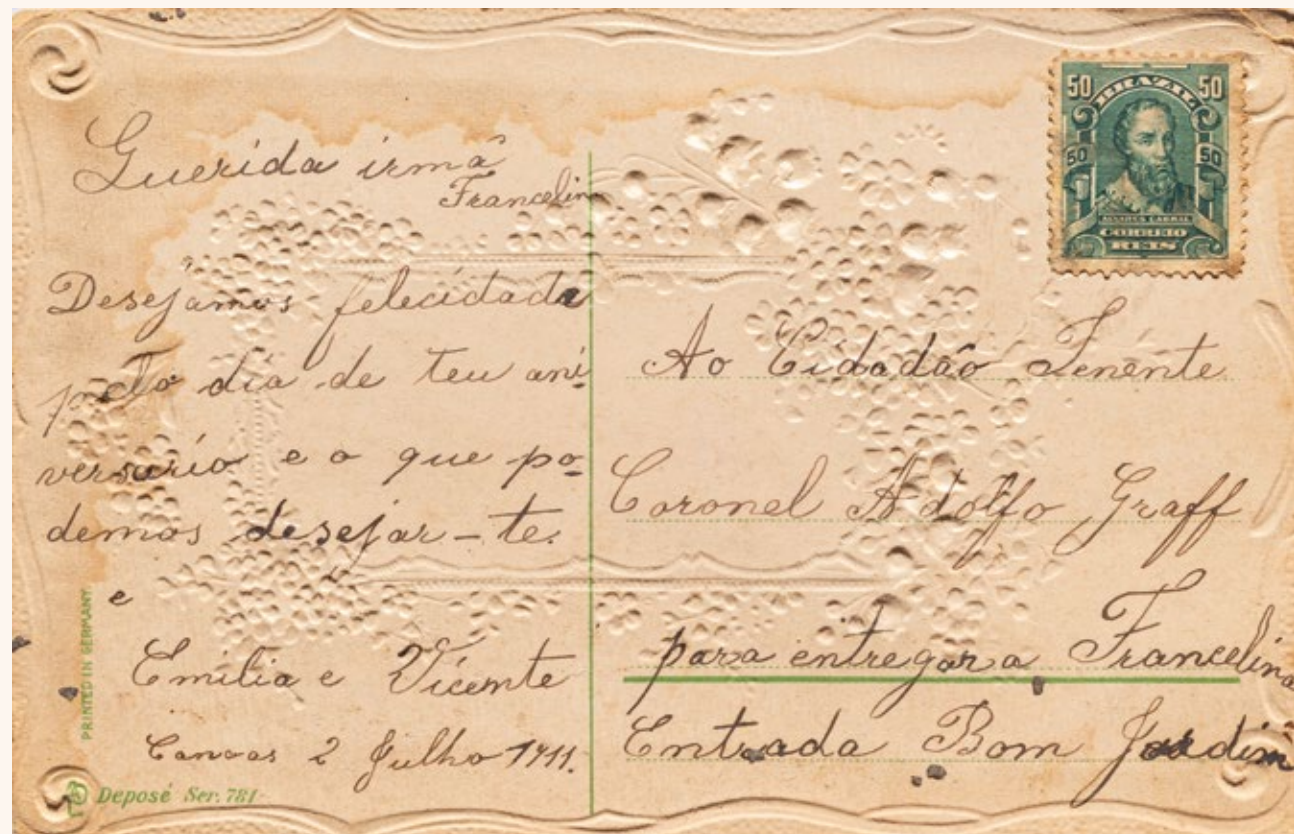
MANDE NOTÍCIAS DO MUNDO DE LÁ

Os cartões-postais da coleção Azevedo Moura trazem cenas bucólicas e românticas, que idealizam o mundo deixado para trás. Nada foge às normas de comportamento da burguesia da época. As cenas desenrolam-se em paisagens repletas de corações e flores. Há muitas crianças, que surgem como símbolos de inocência e delicadeza. O cotidiano duro da lida no campo – situação característica de todo o trabalho rural antes da mecanização – não aparece nessas imagens, predominando cenas de lazer e contemplação.

Os postais contêm, numa das faces, ilustrações, fotografias em preto e branco ou fotografias que foram posteriormente coloridas à mão. A outra face é para as mensagens. Como em geral eram enviados sem envelopes, havia um cuidado especial com o que escrever, pois poderiam ser lidos por outras pessoas que não o destinatário. Já no fluxo do Brasil para a Europa, uma preciosidade são os postais retratando o início da urbanização do estado do Rio Grande do Sul, com fotos de Livramento, Novo Hamburgo, Passo Fundo, São Leopoldo e Santa Maria, entre outras localidades. As caixinhas de lata pintada eram usadas para o devido acondicionamento de tão preciosa correspondência entre os dois mundos.

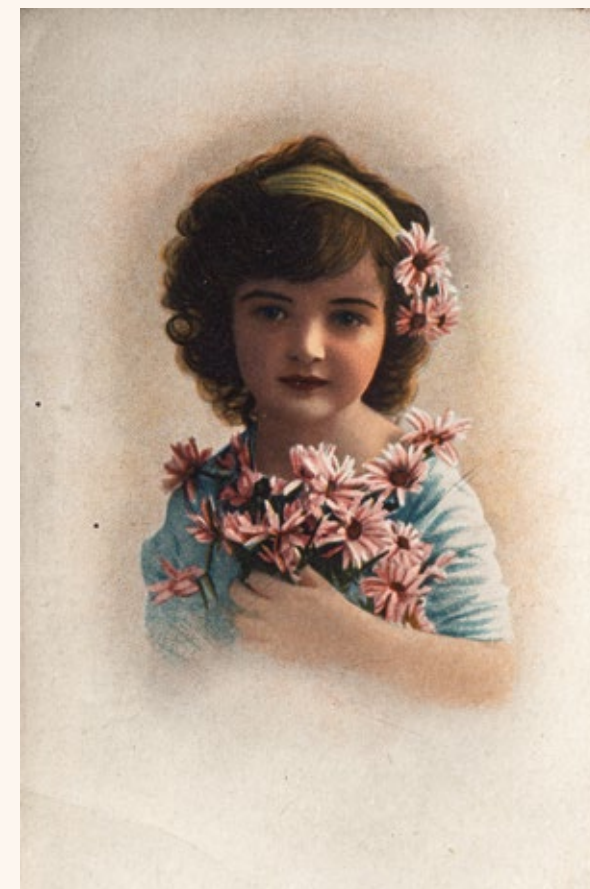












ESPAÇO EDUCATIVO: PONTES PARA O DIÁLOGO

DENISE CRISTINA CARMINATTI PEIXOTO
NICOLE PALUCCI MARZIALE



Descaroçadores
de algodão, de
madeira

A exposição *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* teve um espaço especialmente dedicado às ações educativas, integrado ao ambiente expositivo. Mais do que simplesmente apresentar ou explicar o que está em exibição, o trabalho da equipe de educação tem como propósito criar condições para que diferentes públicos se conectem de forma significativa com os conteúdos da mostra. Isso passa por facilitar o acesso às informações, valorizar os repertórios individuais de cada visitante e promover experiências sensoriais, intelectuais e afetivas que estimulem a compreensão e o pensamento crítico.

Nesse sentido, o trabalho educativo idealizado para esta exposição aproxima-se das ideias de Paulo Freire (1987), ao propor um encontro horizontal entre educadores e público, baseado no diálogo, na escuta e na valorização dos saberes de cada um. Assim como Freire defendia uma educação libertadora, centrada no sujeito e em sua capacidade de transformar o mundo, o educativo procurar favorecer que a visita ao Museu torne-se um momento de troca viva, uma construção coletiva de conhecimento e transformação.

Ao mesmo tempo, essa abordagem também dialoga com os princípios da educação disruptiva proposta por Maria Acaso (2013), que questiona modelos tradicionais de ensino e propõe uma prática pedagógica mais sensível, criativa e relacional – especialmente potente em contextos museais, onde os sentidos, as emoções e a experiência estética têm papel central.

Para aprofundar essa vivência, o espaço educativo foi equipado com elementos especialmente pensados para estimular o engajamento. Uma das paredes recebeu um grande painel de cortiça, criando uma superfície dinâmica e interativa. Outra foi uma sugestão da curadora Adélia Borges, com o objetivo de instigar os visitantes a fazerem correlações entre os objetos da exposição e a sua própria história ou seu próprio contexto social. O resultado reúne pequenos textos, imagens e objetos a serem mobilizados nas mediações. É a única parte da mostra que tem objetos que não são da coleção Azevedo Moura. Por fim, a terceira parede foi preparada para acolher imagens com os desenhos feitos à mão por Lui Lo Pumo, uma das arquitetas responsáveis pela concepção da expografia, em registros ricos em detalhes, que revelam o processo criativo por trás da mostra, aproximando o público dos bastidores da criação.

Os textos, elaborados coletivamente pelas equipes de curadoria e do educativo, estão reunidos neste catálogo, reforçando – e, em certa medida, espelhando – o esforço de integrar as ações educativas ao próprio processo curatorial da exposição. Afinal, o catálogo também é uma ferramenta de ampliação: prolonga a vida da exposição além de seu tempo e espaço físicos, expandindo seu alcance científico, cultural, educacional e comunicacional. Ao reunir reflexões, registros e conteúdos, ele colabora para que o impacto da mostra continue reverberando junto a diferentes públicos, inclusive em versão com audiodescrição.

COISAS DE MUSEU?

Muitos objetos presentes nesta exposição parecem comuns, unicamente do passado, não? "Coisas de museu", como se costuma falar... Por exemplo, as luminárias foram despojadas com o cheiro de energia elétrica. Mas não é bem assim.

Em zonas rurais e nos periferias das cidades, muitas vezes não existe rede elétrica. E mesmo quando existe, muitas famílias não conseguem arcar com os custos de luz e por isso economizam usando lâmpadas - conhecidas na Nordeste como "bôas".

Veja este exemplar esculpado no ano passado numa feira popular em Teresina, no Piauí. Ele funciona com querosene - as peças de madeira foram elaboradas em aldeias indígenas no interior e colocadas em três blocos. Como a queda no fornecimento de energia faz com que seja frequente, um objeto como esse pode ajudar em uma alternativa de vida, não?

A INVENTIVIDADE DO BRASILEIRO



Uma paisagem em São Paulo, 1950. Museu, São Paulo.

Muita gente não tem dinheiro para comprar produtos industrializados e muitas vezes, com os próprios mãos, alguns necessitam para a vida. É por isso que há no Brasil tantas invenções que ajudam a superar as dificuldades.

Para aqueles que vivem e ainda vivem em favelas, os materiais disponíveis são os mais simples: madeira, tijolos, pedras, o próprio corpo humano. Assim, a criatividade brasileira se manifesta em objetos que ajudam a superar as dificuldades.



Um exemplo de inventividade brasileira: uma cadeira feita de madeira e metal, 1950. Museu, São Paulo.

Quando pensamos em uma vida melhor e criamos objetos que ajudam a superar as dificuldades, estamos pensando em uma vida melhor. É por isso que há no Brasil tantas invenções que ajudam a superar as dificuldades.

OS BANQUINHOS

Não tem dinheiro para comprar produtos industrializados e muitas vezes, com os próprios mãos, alguns necessitam para a vida. É por isso que há no Brasil tantas invenções que ajudam a superar as dificuldades.



MAS, FINALMENTE, O QUE É O DESIGN?

"Design" é um termo em inglês que pode ser traduzido como "planejamento". É a arte de projetar e criar objetos que ajudam a superar as dificuldades.

PHILIPPE STARCK DA ROÇA

Philippe Starck é um designer francês que criou muitos objetos que ajudam a superar as dificuldades.

OBJETOS QUE CAÍAM EM DESUO

Objetos que foram usados no passado, mas que hoje não são mais necessários.

OBJETOS E COLEÇÕES

Objetos que foram usados no passado, mas que hoje não são mais necessários.

QUEM CRIA

Objetos que foram usados no passado, mas que hoje não são mais necessários.

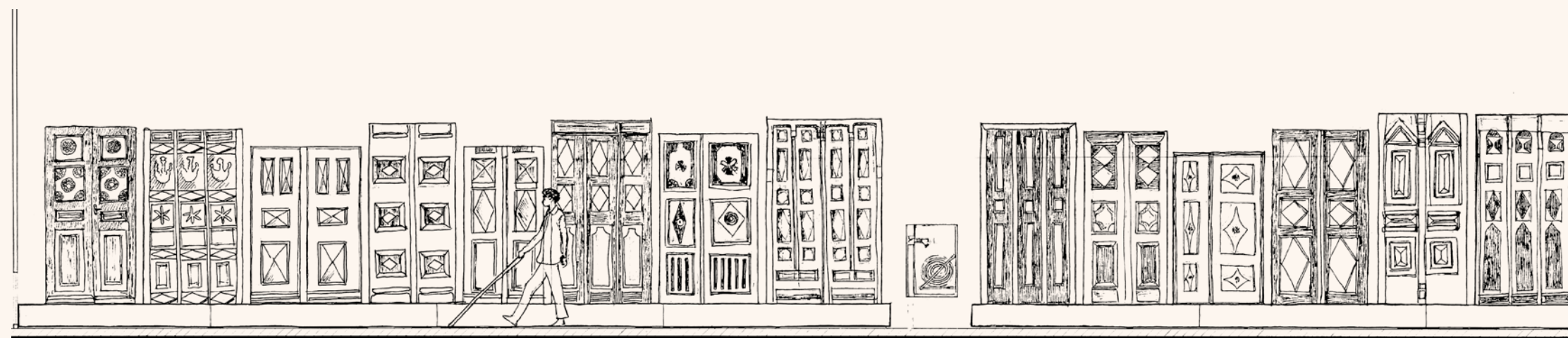
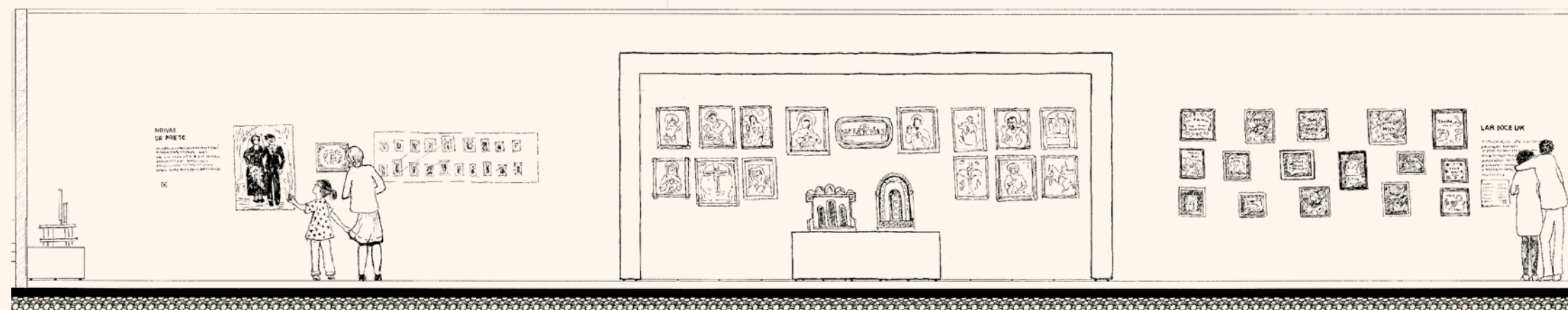


FEITO À MÃO

Quase todos os objetos desta exposição foram feitos com as mãos. No decorrer da mostra, algumas bancadas permitem que as pessoas possam conhecê-los pelo tato – a única forma de se sentir características como peso e textura.

No processo de preparação da mostra, as mãos também tiveram um papel importante. O projeto de arquitetura foi feito pelas gêmeas Maria Cristina Cuervo de Azevedo Moura e Ana Luísa Cuervo Lo Pumo, conhecidas como Tina e Lui, com a colaboração de Ana Paula Gallarraga.

A Lui tem uma desenvoltura enorme para desenhar. Por isso, durante todo o processo para escolher onde as obras seriam colocadas e garantir que o público tivesse uma boa visão delas, a Lui sempre trazia seus desenhos para ajudar nas decisões. Só depois de tudo resolvido é que o projeto passava a ser desenvolvido no computador. Os desenhos ficaram tão interessantes que resolvemos apresentar alguns deles aqui.



COISAS DE MUSEU?

Muitos objetos presentes nesta exposição parecem coisas unicamente do passado, não? “Coisas de museu”, como se costuma falar... Por exemplo, as lamparinas teriam desaparecido com a chegada da energia elétrica. Mas não é bem assim.

Em zonas rurais e nas periferias das cidades, muitas vezes não existe rede elétrica. E mesmo quando existe, muitas famílias não conseguem arcar com as contas de luz, e por isso economizam usando candeeiros – conhecidos no Nordeste como “fifós”. Veja ao lado este exemplar comprado no ano passado numa feira popular em Teresina, no Piauí.

Ele funciona com querosene, os pavios de algodão torcido são embebidos no líquido e colocados em três bicos. Como a queda no fornecimento de energia tem sido frequente hoje, um objeto como esse até poderia ser uma alternativa à vela, não?



OS BANQUINHOS

Você tem algum banquinho na sua casa? Para que ele serve? Por exemplo, ele pode ser utilizado como degrau para alcançar prateleiras altas. Outros servem para alegrar os olhos, como os banquinhos indígenas que representam bichos. Cada um tem uma forma e expressa uma cultura diferente. E usamos para sentar também!

No interior de Minas Gerais e de São Paulo, também existem bancos incríveis, batizados de “bancos caipiras”, que são uma ótima solução de conforto e de aproveitamento de materiais.



A INVENTIVIDADE DOS BRASILEIROS

Muita gente não tem dinheiro para comprar produtos industrializados e resolve fazer, com suas próprias mãos, objetos de que necessita para o seu dia a dia. E para fazer isso, tem que se valer de materiais que estejam disponíveis ao seu redor.

Para aqueles que viviam e ainda vivem na floresta, os materiais disponíveis são, em sua maioria, os naturais – as madeiras, as pedras, as palhas. Nos dias de hoje, contudo, o único recurso em expansão no mundo é o lixo. Veja dois exemplos recentes de reutilização de materiais descartados. As imagens foram feitas pelo fotógrafo alagoano Celso Brandão, um pesquisador da criatividade popular.

Cerca de garrafa PET, Feliz Deserto, Alagoas, 2024
Foto: Celso Brandão



O design desses objetos ficou muito bom, você não acha? Como dizia o designer pernambucano Aloisio Magalhães, “a inventividade é uma estratégia de sobrevivência do povo brasileiro”. Pois todos nós também podemos ser designers. Não precisamos de diploma para criar objetos.

Quando pegamos uma lata velha e usamos como vaso de plantas ou como porta-lápis, talvez pintando para ficar mais bonitinha, estamos dando novos usos para “velhos” objetos. Existe uma palavra em português para isso: a gambiarra. Você já viu ou fez alguma gambiarra?



Cadeira de balanço com trama de pneu,
Piaçabuçu, Alagoas, 2024
Fotos: Celso Brandão

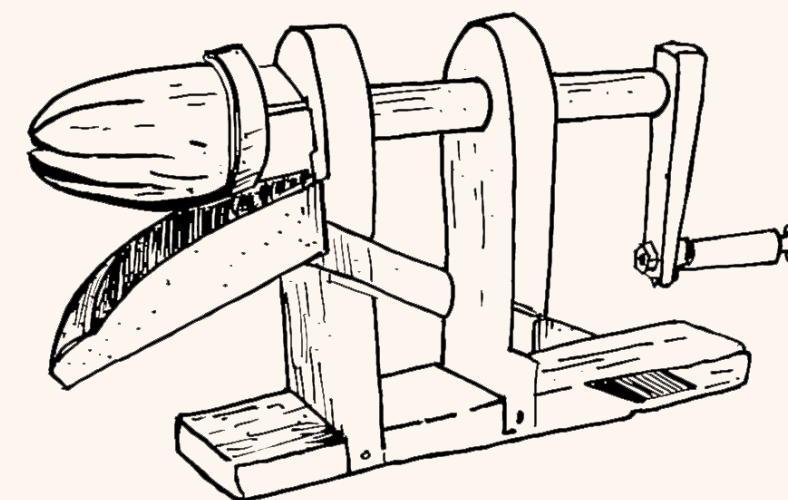


MAS, AFINAL, O QUE É O DESIGN?

“Design” é uma palavra em inglês que quase não tem tradução em outras línguas, por isso muitos países usam o termo em inglês mesmo. Ela já faz parte do dicionário em português. Há nela a ideia de projeto, de criar algo atendendo a uma necessidade de hoje, que possa servir também para a nossa vida daqui por diante. Então design não é algo para a elite, como muita gente pensa, restrito a móveis esquisitos e caros. Ele é algo que está em nosso cotidiano.

PHILIPPE STARCK DA ROÇA

Outro exemplo é o espremedor de cítricos feito em madeira, da colonização italiana. Ele funciona na horizontal e é movido por manivela. A gente até apelidou ele de “Philippe Starck”, por causa de um famoso designer francês que criou um espremedor de metal (acima) que fez história por sua forma ir além de sua função. De qual você gostou mais?



OBJETOS QUE CAÍRAM EM DESUSO

Os objetos desta exposição resistiram ao tempo. São pesados, duráveis. A estética não envelheceu, mas muitos deles foram substituídos por objetos mecanizados ou elétricos, como o liquidificador ou a batedeira.

Hoje não fazemos mais manteiga em casa – compramos pronta no supermercado. Mas velhos hábitos têm voltado. Por exemplo, comprar café em grãos e moer na hora está se tornando algo comum entre pessoas que gostam de criar rituais no dia a dia e que valorizam a qualidade do café.

Por outro lado, existem objetos que sumiram e, aparentemente, não voltarão. Um exemplo é a escarradeira, que era usada nas casas de elite do século 19. Ela fazia parte do “bem receber” e de cuidados com a higiene.

E até alguns anos atrás havia o costume de distribuir cinzeiros pela casa, exibindo modelos refinados na sala de visitas. Será que o cinzeiro vai desaparecer?



Cinzeiro de louça [esq.]
Escarradeira de ágata esmaltada [dir.]
Peças do acervo do Museu Paulista da USP



OBJETOS E COLEÇÕES

Você coleciona objetos? Compre alguns para guardar e não para usar no dia a dia? Em que espaço da sua casa estão essas coleções? Costuma mostrá-las para alguém? O poeta Antônio Cícero tem um poema muito bonito chamado “Guardar”. Ele diz:

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.*

QUEM CHEGA

A sua família também é constituída por pessoas que vieram de outros países ou de outras regiões do Brasil? De onde vieram? O Brasil formou-se a partir de ondas de migração que ocorreram sucessivamente ao longo dos séculos e também na atualidade. São pessoas que se deslocaram e se deslocam em busca de uma vida melhor.

ACESSIBILIDADE COMO PARTE DO PROJETO EXPOSITIVO

O Museu compreende que a acessibilidade deve ser considerada desde as etapas iniciais da concepção de uma exposição. Isso significa que tornar uma mostra acessível vai muito além de implementar adaptações pontuais em fases posteriores do projeto: trata-se de incorporar a acessibilidade como um princípio estruturante.

Nesse sentido, cada núcleo da exposição *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* conta com uma mesa equipada com recursos multissensoriais, todos disponíveis para o toque dos visitantes. Esses recursos incluem objetos da própria coleção, além de reproduções e impressões táteis que permitem o toque de obras bidimensionais ou de peças que não podem ser manuseadas diretamente. Cada item é acompanhado de audiodescrição, disponível no audioguia do Museu, seguindo o percurso da exposição, este sinalizado por piso podotátil.

Além disso, todos os textos de parede, legendas e painéis dos núcleos são apresentados simultaneamente em tinta e em braile.

A proposta é que os recursos de acessibilidade estejam plenamente integrados à mostra, evitando a criação de uma "paraexposição". Essa abordagem reconhece que tais elementos não apenas garantem o acesso, mas também enriquecem e ampliam a experiência de todos os públicos no espaço expositivo.

Os objetos e reproduções táteis, por exemplo, possibilitam uma vivência sensorial por meio do toque, uma experiência ainda frequentemente negada em muitos museus. Já as audiodescrições de obras como pinturas e esculturas contribuem para uma apreciação mais detalhada, inclusive por visitantes videntes, ao destacar aspectos visuais que muitas vezes passam despercebidos.











ENGLISH VERSION

VIEWING, COLLECTING, AND PRESERVING WHAT IS COMMON

PROF. DR. PAULO CÉSAR GARCEZ MARINS
DIRECTOR OF THE MUSEU PAULISTA OF THE
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

The narratives related to understanding the past of Brazilian society have been defined by processes of writing history that are marked by inequality. Through texts, museum collections, and historical sites listed as material documents of Brazil's past, a few social agents were given visibility, while the majority of the population was kept in obscurity. The social and cultural presence of the Portuguese was overvalued, as was that of the agrarian and administrative elites engendered under Iberian domination. Men were addressed far more than women, while urban life, materialized in the also restricted localities considered "historic cities", was given much more light than the agrarian world.

The *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* [Design and Everyday Life in the Azevedo Moura Collection] exhibition, curated by Adélia Borges, presents an extensive set of objects collected in Brazil's three southern states, especially Rio Grande do Sul, which allow us to reflect on the traditionally exclusionary ways of thinking about Brazil's past. Brought together by the sensitive eye of Maria Cristina and Carlos de Azevedo Moura, these objects form one of the largest Brazilian collections relating to the immigration of Italians and Germans who arrived in the south from the 19th century onwards. They came driven by the poverty that plagued the countryside and cities in their countries of origin, as a result of both the advance of capitalist modes of production and the political turbulence that permeated the unifications of the Kingdom of Italy, in 1861, and the German Empire, in 1871. Often deluded by promises of quick wealth, hundreds of thousands of people crossed the Atlantic and also settled in the southern lands, finding forests to cut down, indigenous populations resisting successive waves of expulsion from their lands, violence against black people subjected to slavery, and a hostile political environment dominated by owners of *estâncias* and farmers of São Paulo and of Azorean origin.

Collecting artifacts from these immigrant populations, greatly marked by poverty and rusticity, was a gesture of permanently looking at social segments that are barely visible in both Brazilian historical narratives and those of Rio Grande do Sul itself, where most of the collected objects come from. A state marked by the symbolic construction of the rural *gaúcho* of the pampa plains, by the memory of red scarves, ponchos, *bombachas*, and the flag of the 1835 Farroupilha Revolution, all celebrated by the ubiquitous Centros de Tradições Gaúchas [Gaúcho Tradition Centers], immigrants, as well as indigenous, black, and national migrants, are little remembered or visible beyond the tourist industry of the *gaúcho* mountains and the River dos Sinos valley. And this opacity is certainly due to the persecutions that took place during World War II and the cultural policies of the Vargas era, which excluded immigrants from the narratives of national formation. It should come as no surprise, then, that IPHAN's first heritage listings of immigration-related buildings in Rio Grande do Sul—in Porto Alegre, Novo Hamburgo or Antônio Prado—didn't come about until the 1980s. In Santa Catarina, listings came even later, since after the federal protection of Joinville's Protestant Cemetery in 1962, the built heritage of German and Italian immigration only came to be nationally listed again in 2015 as a result of the *Roteiros da Imigração* [Immigration Roadmaps] project. In Paraná, as in most of the rest of the country, immigration heritage awaits protection and, above all, the attention of numerous people to value it.

A similar initiative to that carried out by Flávio Gutierrez and his daughter Angela, creators of the collection of objects linked to the daily lives of the working and middle classes that gave rise to the Museu de Artes e Ofícios in Belo Horizonte, the gathering of objects and images collected by the Azevedo Moura couple reinforces the importance of private collections in preserving what has escaped the highly selective and still elitist interest of public museum institutions and those linked to built heritage. It also opens up countless avenues for researchers who want to study the origins, social meanings, techniques, and plastic solutions of the many hundreds of objects that make it possible to document southern lives that are still little known, like so many others that have escaped the simplified and exclusionary construction of national history.

MANAGEMENT AND MATERIAL CULTURE

MÁRIO MAZZILLI
DIRECTOR GENERAL OF FUNDAÇÃO DE APOIO
AO MUSEU PAULISTA — FAAMP

In 2025, the Fundação de Apoio ao Museu Paulista (FAAMP) [Paulista Museum Support Foundation] is heading into its third year of operation, with the aim of enhancing the social function of the Museu Paulista of the Universidade de São Paulo. FAAMP was born in the wake of the Museu do Ipiranga’s restoration, renovation, and expansion works, and in a very short time has become essential to supporting the Museum in its daily reception of visitors, in institutional communication with different audiences, and in carrying out various cultural activities.

The Foundation represents an innovation that makes public and private logics work together and which, with great success, has been reflected in tangible actions, such as the temporary exhibitions. In this sense, our joint commitment—from FAAMP and the Museum—is to have up to two openings a year, which has attracted great response and audiences. *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* [Design and Everyday Life in the Azevedo Moura Collection] is the first launch of 2025.

On the one hand, the new exhibition, which features more than 900 objects related to German and Italian immigration in southern Brazil during the 19th century, reinforces the idea that the Museum is permeable to other institutions and groups, as it takes its focus beyond the state of São Paulo, broadening the scope of understanding history. On the other hand, it shows sensitivity to the present time, since the curatorship of *Design e cotidiano* was initially conceived for the *Artefatos do Sul* [Artifacts of the South] exhibition, which was dramatically interrupted in 2024 during the rains that flooded Porto Alegre and Rio Grande do Sul.

And, as is natural at the Museu Paulista, the entire curatorial project and expography of *Design e cotidiano* were conceived from the outset in such a way as to integrate accessibility issues. The tactile objects, for example, which are intended for non-sighted audiences, but also for all visitors, are an integral part of the collection that is also on display. This is the kind of action that reveals the thinking behind the Foundation’s daily work: an attentive eye for other ideas, other voices, and a constant concern for the contemporary and its issues.

(EXTRA)ORDINARY OBJECTS THAT TRANSCEND TIME

ADÉLIA BORGES
CURATOR

“What I remember, I have.”
João Guimarães Rosa, in *Grande Sertão, Veredas*

The exhibition *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* [Design and Everyday Life in the Azevedo Moura Collection] focuses on the still little known and little analyzed design developed by European immigrants in southern Brazil. Furniture, work tools, construction materials, toys, and household utensils made between the second half of the 19th century and the early decades of the 20th century combine the memories, techniques, and customs brought by immigrants from their homeland, on the one hand, and the conditions and materials they found in their adopted land, on the other. These are what we might call “ordinary” objects. They were made by and for ordinary people, for use in their daily lives—and how extraordinary they can be in this condition!

The 930 works in the exhibition are part of the Azevedo Moura collection, procured over the last five decades by the architect couple Tina and Calito de Azevedo Moura, mostly in the countryside of Rio Grande do Sul, but also in Santa Catarina, and Paraná. I fell in love with these works in the mid-1990s, when I saw them for the first time. I was then the editor of *Design & Interiores* magazine, and I had gone to see Tina and her twin sister Lui Lo Pumo’s work in furniture design and handicraft revitalization projects more closely. The observation conditions, I have to say, were not the best. The objects, which were very numerous, were piled on top of each other in the small two-story houses in the Moinhos de Vento neighborhood of Porto Alegre, where Tina and Calito live and work. However, it was like an epiphany: the collectors’ sensitive gaze revealed lessons of inventiveness and simplicity to my eyes.

Every time I went to Porto Alegre, I was delighted with new acquisitions. The collectors’ choice to not vary the typologies too much—but rather to explore the different features that the same type of artifact can have—was an excellent opportunity to reflect on the paths of design in our country. In the institutionalization of design teaching in Brazil, which began in the 1960s with

the creation of the Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) in Rio de Janeiro, the axiom “form follows function” was uncritically adopted, which for a 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 desires and dreams of the minds that conceive the objects and the hands that shape them. And this needed to be shown to a wider audience, in an exhibition that would do justice to its importance and representativeness.

The first chance came when I was director of the Museu da Casa Brasileira (MCB) in São Paulo. In 2007, *Desenho anônimo—Legados da imigração no sul do Brasil* [Anonymous Design—Legacies of Immigration in Southern Brazil] occupied the main rooms of the museum, curated by my colleague from Rio Grande do Sul, Alfredo Aquino. Another occasion arose in April last year, when the exhibition *Artefatos do Sul—Legados da imigração alemã e italiana* [Artifacts of the South—Legacies of German and Italian immigration] opened at the Farol Santander Porto Alegre, and was scheduled to remain there until July. At the beginning of May, however, severe flooding devastated many areas of Rio Grande do Sul, causing the deaths of almost 200 people. Schools, stores, airports, and offices were closed—as were museums and cultural centers. The Farol, isolated by water in the city center’s Praça da Alfândega, also had to suspend its activities. It was very frustrating to prepare a 1,000 m2 exhibition for months, only for it to remain open to the public for such a short time.

A selection of 45 works was presented in February 2025 at the exhibition *Design da imigração—Primórdios do aqui e agora* [Immigration Design—The Beginnings of Here and Now], at the Movelsul fair in Bento Gonçalves, in the mountainous region of Rio Grande do Sul, where Italian immigrants laid the foundations for strong industrialization, making the southern region’s furniture industry the country’s strongest.

We are delighted to have the opportunity to present a selection of 930 items from the collection in the temporary exhibition room of the Museu Paulista, in São Paulo, between May and September 2025. Contact with teachers at the institution, which is part of the University of São Paulo (USP), has enriched the reading of the works and made it possible to explore new layers of their significance. This museum, which specializes in history and material culture, is of national importance and has also become noted for its accessibility initiatives. Our team learned a lot in the process.

HISTORICAL CONTEXT

Before I go any further, I’d like to go back in time. In the 16th century, the Portuguese and Spanish arrived in what they called the “New World”—an expression coined from a European point of view, given that the territory of the Southern Cone of the Americas had already been occupied since around the 11th century by indigenous peoples such as the Guarani, Kaingang, and Xokleng, whose cultures were systematically disrespected and attacked by the Europeans.

The Jesuit-Guarani Reductions, which began settling in 1626, are considered to be the first organized non-native settlements in Rio Grande do Sul. In the 18th century, enslaved Africans began arriving in the southern region; from 1748 the Azoreans began arriving, first in Santa Catarina, where they colonized a large part of the coast; from 1907 onwards, the Poles and Ukrainians began their arrival, the latter more numerous in Paraná; and from 1875, it was the Italians. The 1814 census shows that black and indigenous people made up 52% of the population of Rio Grande do Sul.¹ It is important to emphasize that no history of the south of the country will be complete without considering this plurality and the cultural conflicts that began with the ethnocide of the native peoples.²

The Azevedo Moura collection looks specifically at the memory of German immigration, which began in the South in 1824, and Italian immigration, which began in 1875. European immigration took place under different conditions and circumstances in Brazil’s various states. While in the state of São Paulo, for example, the Italians came to work on the coffee plantations, in the South, both the Germans and the Italians were given plots of land to settle on with their families. These were not isolated individuals, but large families, often made up of more than a dozen people of different generations.

The vast majority of immigrants came from rural areas and were fleeing poverty. According to Professor Günter Weimer—one of the authors whose essays appear in this catalog—the Germans lived in communally-owned villages, covering between 100 and 150 hectares, including the forest areas that provided the wood for heating houses in the winter. “In Brazil, each family received 75 hectares, so they felt like feudal lords.” Immigration was subsidized by the imperial government, which covered the cost of maritime transport and donated land, work tools, and other benefits. It was the result of a deliberate policy by the

imperial government, which, among other things, was aimed at whitening the Brazilian population, based on the belief—openly expressed by the elites of the time—in the racial superiority of whites.

FARMERS... AND ARTISANS

Most of the immigrants were literate. Historical accounts emphasize the fact that they were farmers, but the fact is that they brought with them not only the experience of farming, but also of the crafts practiced in the off-season during the long European winters. Joiners, carpenters, blacksmiths, bricklayers, potters, ceramicists, textile workers, tinsmiths, saddlers, and shoemakers, among others, brought their “know-how”, their knowledge.

The works exhibited in *Design e cotidiano* were mostly made in Brazil. Furniture, work tools, construction materials, and household utensils combine the techniques brought by immigrants from their places of origin with the conditions they found in Brazil. They are not, therefore, a pure and simple transplant, but the result of syncretism.

The craft workshops created by the immigrants and developed by their descendants are at the genesis of the industrialization of the southern states. Authors Isabel Cristina Arendt, Marcos Antônio Witt, and Günter Weimer point out that it was from the handicrafts of the early years of German immigration that small, medium, and large factories emerged in Rio Grande do Sul, giving prominence to surnames that have emerged on the Brazilian economic scene, such as Adams, Arnt, Dreher, Gerdau, Mentz, Oderich, Renner, Ritter, Trein, among others.³ Italian heritage has significant examples of companies born from small workshops, such as Tramontina, Dell Anno, Marcopolo, and Todeschini. Ranking Brazil’s main furniture production centers, the municipalities of Bento Gonçalves (RS), São Bento do Sul (SC) and Arapongas (PR)⁴ lead the way, in descending order.

If the immigrants walked barefoot in the fields in the early years, reserving their shoes, when they had any, for Sunday church services, it was the work of the Germans—who transformed leather into boots, shoes, and riding saddles—that earned Novo Hamburgo (RS) the title of “national footwear capital”.

Rudimentary artifacts are prevalent in the collection, handmade to meet needs, but going beyond them in the pursuit of beauty. They are heavy, solid,

durable objects. The scale of many of them is impressive, such as the doors. The objects tell us about the techniques used, the processes, and the customs. Through them we learn about cooking, what was prepared, and how—Italian pasta, German *Schmier*, sauerkraut, dairy products, wine.

THOSE WHO KEEP

Just as important as who makes an object is who keeps it. Carlos de Azevedo Moura, better known as Calito, is a born collector. His father was an engineer who built some of the main buildings in central Porto Alegre between the 1920s and 1970s. In a video testimonial prepared for the exhibition at Farol Santander, Calito recounts how his father was interested in culture, philosophy, art, and architecture. He had worked for the Villares company in São Paulo.

With this family context, the choice to study architecture wasn’t a hard one. He graduated from the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) and soon followed up with a Master’s degree at the Instituto de Artes of the Universidade de Brasília (UnB), where Calito greatly expanded his horizons, befriending people such as the self-taught designer and architect Zanine Caldas, the architect Elvin Dubugras, and the visual artists Athos Bulcão and Amélia Toledo. At that time, the UnB, conceived by Darcy Ribeiro, the then Minister of Education, was in full swing.

It was then that the “closed-off” gaucho, as he describes himself, found himself opening up to a rich universe of knowledge and possibilities—and sharpened his eye for design. The subject of his Master’s degree was the design of a line of office furniture, and included a period at the Royal College of Arts in London. However, one of the consequences of the 1964 military coup was the dismantling of the UnB, with the dismissal of several professors. This led him back to Porto Alegre, where he started an architecture firm and began teaching at the same Faculty of Architecture and Urbanism at UFRGS from which he had graduated, remaining there until 1997.

This experience was vital in developing his aesthetic sense and his eye for objects from immigration. But it should be remembered that the urge to collect has been with him from an early age. In his essay in this catalog, Calito says that he started as a child, with promotional pencils, orchids, and saints. His concern for heritage goes back a long way: in the 1960s he bought and

restored a house built by Azorean immigrants in the 19th century by the beach in Garopaba (Santa Catarina).

When he married fellow architect Maria Cristina Cuervo de Azevedo Moura, known as Tina, he found a partner who was also passionate about the historic crafts of the countryside of Rio Grande do Sul. Tina has accompanied him on many of his forays into the countryside of the southern states. She is particularly enchanted when she recognizes the human hand that carved the objects, the craftsmanship of those who made them, their personal touch, which, with a careful eye, distinguishes the nuances between objects that at first glance are very similar.

Tina and Calito have, since the 1990s, lived and worked on Félix da Cunha street, in the Moinhos de Vento district of Porto Alegre, in a group of four-story semi-detached houses built in the 1930s, with no setback from the sidewalk. They were originally used for housing and today are mixed use, also occupied by bookstores, art galleries, and bars with tables on the sidewalks—a place for socializing in a “cool” area. A movement led by the building owners has succeeded in getting the complex listed by the City Hall.

THOSE WHO DISCARD — ASHAMED OF A POOR PAST?

The gathering of works relating to European immigration in the South began in the 1960s and became more systematic in the 1970s. There were hundreds of trips to the countryside in search of banal everyday objects that Calito and Tina saw as relics, but which, for those who had discarded them, were old junk of no importance or significance. Over those decades, they learned of the demolition of many 19th century houses.

What makes people discard houses, doors, and objects? French author Annie Ernaux, who won the Nobel Prize for Literature in 2022, offers a clue when she talks about her childhood in a humble social environment in the small town of Yvetot, Normandy, in the French countryside, in her book *La Place*.⁵ She says that as her working-class parents ascended socially and opened a café in the house where they lived, they were able to gradually make improvements to the property, removing elements “that brought back memories of the old days, such as the exposed beams, the chimney, the wooden tables and the straw chairs. [...] With the flowery wallpaper, the brightly painted counter and the marble-imitation tables, the café became a clean and cheerful environment. The rooms’ wooden floorboards were covered with yellow and

brown checkered flooring. The only annoyance that lingered for a long time was the facade made up of wooden beams forming black and white lines. Maintaining the stucco was beyond possibility.”

She continues: “Passing by there, a teacher of mine once said that the house was beautiful, ‘a real Normandy house’. My father thought she was just trying to be polite. Those who admired our old things, the water pump in the courtyard, the Norman houses with exposed wooden beams, certainly wanted to stop us from having what they already had, they who were so modern, with running water and a white house.”

The feeling of the past as something to be ashamed of was noticed by designer and cultural manager Ronaldo Barbosa among descendants of European immigrants in the mountainous region of Espírito Santo. Over the last two decades, Ronaldo has dedicated himself to changing this situation: “Third and fourth generation people used to build masonry houses next to their grandparents’ houses, with ‘modernities’ such as porcelain floors and aluminum frames. They let the historic houses fall into disrepair and gave them up to traders who harassed them into selling the wooden floors, doors and windows at bargain prices. These in turn fed the ‘antique furniture manufacturing’ chain. All they had to do was shave off the wood, give it a patina, make cabinets or tables, and sell them in other cities outside the state.”⁶

In 2014, Ronaldo bought a Pomeranian house made using the half-timbered construction technique, numbered the beams, columns, and wooden floors and reassembled it in the Aracê district of Domingos Martins. In the following years, he restored three Italian houses and also rebuilt them in the same municipality, more precisely in Morro do Canário. “People’s mentality is changing. What used to be seen as a testimony to the indigence of ancestors is now being valued as an important sign of identity building. Those who sell now ask for higher prices and sell their houses whole, not chopped up.” This experience is recounted in the video series “Montanhas contemporâneas capixabas”⁷ [Contemporary Mountains of Espírito Santo]. A major achievement was the opening in 2024 of Casa Nostra, a cultural center and experience tourism hub in Venda Nova do Imigrante, which tells the story of Italian immigration in the state and offers gastronomic experiences, a project created by Sebrae Espírito Santo. On the near horizon is the opening of the Museu da Imigração (MIM), which will be curated and designed in co-creation with local young people and children.

COLLECTIVE HERITAGE

The objects in the Azevedo Moura collection cannot be seen as totally representative of German and Italian immigrants in the south of Brazil or exclusive to this population. Firstly, because in the formation of any collection there is the filter of the collector’s gaze, which is always subjective; and secondly, because many of them have similarities or points of convergence with those of other cultures in the historical period covered, especially with regard to the rural universe. I would like to mention the collections of three museums that I follow with much interest:

- The Museu de Artes e Ofícios, which opened in 2005 in Belo Horizonte, with objects collected in the Minas Gerais countryside by engineer Flávio Gutierrez and continued by his daughter Angela Gutierrez.
- The Museu Nacional de Etnologia, created in 1965 in Lisbon, which was the subject of the book *The Hard Life* by English designer Jasper Morrison in 2017.⁸
- The Shaker Museum in New York, dedicated to the objects and furniture of the Shaker religious group—which is also the theme of the exhibition *The Shakers: A World in the Making*, a joint venture between the Vitra Design Museum in Germany, the Milwaukee Art Museum, and the Institute of Contemporary Art Philadelphia, both in the United States, which will run from June 2025 to January 2027 at these institutions.⁹

It should also be pointed out other initiatives to highlight the memory of immigration in the South. 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, there is the Museu Municipal de Caxias do Sul (1947), the Museu do Imigrante de Bento Gonçalves (1974) and the Museu do Pão, in Ilópolis (2008), among other examples.

Mention should also be made of the various antique shops, including Normélio Brill’s in São Sebastião do Caí and Luiz Fitarell’s, who is also responsible for the Parque Museu Etnográfico in Garibaldi; and the tourist routes that link private ventures in historic mansions in some regions, such as the Caminho de Pedras, in the Serra Gaúcha, and the Caminho dos Moinhos, in the Alto Taquari region.

Due to its scope, variety, quantity, and the quality of the items, the Azevedo Moura collection is an account of the wide-ranging memory of immigration in the southern region of Brazil. At the beginning of 2024, the

collection held around 6,500 items, but the floods that hit Rio Grande do Sul in May that year also affected the works. The warehouse where they were stored was reached by the floodwaters, and remained unreachable for two months. Around 30% of the collection was lost, including all the books. The items kept at the Farol Santander and those kept at the collectors’ home were saved in their entirety.

One of the most striking scenes of the climate tragedy in Rio Grande do Sul was that of Caramelo, the horse who remained on the roof of a house in Canoas, in the metropolitan region of Porto Alegre, for four days, and went viral in the news, becoming a symbol of the resilience of the people of Rio Grande do Sul. Another image that made the headlines was that of the enlarged replica of the children’s wooden horse that was on the Praça da Alfândega, in front of the Farol, inviting people to the exhibition of the collection. The horse replica was swept away by the waters to the edge of the Guaíba river, more than a kilometer away. When it was rescued by the collectors, it was seen as a symbol of cultural resilience. During the exhibition at the Museu Paulista, this horse replica will remain in the museum hall.

THE RESONANCE OF OBJECTS WITHIN US

Collections of this kind have the capacity to uncover deep layers of people’s emotional memories, even those that were dormant. 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 (the resonance of the object in those who see it). It is precisely this exchange with the public and the desire to raise awareness among people from different social strata, levels of education, ages, etc., and to establish a “conversation” with them, that drives my trajectory as a curator.

In this sense, *Design e cotidiano* is a feast! “I had one at home”, “My grandmother had one”, “I remember...” are frequent comments when objects from the collection are shown. At both the Museu da Casa Brasileira and the Farol Santander Porto Alegre, I saw tears in people’s eyes as they browsed the exhibition, and also smiles, showing a sense of belonging, regardless of whether or not they were descended from immigrants. One of the testimonies that touched me the most was that of the museum invigilator at the Farol, who felt interested and, in a way, represented,

even though he wasn’t of German or Italian descent. That’s what matters to me, it’s this kind of reaction that drives my work.

In addition to the three-dimensional works, period photos, graphic materials, wall sayings and postcards reveal the human being “behind” the objects—the values cultivated, the established family, strong religiosity, school classes, the houses. These images help us explore the intangible dimension of the artifacts on display, allow us to recover the social imagery of the period and are highlighted in the exhibition.

The objects are considered in the video *Uma coleção, vários olhares*¹⁰ [One collection, many perspectives], which features interviews with the collectors and some of the authors of the essays in this catalog. In the video (and here!) we aim to go beyond the mere presentation of the items, in order to better understand the contexts, motivations, and implications that this collection has for Brazilian cultural heritage.

CONTEMPORARY CHALLENGES

And so this brings us to another important point. Beyond the “good times that will never come back” type of memories, which could result in a sterile regressive nostalgia, I would like to emphasize the relevance of bringing these works together today, because they also provoke reflections that are the order of the day. I will focus on four points:

1. Sustainability—a word so worn out by use—also implies questioning the programmed obsolescence of products, curbing obsessive consumption, and opting for fewer and more durable things. The indigenous leader Davi Kopenawa has long been warning about the world built by white people, which is being destroyed by the “commodity society”. Pope Francis dedicated an encyclical to this issue, the “*Laudato Si*”, of 2015, in which he speaks of the “throwaway culture” so pervasive in contemporary culture, an “economy that kills” and threatens the survival of the planet. The encyclical’s subtitle is very inspiring: “On care for our common home”.

Because of their aesthetics, many of the objects in the exhibition could be found in contemporary design stores. They are strong, solid. They span generations. They challenge time. While some have functions that have become anachronistic in today’s everyday life (such as those for skimming milk or making butter), most have retained their usefulness and allure. And in

the wake of changing customs, product types that had fallen into disuse are making a comeback, such as coffee grinders.

It’s no wonder that the simplicity of the objects in Lisbon’s Museu Nacional de Etnologia caught the eye of such an acclaimed designer as Jasper Morrison and that the Shakers’ legacy to design is celebrated by important museums today.

2. Much is being said today about the symbolic dimension of objects. Designers are paying attention not only to the performance of products, but also to the layers of meaning they can bring, such as uniqueness and human warmth. Objects that were once discarded by families for being “old” are now recognized as timeless and called “vintage”. The fascination can come from the overlapping layers of paint, revealing the patina of time, or from details—useful or useless—that convey the creative imagination of their makers. In Italian, *guardare* means “to look at” (in Portuguese, *guardar* means “to keep”). We could say that, to save, we first need to sharpen our gaze.

3. The place of the handmade in contemporary society has been expanding, in opposition to predictions that industrialization would kill off handicraft. Scientific conferences and publications point to the emergence in the 21st century of an aesthetics of production and consumption based on movements of small artisans, both in the southern and northern hemispheres, where this phenomenon has been dubbed the “maker movement” and “DIY”. The wall with a hundred carpentry tools in *Design e cotidiano* is a delight for the eyes and hearts of the brand-new generation of designer carpenters and joiners all over the country, who have put aside the exclusivity of the pencil or the use of the computer to revel in working with planers, chisels, saws, and gouges.

4. Finally, I would like to question the way in which we Brazilians have received the immigrants and refugees who have arrived in our country recently, such as Venezuelans, Paraguayans, Bolivians, Haitians, Syrians, Senegalese, and Angolans. Like Europeans historically, they have arrived in search of better living conditions. Unlike the subsidized immigration of the past, however, they don’t receive land, tools, or benefits. What have we done, as a society and as governments, to welcome them? After all, they arrive with their cultures and memories, enriching the mixtures that are so typical of our ethnic melting pot—and this will also have repercussions on our design.

SHARED MEMORY

I'd like to close by thanking everyone involved in the exhibition. We curators are usually the only ones who appear in interviews and talks, but the sum of skills required to put together an exhibition like this is enormous. I was able to gain a better understanding of the collection with professor and architectural historian Günter Weimer, antiques dealer and restorer Normélio Brill, and researcher and cultural manager Adauany Pieve Zimovski, responsible for the exhibition's educational program at Farol Santander Porto Alegre. I am indebted to the invaluable collaboration of the three of them and to the patience and generosity of the collectors.

During the many months I spent in contact with the collection, I consulted members of the exhibition team about their favorite object, in order to compose a diverse and representative icon board for the show. The answers were as varied as possible and almost always included personal stories about the object. For my part, my preferences varied over time. But it wasn't until I was writing the article for the catalog that I saw an image of a lamp almost identical to the first object I ever bought, around the age of 12. In a childhood immersed in countryside culture, where the closest I could get to artworks were paintings and sculptures of saints in Catholic churches, I admired the essential shapes of this simple object, which I still keep with me today.

As João Guimarães Rosa said through the mouth of Riobaldo: "What I remember, I have". And when we remember together, this "having" becomes stronger and more joyful. The etymology of the word "commemorate", of Latin origin, is after all, "*com-memorare*", or "to remember with". Thus, beyond the materiality of the items presented, *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* seeks to contribute to the common memory of us Brazilians, which is formed from multiple mixtures and contributions.

1 In the 2022 census, this figure fell to just over 22%, still very significant, and little commented on by people, who don't usually associate the black population with the South of Brazil.

2 Rio Grande do Sul has many tragic episodes involving the black and indigenous population that are "minimized" by public opinion. Two examples are the Missões and the Porongos Massacre in 1844, an ambush that killed more than 100 black soldiers during the Farrapos War.

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

4 Source: Instituto Moveleiro. Available at: <https://instituto-moveleiro.com/os-maiores-polos-moveleiros-do-brasil/>. Accessed: 17 Apr 2024.

5 ERNAUX, Annie. *O lugar*. Translation: Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 35.

6 The quotes come from informal conversations between the author and Ronaldo Barbosa in November 2015.

7 Available on the TVE Espírito Santo YouTube channel: https://www.youtube.com/playlist?list=PLHyQmXLthXud-fu1hpWS-WykrAuR0DL_I. Accessed: 25 Apr 2025.

8 MORRISON, Jasper. *The Hard Life*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2017.

9 Founded at the end of the 18th century in England, the Shaker religious group emigrated to the United States in 1774, settling in 18 distinct communities, from Kentucky to Maine. As the exhibition text says, "within these communities, the Shakers created furniture, domestic objects, and architecture that were soon acclaimed for their radical simplicity, as well as their innovative use of standardization and mass production".

10 BORGES, Adélia (Director of content and interviews). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=53GNEB-wx8k8&ab>. Accessed: Apr 25, 2025.

Adélia Borges (Cássia, MG, 1951) is a critic and design historian. Her research is the basis for various works, such as exhibitions, books, reports, documentaries, courses, and lectures, in Brazil and abroad. She was director of the Museu da Casa Brasileira (2003-2007) and professor of Design History at FAAP (1998-2014). She has published articles in seven languages and is the author or co-author of 41 books, including *Design + Artesanato: o caminho brasileiro* [Design + Crafts: The Brazilian Way]. She has curated over 70 exhibitions in Brazil and abroad. She lives in São Paulo. In recognition of her contribution to research and the dissemination of design in Brazil and the Global South, she was awarded an Honorary Doctorate by the Universidade Estadual Paulista (Unesp) in 2021. More information can be found at www.adeliaborges.com and <https://lattes.cnpq.br/8772074701416183>.

THE COLLECTOR AND HIS DRAMAS

CALITO DE AZEVEDO MOURA
COLLECTOR

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 preconceived, 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 aestheticformal 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 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 collection exhibition progressively reinforced its didactic-cultural nature, as a collection of this kind couldn’t therefore remain dormant in garages. Part of this collection has already been shown at the Museu da Casa Brasileira in São Paulo in 2007, thanks to the unique and fearless initiative of the director at the time, Adélia Borges, and at the Farol Santander in Porto Alegre. Now, at last, the Museu Paulista is finally bringing 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 4,500 items.

COLLECTIONS, BIOGRAPHIES, AND THE ALLURE OF OBJECTS

VÂNIA CARNEIRO DE CARVALHO
DAVID WILLIAM APARECIDO RIBEIRO
MUSEU PAULISTA, USP

Collecting is an ancient practice. In more recent history, it dates back to the cabinets of curiosities created predominantly in Western Europe between the 16th and 18th centuries. Associated with trade and the colonization of distant territories, which brought Europeans into intense contact with other cultures, other animals, and other minerals, the cabinets or chambers of wonders contained large quantities of objects considered curious, extravagant, valuable, some even invented from different animal parts to become fantastical creatures. But even though the motivations, typologies, and contexts of collecting have been so diverse over time, the primary effect of the act of collecting has not changed, and helps us understand what a collection is and how it works. When selecting an object,¹ the collector removes it from its place of origin to place it somewhere new.² It’s about decontextualizing the object, detaching it from its network of social relations, its cultural milieu, and the environment in which it was born and lived until then, to insert it into a new context, with its own internal rules, of a classificatory nature, defined and orchestrated by the collector.

Let’s imagine a more current situation. A collector of Metalma³ tin toys, for example, when acquiring one of these objects, used or even brand new, still in its original packaging, removes the toy from its original social circuit—in which it was produced by the manufacturer, used by children and adults or even kept almost intact out of an excess of zeal—to make it an item in a system in which typologies and their variations determine its place in the collection. In the case of our example, a unique place in the “Metalma brand toys” typology should be occupied by, let’s say, a copy of the “Scania bus”, one of the models produced by the manufacturer. When it is incorporated into the collection, the miniature bus loses its use value—it is no longer a toy to be played with—and its new meaning is anchored in the place it now occupies among the different Metalma brand toys: passenger cars, public service vehicles, trains, flying saucers, beach carts...

an entire room full of shelves with toys that are gathered there to represent the meanings attributed by the collector from the ordering of their objects, such as, for example, the creativity of the national industry, the nostalgia of a generation of people who had access to these toys in their childhood, the ways of playing in an era without computers and cell phones.

The classification systems created by private collectors⁴ intersect, in a grey border zone, with those systems based on epistemological principles brought from the sciences of knowledge and which derive their forms of organization from observations, experience, and the interpretation of documents. However, it is the collector’s biographical bond with his objects that motivates him to conceive and carry out the classificatory logic. It should also be kept in mind that the biographical⁵ trait of private collecting is not a characteristic pertinent to any era, as is the case with the act of decontextualizing objects. The collector’s identity bond with his objects is a modern phenomenon and is associated with changes in the way bourgeois capitalist society, from the 18th century onwards, came to understand the human being.

Before what has come to be called the Enlightenment (17th and 18th century Europe), human “passions” were of interest because of the reaction they triggered in the world when provoked by something external to the person—a deity, a fatality, or by concrete threats or seduction coming from other beings. What was going on inside each person was not of interest, but the externalized action. We learn in elementary school that the Enlightenment was a cultural and philosophical movement that placed human beings at the center of the universe. This turning point in the way of understanding the world became well known for the prominence it gave to reason and science. However, the human being, now conceived as a universal category, also became the object of reflection and investigation. Externalized “passions” were abandoned. The focus shifted to the “emotions” or “feelings” that dwell within each of us.⁶ Therein lie the roots of the values we have come to give to the formation of personality and character, and to the intense cult of individuality.

Of course, the philosophical movement is only one dimension of a much broader process. With the emergence of the bourgeoisie and its social, political, and economic hegemony, the statist order and its ties to divine will collapsed, and the ways in which each of these groups, previously fixed in the social hierarchy,

understood themselves in the society in which they lived also changed. Social mobility was accompanied by the emergence of new actors, new wealth, new ways of building prestige and distinction, and by the unimaginable growth of cities. Previously unnoticed and unimportant living spaces were colonized by public life, like the minds and recesses of the private. The growth of cities, the uprooting of their populations made up of large masses of young migrants, the division of production process and fragmented experiences in the public space⁷ would have made domestic interiors a favorable place for the development of narratives about oneself. In the home, individuals could understand themselves in perspective, that is, in their long life experience, as opposed to the now ephemeral and compartmentalized experiences offered by the city.⁸

People began to invest in the conspicuous display of goods associated with the body and the home—clothes, accessories, interior objects, and housing facades—believing that in this way they were nurturing themselves, honing their ways of expressing themselves, showing good taste, producing their bodies, and decorating their homes. These behaviors and goods were expressions of their interiority, that is, their personality—the synthesis of a unique individual expression, a performance within expected public decorum and a degree of economic success.⁹ Just as the household objects came to be seen as expressions of their inhabitant’s personality, or, in other words, their subjectivity, the gathering of objects in the form of a collection came to be understood as an extension of its creator’s life.

Practices that have nourished the “feeling of self” or the “imagination of self”¹⁰ since the 18th century have spread on an unprecedented scale thanks to the possibilities offered by industrialized production and the habit of consumption now structurally present in society. Buying cheap products meant that many people, not just the very wealthy, were able to form their subjectivities from decorative arrangements, some of which took the form of collections—wall plates, coffee cups, beer mugs, teaspoons, beer cans, wine labels, travel souvenirs, etc.

The market also encouraged the formation of collections from the 19th century onwards, selling portrait albums with windows for photographs in the popular business card format (9 × 6 cm),¹¹ and associating them with portraits of public figures such as singers, ballerinas, philosophers, poets, kings, queens, and scientists. The commercial strategy of encouraging

and taking advantage of collecting habits entered the 20th century with the offer of miniature objects of the same type, with slight variations in shape and color—lead soldiers, Barbies, Susis, Polly Pockets, Sylvanian Families and their clothes and accessories, miniature cars, key rings, Kinder surprise eggs, Parmalat bears, sticker albums, porcelain knick-knacks, Pantanal animals, airline cutlery, postcards, comic books, manga, handkerchiefs, dishcloths, shoes, among thousands of other initiatives.¹²

To say that collections have a biographical nature is to recognize their affective motivations.¹³ The creation of a collection is associated with the wishes, desires, tastes, and financial capacity of its owners. Ambiguous or “erratic” in terms of the use of criteria to achieve some form of scientific knowledge, collections tend to become fictional constructions. However, because they are made up of objects drawn from social life, collections produce an “effect” of reality. In linguistic terms, the selection made from a real universe would produce a metaphor of that reality, therefore a representation of the real created from choices made by the collector. A good example is the collection of photographs by the artist Ydessa Hendeles.

The only child of Auschwitz survivors, Hendeles acquired, over the course of eight years, more than 3,000 photographs in which the bear known as “Teddy Bear”¹⁴ appears in some way. Her collection was exhibited at the Haus der Kunst¹⁵ in Munich (Germany) in 2003 and was the source of a documentary¹⁶ made by filmmaker Agnès Varda.¹⁷ Ydessa made a thematic classification of the portraits—children with teddy bears, women in sensual positions or even naked with teddy bears, soldiers with teddy bears, children pointing a gun at their teddy bears, men with teddy bears, families with teddy bears, etc. When interviewed by the filmmaker, the collector said that her aim in the exhibition was to give the public the idea that everyone had a teddy bear. The fiction, intentionally produced by the collector, lies in the fact that it was very difficult to find such photographs. The saturation of images, framed in the same way—each portrait with a white *passepartout* and a thin black frame—and which filled every surface, from the skirting board to the 7-meter-high ceiling of the large room, which had to be fitted with stairs and catwalks in order for all the images to be observable, created an atmosphere of suffocating security and happiness.¹⁸ Hendeles’ collection is based on a biographical testimony—a photograph of Hendeles in a baby carriage with a teddy bear by her

side. The collector’s “creation”, made from systematically collected photographic documents and associated with her life story, makes it clear that collections are far from being a mirror of a life lived, but are closer to a life dreamed of.

Brenda Danet and Tamar Katriel interviewed 165 adult and child collectors in Israel. By analyzing their statements, the researchers came up with an aesthetic explanation for the practices of classifying collections.¹⁹ The collectors’ strategy is to create one or more typologies, i.e. objects that are similar in size, morphology, raw materials, manufacturing techniques, and functionality. Each typology, in turn, is made up of objects that resemble each other (are of the same type), but are not identical. This is what the researchers call the *no-two-alike* principle. This small difference that each unique object produces within a set of similar objects functions as a small difference within repetition, bringing the visual effect of the collection closer to the effect of rhyming in a poem. Another principle associated with the *no-two-alike* is that of completion, a sense of closure, a kind of pleasure or distension that the perception that the collection has filled its designated space would provide. Like fitting the last piece of a jigsaw puzzle together, or tidying up a cluttered place from top to bottom, or completing the decoration of a room in our house, the sense of finishing is achieving completeness, which is nonetheless associated with a calming desire for order and stability. If aesthetic pleasure comes from the interaction between unity and, within it, that which is different, the feeling of completeness seems to come from the need to control a universe perceived as unstable, fluid, and infinite. Collecting can be understood as an exercise in control that alleviates the insecurity inherent in living.

But the collection’s biographical ties go far beyond an initial milestone linked to the collector’s life. They also go beyond the aesthetic result achieved by seeing the system of objects at work. Collecting is not restricted to producing meanings, but to regular practices that not only give meaning to the collector’s life, but also build it. Collecting is a verb. Collecting is an action. Collectors have to go after their objects of desire; they have to work at it; write letters, emails; make phone calls; scour museum websites; visit antique shops; read books on the subject; take part in associations, informal “clubs”, meetings in restaurants, fairs; socialize with other collectors; have people over; travel; follow leads; learn to search on social networks; attend auctions in person or

electronically. Collecting means building a network of suppliers, friends, collectors, and interested parties. It also means sometimes distancing yourself from those who are not in that network or who oppose it, as can happen with family members.

One has to spend money on the collection. Buying the object; paying for its transportation; dealing with bureaucracy; buying duplicates for future exchanges; obtaining appropriate packaging; investing in a space, buying new cabinets, showcases, shelves, emptying a room in the house, renting another house, negotiating the redirection of financial reserves with the family. You have to maintain the logic of the classification you’ve created, segregating duplicates, physically sorting the objects to add new acquisitions, finding the best combination of themes, making shapes and sizes compatible. The integrity of the objects must be ensured by cleaning them regularly and protecting them from inappropriate handling.

The collector creates, albeit informally, a protocol for access to his collection—deciding who is allowed to enter the collection space, who can only look, who can touch. This filter goes beyond the intention of protecting their objects, since showing their collection is a special, very important moment in which collectors show off, try to gain prestige, recognition, and legitimacy, while at the same time putting themselves to the test. The collection itself demands psychic energy, as it is an object of affection, a territory of domination and sensory experiences that arise from possession. Collecting inanimate objects is preferable, because they don’t move, they don’t change shape and they don’t die.²⁰ The durability of material objects is in opposition to the ephemerality of human experience. The passion for rare objects follows the same logic, since their possession means control over something that only the collector has. But having a collection can be an exhausting experience. When Egydio Colombo Filho donated his collection of 5,266 wrappers, some of which were for beverages, bonbons, chocolates, candy, and chewing gum, to the Museu Paulista in 2003, he declared that he could no longer stand having to clean the wrappers that came to him as gifts still “dirty” with remnants of their original contents.²¹

It is already clear that so many actions, often practiced over decades, end up affecting the lives of those who collect. Collecting is a form of self-production that is constituted in the interactions between objective actions that are inseparable from psychic

elaborations and feelings of pleasure, fascination, conquest, fear, frustration, and disappointment, just to name a few. This is how the biographical character of collecting lies in the entanglement that is formed between the collector and their objects.²²

If we think of the collection of around 4,500 objects²³ gathered by Calito and Tina de Azevedo Moura within the framework of the ideas discussed so far—decontextualization, classificatory logic, aesthetic principles, biographical connection, production of subjectivities, performativity—it may be possible to understand the effects (or agency)²⁴ that the couple’s collecting practice had and has on their lives and on what they themselves aim to do—preserve and promote the memory of German and Italian immigration in the south of the country.

The articles in this catalog and the statements gathered in the video *Uma coleção, vários olhares*²⁵ [One Collection, Several Perspectives] show us that Calito’s motivations for starting his collection have a solid and diverse emotional basis. His roots are therefore biographical—his German ancestry; the frequent visits he had made, still with his parents, to rural regions and inland towns occupied by German immigrants in Rio Grande do Sul; his experiences with collecting since childhood; the *cabriúva* marquise made by his great-grandfather, recovered from its abandonment and transformed into the founding item of his collection.

Moving on to the adult phase of Calito’s life, we also find biographical pillars—his training as an architect and university professor in this field for 33 years, a fact that must have directed and enhanced his interest in object design. Even if Calito considers the life of a collector to be solitary, his lifelong companion, Tina²⁶—an architect, furniture designer, and revitalizer of handicrafts—not only embraced Calito’s collecting practice, but also accompanied him to prospecting sites on numerous occasions. Tina, together with her sister Lui,²⁷ designed the collection’s exhibitions at the Farol Santander in Porto Alegre and at the Museu Paulista,²⁸ which shows their empathy and closeness, including professionally, with the selection criteria for the objects in the collection, the design of furniture, equipment, tools, crockery, and glassware made by hand.

But the life of the objects becomes more and more intertwined with the lives of Calito and Tina as the decades go by and everything seems to take up a lot of time and space in the couple’s routine. In an excerpt from the aforementioned documentary, we

observe that Calito devotes himself to each of his finds, cleaning and restoring them, which must be a frequent and demanding task in the case of wooden objects, which make up a large part of the collection. The opening of Calito’s essay in this catalog is an outburst about the almost devastating impact of the practice of collecting—his houses saturated with objects, the difficult relationship with friends and family. But we know that there are also visits from connoisseurs, scholars of the subject, people who want to get to know his collection to the point of getting involved with it, as was the case with Adélia Borges. In this movement of publicization—exhibitions, publications, audiovisual media launched on the web, press interviews, the involvement of curators from the fields of art and history—we see a path that is recurrent in the case of large private collections: their institutionalization, the moment when the collection transcends the condition of a private good to become a public good.²⁹

Anthropologist Alfred Gell understands that objects mobilized by the human body function as extensions of it, what another anthropologist, Jean-Pierre Warnier,³⁰ called prostheses. But Gell says that, as part of our bodies, objects don’t need to be physically attached to them—they can and should be “distributed” in time and space, which makes the actions of bodies more effective. A dramatic example, but one that is very didactic for understanding what Gell calls “distributed personality”, is the relationship between landmines and the Khmer Rouge soldiers led by Pol Pot. In the 1970s in Cambodia, Pol Pot’s soldiers killed a quarter of the population and planted more than 4 million landmines in rural areas. Mines were as much a part of the Khmer Rouge soldier’s destructive force as fire-arms, bladed weapons, and the strength of his body muscles. After the war, many years later, all those who lived through that terror are now gone, including the soldiers, but even today their “bodies” act on those who come into contact with them, with the landmines, which continue to kill and maim people.³¹ Gell’s concept of the “distributed body” also applies to the body of the collector and his objects. The process of transforming the collection into a public good, the culmination of which is its institutionalization in the form of a museum, makes the absent body of the collector present. The collector’s actions are “distributed” in the material environment (the objects in his or her collection) and spread to the personality of the collector and his or her ideology, in this case, the

strengthening of the identity of Germans and Italians. Let us understand how this happens.

In one of our work meetings to set up the exhibition in the historic building of the Museu Paulista-USP, the Museu do Ipiranga, Tina commented that the objects in the collection were sometimes found in warehouses and that there was no way of knowing where they came from. Even though this sometimes happened, it is clear that the objects with stylistic and functional solutions were what really interested the collector, and the information about their origin was forgotten. Here we see two important effects of the decontextualization of these objects.

The first effect is similar to the one Hendeles identified in her collection of teddy bear portraits—the “reality” effect. Seeing thousands of objects with creative designs side by side, you get the impression that they are abundant in the rural southern areas from which they came. Organized in the exhibition (even though it only brings together one sixth of the collection), this impression of abundance is multiplied thanks to the two principles pointed out by Danet and Katriel.³² Grouped by typology, you can see the *no-two-alike* principle at work in a series of doors,³³ each with a different stylistic solution; a series of stools, each with ornamentation and shapes that are not repeated; bottles, another typology, with varied shapes and colors; unique tools; unique photographs, and so on. The abundance, reinforced by the beauty of the arrangements, is further fulfilled by the principle of completion. The exhibition space is entirely occupied: there are more than 800m² that mimic the collection on display. This impression of abundance, therefore, gives us the feeling that the German and Italian cultures with which these objects are associated have produced creative people and that this creativity somehow explains the success of these ethnic groups in the businesses they founded, whether in industry or in the countryside. Creativity is then seen to be a characteristic of German and Italian descendants, becoming a mark of their identity. We know, however, that these objects were procured for decades and that the idea that the inventiveness present in them would be abundant in the rural world of German and Italian descendants is a “fiction”.

This effect is in line with what historian Annie Coombes observes about the treatment given to objects produced on the African continent and which began to circulate in private collections, exhibitions, auctions, and European museums, a treatment

strongly marked by a progressively aestheticizing gaze. According to the historian, who specializes in visual and material culture in colonial and post-colonial contexts, the “ethnographic objects”, as they were termed, after being captured from their contexts of origin in military expeditions and occupying a central role in the violent process of colonial domination, serving as instruments to demonstrate a supposed racial inferiority and as subterfuges to justify colonial action at the end of the 19th century, began to awaken an interest in their formal characteristics. Their beauty and originality changed their status and gave them great value on the art market throughout practically the whole of the 20th century, and sometimes even today.³⁴ Even though this process has served to recognize African aesthetics as “art” in the sense attributed to this concept by Western thought, the side effect has been an erasure of the knowledge systems that give meaning to these goods, as well as their trajectories.

The discussion directed by Alfred Gell on the *Art/Artifact* exhibition, which was held at the Center for African Art in New York City in 1988 and curated by the anthropologist Susan Vogel, also contributed to our reflection on the Azevedo Moura collection, insofar as it places at its center the treatment of objects that were not necessarily made to be “art”, but which are understood based on their formal characteristics.³⁵ Gell dialogues with philosopher Arthur Danto’s essay for the show, in which Vogel proposes an interlocution between traps and works of art, which encourages a thought-provoking reflection on how art is apprehended by the public—especially those who frequent contemporary art galleries, a name she gives to a room displaying a zande hunting net packed for transportation. Discussing the conventions about what is and isn’t understood as art from different theoretical matrices, Danto mentions that “there are no intrinsic characteristics to any object that can, by themselves, characterize it as artistic”; following the path blazed by the philosopher, Gell points out that the subjects responsible for producing such objects, such as the “anonymous artist” or the “craftsman”, as it were, have “specific artistic (aesthetic) intentions” that are expressed in their work, which were “discovered” by European artists such as Picasso, Brancusi, and Roger Fry. For Gell, however, this approach is not without a risk of aestheticism, even though what makes something artistic is precisely its aesthetic characteristics.³⁶ The author refers to a risk because, as we have seen before, prioritizing formal aspects reinforces partial senses of reality and obscures

meanings that should not be in the background, such as the functionality of objects, which is understood as banal by Western references.

Gell complexifies the issue by asking us that if works of art historically recognized as such are a type of instrument, exemplifying the role played by Catholic religious art, the same could be applied to the instruments themselves. In this sense, instrumentality cannot be separated from spirituality, nor from the relationship between objects and the rituals to which they relate and which give them meaning.³⁷ His reflection leads us to think about everyday rituals, about the different ways in which groups and communities live their daily lives and attribute meanings to objects. With this, we can go beyond the aesthetic dimensions of objects and understand how much they relate to the importance that daily life has in the constitution of a group's identity.

In the case of the Azevedo Moura collection, we can consider that the valuing of aesthetics fulfills this role: that of highlighting the creative work of immigrant craftsmen, considering beauty as a mark of their creation, and associating these values with the very immigrant identity that the objects help to build. In order not to run the risk of aestheticization, which, if on the one hand illuminates the artefacts, hides their contexts of use and the more complex dialogues that exist with other subjects and other aesthetics than those under emphasis, it is essential that we highlight what Gell calls the ethnographic knowledge surrounding these artefacts. By this, we mean, based on what the anthropologist proposes, that it is by considering and studying the dynamics specific to the universe of the object that we can grasp its complexities in a less essentialized way, and even its artistic meaning.³⁸

The second effect that the decontextualization of these objects creates is to transfer to the descendants of Germans and Italians the authorship, albeit individually anonymous, of a production of objects that, in reality, comes from a long tradition of rural life that involves Iberian, African, and indigenous cultures, as well as German, Italian, and Polish ones. Let's think of the doors, benches, chairs, lamps, bottles, and tools. However, because they were collected in areas occupied by descendants of Germans and Italians, the objects end up being associated with these ethnic groups. The collection also holds objects that reinforce this circumscription of authorship, such as postcards written in German and Italian, sayings in German, photographs of immigrant families, objects brought from Europe during

the first migration trip, and those that are clearly peculiar to one culture, such as the wooden horses that children of German descent received from their parents. These objects with proven German and Italian "authenticity" extend their authority to other objects, transforming everything into remnants of German and Italian cultures in southern Brazil.

Identity is not something stable and finished; it always needs to be updated in tense contexts of disputes with other social, regional, and ethnic groups. The collection and its process of institutionalization feed and strengthen, with new strategies, the ideas that the descendants of Germans and Italians in the south of Brazil have of themselves. Furthermore, this identity force that the collection promotes goes beyond the regions where they come from to reach all those who are somehow descended from or empathize with German and Italian cultures. Seeking to distance ourselves from an essentialized conception of identity and paying attention to the relationships between Germans and Italians with other individuals in Brazil, as well as the possible approximations between the objects in the collection—their contexts of production, use and circulation—and other counterparts throughout the country, we are in line with the reflection proposed by anthropologist Igor Kopytoff, for whom the study of the "biographies of things", be they goods, artefacts, or works of art, can emphasize facets that would otherwise go unnoticed. In situations of cultural contact, which we can apply to the history of the objects in the Azevedo Moura collection, where different matrices are both in conflict and in dialogue, a close look at the biography of things can show how foreign objects are "culturally redefined and put to use" when they are adopted.³⁹ This makes us think both of what is brought in the luggage of immigrants and gradually incorporated into communities that begin as settlements and progressively become relatively diverse cities, as well as what was already circulating before the arrival of these immigrants and becomes meaningful in their daily lives. Let's think about the history of *rapadura* molds and *chimarrão* gourds, for example, which do not relate to German or Italian design, but rather to indigenous, *gaucho*, *caipira*, and, ultimately, rural Brazil, which was already undergoing profound changes when large contingents of Europeans arrived at the turn of the 20th century.

In order for us to glimpse the multiple possibilities that the Azevedo Moura collection offers, which go beyond the biographies of the collectors and the

history of its own formation, this new opportunity to recontextualize it in a new exhibition, which this time is in dialogue with the research and practices developed at the Museu Paulista, is of great interest. So it is with any collection when it receives a new curatorial look, when it is exhibited in a new context, in a new institution, in a new city. This means opening up to other approaches to research and interpretation and, above all, to establish links that unveil what was only an apparent stability. Drawing inspiration from anthropologist Arjun Appadurai, we remember that following the life of things means grasping the meanings inscribed in their forms, their uses and their trajectories. In this way, we can arrive at the human transactions and calculations that give them life. However, this should not allow us to forget that "it is things in motion that elucidate their human and social context".⁴⁰ Revisiting, recontextualizing, deepening our knowledge of these objects and their visible and invisible networks, their close and distant circuits, are ways of stimulating the search for and discovery of connections between this collection—and the subjects who produced these objects—and other contexts, whether in the same or other regions of Brazil. In this way, we avoid the traps that separate us as a society and promote identification with each other.

1 We will use the term "object" for any collection item, that is, also for paper and images, as they all have the characteristic of being objects, of being artifacts that circulate socially, even though we tend, in the case of paper and images, to stick only to what they carry on their two-dimensional surface—written words or graphics of all kinds, such as drawings, paintings, photographic prints, typographic prints, etc.

2 Susan Pearce begins her book *On Collecting - an Investigation into Collecting in the European Tradition*, first published by Routledge in 1995, with these words: "This book is about the European face of that curious human activity which we call collecting, and which, as a curtain-raiser, may be described as the gathering together and setting aside of selected objects." (p. 3).

3 Metalma was a company linked to Indústrias Reunidas Matarazzo, which, in 1931, began producing toys with part of the tinfoil (an iron and tin alloy) used to produce cans for the Matarazzo company.

4 In Pomian's words, the collectible object becomes a semiophore—it only signifies. A watch, in an example taken from Meneses, when it becomes part of a collection, no longer serves to tell the time but, for example, signifies time. See in: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista: história

e cultura material, v. 2, Jan/Dec, 1994, p. 17; in POMIAN, Krzysztof. Collection. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 51-86; and in MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: arquivos pessoais no espaço público. Estudos Históricos, 21, 1998, p. 89-103.

5 MENESES, op.cit., 1998, p. 89-103. Although Susan Pearce has described three types of collection—souvenir, fetish, and systematic—we believe that the biographical trait that defines the souvenir collection is present in all three types, since the practice inherent in any type of collection creates these links even when they are not explicit in their form of organization. See PEARCE, Susan. Collecting Reconsidered. In: PEARCE, Susan (ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Routledge, 1994, p. 193-205

6 NEWMARK, Catherine. From Moving the Soul to Moving into the Soul. In: CAMPE, Rüdiger; WEBER, Julia (ed.). *Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2014, p. 21-35.

7 On the experience in the modern city, see ASENDORF, Christoph. *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity* (Weimar and Now: German Cultural Criticism). California: University of California Press, 1993; and HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Translation: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. On the concepts of *Erlebnis* (lived experience) and *Erfahrung* (practical knowledge) in Walter Benjamin, see RICE, Charles. *The Emergence of the Interior: Architecture, modernity, domesticity*. London; New York: Routledge, 2007.

8 On the association of domestic space with the construction of psychic interiority, see SIDLAUSKAS, Susan. *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; CLIVE, Wainwright. *The Romantic Interior. The British collector at home. 1750-1850*. New Haven: Yale University Press; London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1989. For a discussion of the issue in the Brazilian context, see AGUIAR, Viviane Soares. *Objetos de cozinha, objetos de si*. In: CARVALHO, Vânia Carneiro de (org.). *Casas e Coisas*. São Paulo: Edusp, 2022, p. 118-135; NASCIMENTO, Erica de Oliveira. A Casa Velha de Machado de Assis. In: CARVALHO, op.cit., 2022, p. 58-65; and FERREIRA, Pedro Beresin Schleider. *Domesticidade e domesticação. A casa do "homem de bem": masculinidade, "civilização" e domesticidade no Brasil (1870-1920)*. Thesis (PhD in History and Fundamentals of Architecture and Urbanism)—Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023, p. 275-342; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Interiores e interioridade*. In: CARVALHO, op.cit., 2022, p. 46-57.

9 SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. RJ/SP: Ed. Record, 2015 [1976]; HALTTUNEN, Karen. From Parlor to Living Room: Domestic Space, Interior Decoration, and the Culture of Personality. In: BRONNER, Simon J.) *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America 1880-1920*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1989, p. 157-189.

10 VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si: história da percepção do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2016; SENNETT, op. cit., 2015 [1976].

11 The “business card” format was invented by the French photographer André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) in 1854 and became very popular. The format made photography cheaper, as it allowed several images to be made using just one negative.

12 In the 1970s, girls between the ages of 7 and 10, of lower middle class, collected pencil tips in preserving jars, adorning small shelves with their multicolored jars. On the relationship between consumption, fantasy, and subjectivity, see CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumo mesmo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

13 Some collectors make this clear when talking about their motivations. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, a sociologist and collector of photographic portraits, said that the first item in his collection was his family’s photo album. The engineer Gottfried Stutzer started his collection of Zappi porcelain with a vase of the brand, which his older sisters gave his mother as a present to celebrate one of the sisters’ first jobs. The information is contained in the merit reports compiled by the Museu Paulista at the time of the donation.

14 “At the beginning of the 20th century, the ‘Teddy Bear’ appeared, the result of a chance collaboration between Germany and the United States. In Germany, the Steiff family enjoyed immense success with a teddy bear that went by the name of Bär 55 PB: ‘Bär’ for bear, ‘P’ for plush and ‘B’ for *Beweglich*, articulated. Meanwhile, on the other side of the Atlantic, the fact that Theodore (Teddy) Roosevelt refused to kill a bear during a hunt in 1902 prompted numerous satirical illustrations, one in particular depicting him next to a harmless plush bear, *Teddy’s Bear*. The name was launched and it was a hit! By 1907, the Steiff company had manufactured and sold around 975,000 bears in Europe and around the world. Taking advantage of an already popular name, it named its bear Teddy Bear. The bear was made with a metal frame, which then took on rounded, soft shapes. Manufactured on an industrial scale in both countries, and even in others, the Teddy Bear became a privileged witness to the 20th century and a collector’s item.” The promotional text for the film published in the catalog that accompanied the film screenings, debates, exhibitions, and open classes promoted by the Centro Cultural Banco do Brasil in São Paulo, between August 22 and September 10, 2006.

15 The Hendeles exhibition acquired greater symbolic weight due to the choice of location. The Haus der Kunst in Munich (Germany) is a Nazi architectural project that opened in 1937 and had its foundation stone laid in 1933 by Adolf Hitler. Available at: <https://www.hausderkunst.de/en/about-us/history>. Accessed: 24 Apr 2025.

16 *Ydessa, les ours et etc.* (2004, 35mm, 30 min.). Available at <https://americas.dafilms.com/film/8408-ydessa-the-bears-and-etc>. Accessed: 24 Apr 2025

17 A professional photographer at the Théâtre National Populaire, Agnès Varda entered the film industry in 1954 and became an inspiration for subsequent generations of French directors, especially those of the *Nouvelle Vague*.

18 Some visitors interviewed by Varda said they felt claustrophobically oppressed by the amount of images.

19 DANET, Brenda; KATRIEL, Tamar. No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting. In: PEARCE, Susan (ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London/New York: Routledge, 1996. p. 220-239.

20 We should remember that there are people who collect plants, fish, cats, dogs, and marine invertebrates in saltwater aquariums that are difficult to manage. Calito himself collected orchids in his youth.

21 See the donor’s statement recorded in the merit evaluation report carried out by Vânia Carneiro de Carvalho, manuscript, Museu Paulista-USP, 2003.

21 On the inseparability between people and things, see HODDER, Ian. *Entangled. An Archaeology about the Relationships between Humans and Things*. Wiley-Blackwell, 2012; MILLER, Daniel (ed.). *Materiality*. London: Duke University Press, 2005; and LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador, Bauru: EDUFBA and EDUSC, 2012.

23 After the floods of May 2024, the collectors lost around 30% of their 6,500 objects.

24 “Effect” or “agency” are terms used here to signify the action that objects have on people. There is a consensus in the human sciences that people have the power to act, but there is still resistance to recognizing the action of objects on people. See the balance of approaches to the agency of objects in the field of material culture offered by BOIVIN, Nicole. *Material Cultures, Material Minds*. The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

25 Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=53G-NEBwx8k8&ab>. Accessed: 18 Apr 2025

26 Maria Cristina Cuervo de Azevedo Moura.

27 Ana Luísa Cuervo Lo Pumo.

28 Here we wish to emphasize the family connection, but credit also goes to Ana Paula Gallarraga, who collaborated on both expographic projects.

29 CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transcendência do privado. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves and VIDAL, Diana Gonçalves (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argvmentvm/CNPq, 2005, p. 85-110.

30 WARNIER, Jean-Pierre. Culture matérielle et subjectivation. In: PARLEBAS, Pierre (coord.). *Le corps et le langage: parcours accidentés*. Actes de la Journée de L’École doctorale “Éducation, langage, société” (November 1999). Université Paris V—René Descartes. Paris: L’Harmattan, 1999, p. 107-117; and WARNIER, Jean-Pierre. *Construire la culture matérielle: L’homme qui pensait avec ses doigts*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

31 GELL, Alfred. *Arte e agência*. Uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 116-122.

32 DANET; KATRIEL, op. cit, 1996. p. 220-239.

33 typology can have series (a first variation), and unique specimens within them. In this case, the type “furniture”, its series “doors”, “benches”, “toys”, “chairs”, etc.

34 COOMBES, Annie E. L’objet de la traduction: notes sur “l’art” et l’autonomie dans un contexte post-colonial. *Cahiers d’études africaines*, v. 39, n. 155-156, 1999, p. 645-646; Anne-Marie Bouttiaux also discusses this process, taking as a point of reference the change in status of the ethnographic collections of the Royal Museum of Central Africa (Tervuren, Belgium), which has ownership of one of the largest collections of Central African cultural goods in Europe, closely related to the violent history of the private enterprise of the Congo Free State and Belgian colonialism (cf. BOUTTIAUX, Anne-Marie. Des mises en scène de curiosités aux chefs-d’oeuvre mis en scène. *Le Musée royal de l’Afrique à Tervuren : un siècle de collections*. Cahiers d’études africaines. Paris, v. 39, n. 155, 1999).

35 In the audiovisual material and articles in this catalog, the authors say they are fascinated (or enchanted) by the objects in the collection. Once again, Alfred Gell helps us understand this feeling, provoked by objects that have aesthetic attributes that are relevant to the social functions they fulfill. For the anthropologist, captivation, (meaning to be captivated, to be trapped) is like a “cognitive block” which results from the fact that the appreciator of the object cannot understand all the processes that led the “artist” (in this case the craftsman) to produce that object. We know how a craftsman works, but not completely, nor do we fully know all the actions that led him to decide on the use of certain forms, certain techniques, and certain raw materials. We are, as Gell tells us, “caught” between the artist’s experience and our own. Creativity in the mastery of a technical expertise and the idiosyncrasy of the handmade object present as a signature of the artist-craftsman make the artifact fascinating, because its making is not completely grasped by us. To bridge the gap between the artist’s experience and his own, Calito recovers its “beauty”, its extraordinary aesthetic characteristics, from the dusty and apparently uninteresting object. He, Calito, communes with the “artist” by “reviving” for other lovers of the collection the mystery of the production of what he understands to be a “work of art”. GELL, op. cit., 2018, p. 116-122.

36 GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & Ensaios*, v. 8, n. 8, 2001, p. 177-178.

37 *Ibid.*, p. 181.

38 *Ibid.*, p. 186.

39 KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. 2nd ed. Trans. Agatha Bacelar. Niterói: Ed. UFF, 2021, p. 87.

40 APPADURAI, Arjun. Introdução: Mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, op.cit., 2021, p. 17.

Vânia Carneiro de Carvalho (São Paulo, SP, 1960) is a lecturer at the Museu Paulista-USP, where she has worked since 1990 as a curator in the area of history and material culture with an emphasis on gender studies and domestic space. She is qualified by the Postgraduate Programs in Social History/FFLCH and Interunits in Museology/MAE, both at USP. She was editor of the journal *Anais do Museu Paulista: história e cultura material* (2003–2012), deputy director of the Museum (2015–2019), and general coordinator of the “Exposições do Novo Museu do Ipiranga-2022” [New Ipiranga Museum Exhibitions-2022] project (2019–2024), which conceived and implemented the eleven long-term exhibitions currently on display in the Museum’s historic building. She coordinates the GEMA—Espaço doméstico, corpo e materialidades research group. Books, chapters, articles, audiovisual media, exhibitions, as well as theses and dissertations can be found at <http://lattes.cnpq.br/9144568282558054>.

David William Aparecido Ribeiro (Laranjal Paulista, SP, 1988) has been a lecturer at the Museu Paulista-USP since 2024, where he works as a curator in the area of identity memories and traumatic memories, and is editor of the journal *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. He was supervisor and curatorial assistant for Mediation and Public Programs at MASP (2021–2024) and is the author of *Por uma política cultural antirracista: as caminhas indígenas, quilombolas e afro-diaspóricas diante das permanências coloniais e escravistas (1988-2020)* [Towards an anti-racist cultural policy: indigenous, quilombola and Afro-diasporic journeys in the face of colonial and slave permanence (1988-2020)], published in 2023 by Intermeios. More information can be found at <http://lattes.cnpq.br/8821296254479353>

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 125 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 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 “paintingbehind-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 (IHGRGS), the Historical Institute of São Leopoldo and former president of the Institute of Architects of Brazil Rio Grande do Sul (IAB RS).

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 4,500 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 a critic and art historian, and a professor at the Instituto de Artes at UFRGS, where she set up the Bachelor’s degree in Art History, coordinating it for the first five years. She holds a Bachelor’s degree in Social Communication—Journalism, and a Master’s and PhD in Art History, Theory, and Criticism from UFRGS. She has curated several exhibitions of modern and contemporary art and is the author and editor of publications in the field of culture and the visual arts, most notably the book *A modernidade impressa—Artistas ilustradores da Livraria do Globo—Porto Alegre*. In her research, she studies modernity and the relationship between art, printed matter, and visual culture, as well as aspects related to memory and artistic and cultural heritage, always focusing on southern Brazil. Since 2023, she has been coordinating the Pinacoteca Barão de Santo Ângelo at the UFRGS Arts Institute. She lives and works in Porto Alegre.

THE PREMISE OF ACCESSIBILITY AS PART OF THE CURATORIAL PROCESS

DENISE CRISTINA CARMINATTI PEIXOTO
MUSEU PAULISTA, USP

Museums are centuries-old institutions which, despite having undergone intense transformations throughout history, have always maintained, in essence, some form of relationship with the public, even if, in their origins, this public was limited to very restricted and elitist circles (DUNCAN, 1995; POMIAN, 1984). On the other hand, the very existence of organized collections seems to carry the intention of sharing. Even when accessed by only a few, such collections signal the possibility of establishing a dialogue between those who collect and those who observe what has been collected. This connection has always been at the heart of what characterizes and defines a museum.

Especially during the 20th century, access to museums was no longer seen as a privilege, but gradually understood as an essential right of cultural life. This change in perspective has brought about numerous ramifications, to the point where it has become one of the central factors in discussions about the meaning of museums in contemporary times (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Within this process, it is possible to identify an effort to articulate the curation of collections and the production of knowledge with the guarantee of public participation (SANTOS, 1989).

The fact is that the existence of museums is only justified when you consider their dialogical relationship with society. More than a space for preservation, the museum is a space for building relationships and meaning to be shared collectively (CHAGAS, 2003). Preservation is not an isolated act or an end in itself, but a process deeply linked to strategies for approaching, interpreting, and re-signifying heritage. Without a public, there is no museum; and without society, there is no reason to preserve. Everything that is preserved—segments of the material or immaterial universe—is the result of human action and only takes on meaning when it is interpreted and presented socially.

Thus, the museological functions of preservation, research, education, and communication only become fully meaningful when they favor the active participation of society in the various areas of knowledge and

guarantee access to different goods—cultural, natural, material, immaterial, scientific, artistic, or historical (UNESCO, 2015). In this way, the museum can assert itself as an effective instrument in the promotion of collective memories, references for cultural identity, as well as a space for critical reflection.

On the other hand, reflecting on the role of museums, preservation, and access also involves understanding how collections are formed and how they become museum collections to be preserved. But that is not the aim of this article. What we are interested in here is understanding the relationship between collection (and preservation) practices and guaranteeing full access.

Pomian (1984) points out that collections are “the places where the visible replaces the tangible”, suggesting that collecting is not just about keeping objects, but mainly about constructing meanings and narratives about the world. In view of this, it is essential to ask: What stories are constructed? Who are they presented to? Who has the right to know them, understand them and give them new meanings? Thus, both what “should be collected” and “who has the right to collect” are the result of historically established choices, in which many social segments were not (and still are not) able to participate (BENNETT, 1995; CLIFFORD, 1997).

When we analyze the practice of collecting from the perspective of accessibility, we see significant tension between the references that guide it. Traditionally, the action of collecting—understood here, in a simplified way, as the act of gathering, organizing, and conserving objects—has long been an activity associated with the idea of an objective and neutral science and, consequently, at its service. However, it cannot be denied that this practice has always been marked by power relations, in which certain knowledge, ways of life and their material expressions have been valued, while others have been marginalized or forgotten (LATOUR, 2000; SANTOS, 2002).

In the case of people with disabilities, the experience of exclusion is a historical one, and it can be seen on a daily basis. In museums, it can be seen in the presence of barriers that prevent free and autonomous movement through exhibition spaces and compromise the proper understanding of the collections and content presented. The absence of elevators, tactile flooring, Braille texts, content in Libras (Brazilian Sign Language), tactile resources, among many others, are clear examples. But it also manifests itself—and forcefully—when

the different ways of being, perceiving, knowing, and relating to the world are not taken into account in the process of forming, systematizing, and exhibiting museum collections (MAZZONI; COSTA, 2017).

Museums must—as a matter of urgency—resignify their social role, especially in light of the new definition proposed by the International Council of Museums (ICOM), according to which a museum is “a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.” (ICOM, 2022).

This definition reinforces the fact that museums, more than spaces for storing and exhibiting collections, are social institutions with a responsibility to encourage critical thinking, promote dialog, and contribute to building a fairer and more plural society (DUNCAN, 1995; HEIN, 1998). Bringing the public to the center of their actions does not mean disregarding their responsibilities towards collections, especially concerning their preservation and safeguarding. On the contrary, it means recognizing that material collections (or material references) must reflect the various ways of living, remembering, and producing culture. Museums need to welcome multiple narratives, offer meaningful experiences and make perceptible the complexity of the society of which they are a part (SANDELL; JANES, 2007).

The public is the *raison d’être* of museums. Their commitment must be centered on people—on the different ways of living, remembering, and producing culture—as it is they who give meaning to preservation, narrative, and the very existence of the institution. A museum only fully fulfils its social function when it recognizes this centrality and acts actively to promote listening, participation, and representation of the various groups that make up society. This requires not only reviewing exhibition and curatorial practices, but also breaking with exclusionary logics, historically marked by power relations that have privileged certain types of knowledge and ways of life over others (LATOUR, 2000; SANTOS, 2002).

Among other aspects, this perspective arises from the recognition of historical inequalities and the need to review the criteria that define what should be

preserved. It also implies the adoption of participatory processes and a commitment to ensuring that all public profiles can not only access museum institutions, but also recognize themselves in them—especially through their exhibitions. Creating these conditions means taking a clear institutional stance committed to inclusion, active listening, and building a more plural and democratic public space.

In this context, one of the fundamental tasks of contemporary museums is to create concrete conditions for overcoming barriers—whether physical, communicational, symbolic, or cognitive—that have historically limited access and participation for a large part of the population. More than guaranteeing entry to their spaces, it is about ensuring that different social groups can participate in them in a full and meaningful way, especially those who have historically been excluded or made invisible by institutional practices (ICOM, 2009; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). This commitment requires ethical and transformative action aimed at building truly inclusive environments that embrace diversity as a principle and purpose.

It was based on this understanding that the project to reopen the Museu do Ipiranga in 2022, after nine years of restoration and modernization works, was conceived. Accessibility was taken on as a structuring and guiding premise, not only in the renovation of the physical spaces, but also in the reformulation of its exhibitions. Since then, the Museum has intensified its commitment to identifying, in its curatorial and exhibition choices, the barriers that need to be removed in order to guarantee the full participation of the public, especially people with disabilities.

In adopting this stance, the Museum has not just complied with the Brazilian Inclusion Law (LEI 13.146/2015) and technical standards, such as ABNT NBR 9050 of 2020, which establish criteria for qualifying accessibility. It has sought to go further, implementing proposals that are based on the principle that human diversity—especially in its variety of bodies and ways of being in the world—is what truly defines and distinguishes the human being (SKLIAR, 2003; SCULLY, 2010).

This understanding is based on the referential framework proposed by the biopsychosocial model, which understands disability not as an individual condition alone, but as the result of the interaction between a body with impairments and environmental, social, and cultural barriers. Diniz (2008) states that “there are at least two ways of understanding disability.

The first understands it as a manifestation of human diversity. A body with impairments is the body of someone who experiences physical, intellectual, or sensory impairments. But it is the social barriers that, by ignoring these bodies, cause the experience of inequality”—the question must be asked: what are the barriers intrinsic to the way we conceive of exhibitions?

The challenge for this understanding to really guide our choices is huge, because our daily practices, in the most diverse areas of social life, are permeated by what we can call “structuring ableism”. This, like other prejudices, is introjected in such a way that it becomes invisible and denied. Even considering that the Brazilian Federal Constitution guarantees, in Article 5, that “everyone is equal before the law, without distinction of any kind”, and thus the same rights should be shared on equal terms, this is not what is seen in everyday life.

From a very early age, we are introduced to the idea that there are standards that define what is considered to be a “normal” body and, therefore, adequate, and one that, when it deviates from so-called normality, needs to be adjusted in one way or another by the individuals themselves. Thus, the issue of “inadequacy” is centered on the person and not on the way we organize our daily actions and the environment in which we live. Most of the time, our choices are guided by what is considered the “normal majority”, disregarding the fact that the benchmarks that define this “normality” are artificially established and arbitrary (GARLAND-THOMSON, 1997). In this way, countless ableist practices take shape that guide our decisions and the way we relate to others who are different from us.

The mistaken view of disability, often based on the idea of individual limitation and incapacity—and therefore the individual’s responsibility to “compensate” for it—ends up having a strong impact on the way museum exhibitions are conceived and carried out. Most of the time, exhibition spaces are designed based on an exclusionary logic. Although they recognize a certain diversity among audiences, such as age, education, or socio-economic background, they start from the assumption that homogeneity is what prevails among visitors. As a result, curatorial and exhibition proposals are almost entirely geared towards an idealized public, ignoring the diversity of bodies, especially those with disabilities (MAZZONI; COSTA, 2017; LOPES, 2014; SCULLY, 2010).

This perception also ignores the fact that the relationship established between individuals and the works and objects on display can take place in multiple

ways, and that there are different ways of learning, knowing, and experiencing the world. Furthermore, the idea prevails that the visitor is a passive agent who, in addition to observing—sometimes speculatively—, is limited to absorbing information, often presented through excessively academic language and fundamentally centered on visibility. All of this restricts full access to the cultural, educational, and leisure experiences offered by museums, as well as reinforcing inequalities (BISHOP, 2012; LOPES, 2014).

The Museu do Ipiranga’s experience with accessibility, as indicated above, has sought not to limit itself, for example, to the removal of physical barriers or the adoption of specific resources, but rather to incorporate a broader and more integrated understanding of inclusion. These aspects, although fundamental, are non-negotiable givens—basic and constituent elements of any exhibition project committed to democratizing access and the diversity of audiences. It is an institutional commitment to creating exhibitions that, from their conception, are prepared to accommodate the diversity of ways in which the public perceives, reads, and appropriates the content. The Museum believes that accessibility should not be a complement or a later adaptation, but a basic premise, linked to the curatorial discourse and the exhibition’s narrative.

Although the discourse on inclusion and diversity has gained ground in museums, a recurring practice still prevails: the exhibition project is drawn up on the basis of an assumed standard audience and only then are specific adaptations made with a view to accessibility. This reactive logic, which treats accessibility as a complement rather than a principle, perpetuates exclusions and limits the transformative potential of exhibitions.

As highlighted by Andrade (2020), it is still common for museums to consider accessibility only in the later—final—stages of exhibition planning, which results in one-off adaptations to suit specific audiences, instead of considering and integrating the diversity of audiences from the start of the process.

It is essential to recognize that breaking with this traditional model is a challenging process. It involves a profound change in the way museums think and plan—a transition from projects conceived without considering the diversity of audiences to proposals that are born with a commitment to inclusion in their structure. Although complex, this movement is essential if accessibility is to stop being an exception and become a structuring and non-negotiable axis of

museum practice. Lopes and Ferreira (2018) discuss how this process of transformation requires a review of museum criteria and practices in order to ensure that accessibility is not seen as an additional resource, but as a fundamental principle of design and curation.

This commitment requires, among other things, recognizing that what is often referred to as an “accessibility resource”—such as plain language texts, audio descriptions, tactile materials, videos in Libras, among others—should not be something separate or complementary. These elements need to be integrated right from the start of the curatorial and expographic process, as a fundamental part of the experience for all visitors. As already highlighted by Lopes and Ferreira (2018), this integration ensures that accessibility is genuinely inclusive and not an add-on that disregards the diversity of needs and expectations of audiences.

In this sense, the Museu do Ipiranga has sought to develop effective listening mechanisms and involve different teams from the initial stages of the projects, allowing both the exhibition proposal and aspects related to accessibility to be considered across the board. Unlike what still happens in many institutions, the education team actively participates in the curatorial process right from its conceptual stages, long before the exhibition project is formally defined.

This participation not only makes it possible to align the exhibitions’ thematic axes and theoretical frameworks, but above all fosters the construction of a permanent dialogue between different areas of knowledge and activity. The proximity of educators to different audiences, on a daily and systematic basis, makes it possible to identify gaps, sensitivities, demands, and potential, helping to broaden the scope and social relevance of the exhibitions. In this interface, educational action acts as a mediator between curators and visitors, bringing together conceptual intentions and diverse socio-cultural repertoires (MAZZONI; COSTA, 2017; LOPES; FERREIRA, 2018).

In the case of the Museu do Ipiranga, this integration has taken place in a concrete way and on multiple fronts. The development of mediation strategies goes hand in hand with the production of accessibility resources and the revision of exhibition texts—with a view to building a clearer and more welcoming language, without compromising scientific precision. In addition, each resource—textual, visual, tactile, or sensory—is the result of a collective process, involving research, active listening, tests with different

audiences, and joint work with specialists, artists, craftspeople, and suppliers of accessible materials (BENNETT, 1995; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

This integrated approach has also been adopted in the production of temporary exhibitions, and was no different for the *Design e cotidiano na coleção Azevedo Moura* [Design and Everyday Life in the Azevedo Moura Collection] show. In fact, it has been an emblematic example of this way of doing things, both because of the consolidation of institutional references and because of the professionalism and flexibility of the team behind the show.

Curated by Adélia Borges, the exhibition features 930 objects selected from a vast collection gathered by Calito and Tina de Azevedo Moura over decades. The items—furniture, utensils, toys, tools, and documents—reflect the daily lives of European immigrant families in southern Brazil between the late 19th and early 20th centuries. Selection was based not only on the aesthetics and functionality of the objects, but also on their narrative and affective dimensions (BORGES, 2025).

Building a working relationship that integrates different perspectives—even if they are not diametrically opposed—requires listening, dialog, and openness in order to identify the points of connection that result in a truly integrative proposal and narrative. When this is achieved, its power is incredible: everybody wins, especially the audience.

From the start of the project, the curators showed total adherence to the guidelines presented by the museum, especially with regard to accessibility parameters. This attitude allowed for the establishment of a fluid and collaborative process, which had a positive impact on the definition of the exhibition proposal. It was quickly assumed that these guidelines would be part of the exhibition design process and, more than that, that the project would be marked by the coordination and integration between the collection to be presented and the means of making it accessible, in other words, the accessibility resources would be inserted into the curatorial narrative. This required, among other things, an openness on the part of the teams involved in this production to make adjustments and adaptations whenever necessary, ensuring that the solutions adopted were integrated into the exhibition itinerary and based on best accessibility practices.

In the discussion about what multisensory resources would be used—objects, replicas, reliefs, text in ink and Braille, Libras, tactile flooring, among others—an

unusual thing happened: objects from the collection were made available for tactile experience. Calito and Tina realized that, among the many items that make up their collection, a set could be separated so that all visitors could experience this form of sensory mediation that promotes a more direct and meaningful relationship between the public, especially people with disabilities, and the collection. In addition to these objects, other types of resources were produced, such as replicas, high reliefs, and tactile impressions—the latter two to allow two-dimensional images to be enjoyed by touch.

Yet, even in this favorable scenario, one of the main challenges facing museum teams had to be addressed: reconciling the principles of accessibility with the traditional logic of defining the production schedule of exhibitions. Although there is a growing recognition of the need to think about accessibility from the initial stages, it is also necessary to ensure that schedules respect the time needed to produce and finalize resources such as tactile routes, audio guides, and videos in Libras. These resources require specific stages and execution times, as some can only be completed once the objects, panels, and other scenographic and expographic elements have been definitively installed. In addition, the professionals who develop and install the materials must be accompanied by consultants with disabilities to carry out tests, adjustments, and final approvals.

That said, it is essential to understand that an exhibition can only really be considered ready for the public when accessibility resources are fully integrated and working. Making this part of the official timetable and institutional understanding is an essential step for accessibility to stop being an appendage and take its rightful place: that of a structuring and non-negotiable dimension of contemporary museum practice (ICOM, 2022; SANDELL; JANES, 2007).

Finally, a paradigm is broken: in order to declare an exhibition open to visitors, it must be fully prepared for “all bodies” to enjoy it on equal terms.

Denise Cristina Carminatti Peixoto (Araras, SP, 1965) holds a bachelor’s degree in History from the Universidade de São Paulo, with specializations in Environmental Education and Teaching Methodologies from the Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), as well as a master’s degree in

Archaeology with a focus on Education from USP’s Museu de Arqueologia e Etnologia. With a 35-year career in museum education, she began her professional career at the Museu de Arqueologia e Etnologia, as part of the team responsible for setting up the institution’s Education Service. In 2001, she was entrusted with the creation and implementation of the Educational Activities Service at the Museu do Ipiranga, where she remained in charge for 15 years. She was responsible for drawing up the accessibility project for the exhibition plan during the reopening of the Museu do Ipiranga in 2022. She is currently Supervisor of the Educational Activities Service at the Museu Paulista of the Universidade de São Paulo.

EXHIBITION SECTIONS

TEXTS BY ADÉLIA BORGES

COME ON IN, MAKE YOURSELF AT HOME

Among the German and Italian immigrants who came to Brazil, many were craftsmen who developed their skills during the long European winters and the off-seasons of agricultural work. Upon arrival in Brazil they were given large plots of land, much larger than those they previously had. They found a wide variety of trees whose wood was good for construction. However, their tools were simple. In the beginning, there were no sawmills: wood was cut with an axe to “remove the bulk” and then thinned out.

Even with limited resources, the shapes and ornaments present in their creations are very rich, especially the doors. The houses had high ceilings, which ensured good air circulation. On the double-leaf doors, which could be left natural or painted, the panel designs used geometric shapes, such as rectangles, rhombuses, and circles, which were eventually highlighted with different colors. Carpenters and cabinet makers competed on woodworking skills and some detailed the pieces by carving them. Among the German immigrants, the Pomeranians were renowned for their skillful creations.

THE DIFFERENT WAYS OF SITTING

The immigrants only carried a few items on the long voyage by ship. The furniture they did bring was mainly chests for carrying valuables and clothes. *Banquinhos*, a type of stool widely present in various Brazilian regions and cultures, were also common in immigrant settlements. They could be easily moved inside or outside the house and could be used for a variety of purposes—sitting down to wash your feet, or to socialize with family around a fire, or even carrying them out to the fields to milk the cows. The stools had three or four feet, and could have round or rectangular seats, be straight or molded from wood. Some had holes in the seat to make them easier to carry.

Chairs were reserved for parents and were at the head of the dining tables. These tables usually had a bench on either side. The collection features various versions of chairs, some of them with ornaments, such as the traditional heart cutout on the backrest. There are also chairs intended for specific uses, such as a

high chair for feeding children, a traveling dentist’s chair, and an early model of a toilet, with an opening in the seat and another on the side to remove a potty.

The wooden horse was a tradition among German immigrants for decades. Some of the horses had horse-hair. When a boy was born, his godfather would give him a horse as a present. He would usually make the toy with his own hands. The type of horse indicated the skill of the maker and the financial condition of the godfather.

PREPARING AND SERVING THE DAILY BREAD

Cuisine is a strong expression of people’s cultural identity. Immigrants brought their eating habits with them and, in order to prepare their recipes, they needed specific objects. For example, the Germans used ceramic pots to ferment cabbage and make sauerkraut, presses for waffles, and spades for preparing *Schmier*, a sweet paste similar to jam. The Italians used rollers to stretch pasta, boards to serve polenta, skimmers, and cheese graters.

The Azevedo Moura collection has a significant number of items for preparing and serving food. Most of them were made in Brazil using materials and techniques available at the time, such as carved wood from the early days of immigration, cast iron, and other metal handling techniques, as well as ceramics. Production centers recreated the typologies of the immigrants’ regions of origin. One example was the creation of glazed ceramics factories in São Leopoldo (the first city founded by Germans in Brazil), 40 kilometers from the city of Porto Alegre, the capital of the state of Rio Grande do Sul.

The wealthier immigrants began to import more sophisticated objects, such as hand-painted porcelain platters, plates, and cups, Steingut and copper luster ceramics, opaline butter dishes in the shape of animals, table decorations, pressed glass candelabras, and cake and pudding molds in a variety of designs, many inspired by the countryside. They were objects intended for use and also collectibles, to be duly displayed in cupboards.

TOOLS OF THE TRADE

This section features the work tools of cabinet makers, blacksmiths, potters, bricklayers, shoemakers, tailors, and pharmacists. These are all handmade tools, also used by hand by the workers. The houses of the first German and Italian immigrant settlements were precarious. Over time,

better-structured buildings appeared, made of stone (sandstone, among the Germans, and basalt, among the Italians), and wood, which was abundant from local forests. Initially, roof tiles were made of wood and later clay. When brickworks appeared, the wooden molds for the bricks bore the owners’ marks. In doorways, openings at the top, called “flags”, were common. They allowed more light in or, when there was no glass, better ventilation.

Until the end of the 19th century, houses didn’t have electricity. Lighting was provided by candles and, mainly, lamps. Initially, peanut oil was used as fuel, later replaced by kerosene. These devices were made from tinsplate or sheet metal recycled from industrial cans, as in many regions of Brazil today where there is still no electricity or where residents need to save on energy costs. Both lamps and irons fueled by embers had different shapes, revealing the fertile imagination of their creators. One curiosity is the copper object with a deposit for embers, used to heat bed linen at night—a precursor to the thermal sheet. The shapes of the objects go beyond their functions. They are distinguished by the search for a gracefulness that is, strictly speaking, unnecessary, but which brings poetry to everyday life.

CHILDHOOD IN THE COLONIES

The memory of childhood in the Azevedo Moura collection is mainly based on the world of education, including school materials and photos of schools. The first schools in the European colonies in southern Brazil were set up without interference from the state. In the regions of Europe from which the immigrants came there was a tradition of religious teaching, the nature of which was not only to teach students to read, write, do sums etc, but also to catechize them. Thus, both Catholic and Protestant churches founded educational institutions in rural areas. In Protestant schools, classes were mixed; in Catholic schools, classes were either girls only or boys only. The teachers were paid by pupils’ parents and were usually chosen from the community itself. In 1936, the federal government banned classes in languages other than Portuguese, which greatly affected the previous structure.

As for toys, some were made from wood in the towns themselves, or others were manufactured models bought by wealthier immigrants from factories in Germany or the United States. As was usual in Western bourgeois culture up until recently, there was

no ambiguity: girls played with dolls and miniature sewing machines, while boys played with miniature vehicles and revolvers.

THE HEAVEN THAT PROTECTS US

Religiosity was part of the immigrants’ daily lives. Among the Germans, there were Protestants and Catholics; among the Italians, Catholicism predominated. It was common for a priest to be present on the ships to accompany the voyage. This was the case with the first arrival of Italians in Brazil, on the ship *La Sofia*, which sailed from Genoa to Vitória, in Espírito Santo, in February 1874. Simple prints, bought cheaply, with reproductions of paintings of sacred themes were customary on the walls of houses. In some houses, there were also oratories—small rooms dedicated to prayer.

HOME, SWEET HOME

Wall hangings with sayings were common among German immigrants. Put up in visible places as soon as the houses were completed, they emphasized the importance of family unity and trust in God for domestic harmony. God’s blessings were asked for and, in return, the resident had to uphold good character and work hard. These sayings were variations on the motto *ora et labora*, created in the 5th century by the Benedictines, who evangelized Europe. Work was not just for prosperity, but also to give meaning to life, because “God helps the early riser”.

Simple illustrations such as flowers and hearts accompanied the phrases, often written in Gothic lettering. The techniques used were painting behind glass (*Hinterglasmalerei*), painting on metal, printing on paper or carved wood. Candy wrappers, often laminated or cellophane, were used to enrich the look of the plaques. They were also given as gifts on festive dates, such as birthdays.

ETERNALIZED MOMENTS

The visual memory of European immigration in the south of Brazil is strongly expressed in old photographs, usually taken by traveling photographers—a practice widespread throughout the world before portable cameras. They would travel around the countryside with photographic equipment, sheets, backdrops, and ornaments for the people. The subjects were prepared for these occasions, wearing their “Sunday clothes”, although occasionally people appeared barefoot. Group compositions were carefully planned, with no

room for spontaneous scenes. People’s expressions, on the other hand, are mostly serious, without even a hint of a smile. In the days of black and white photos, some images were later colorized by hand in photographic studios. The colors brought out details in the scenes.

BRIDES IN BLACK

Until the 1940s, it remained a custom among Pomeranian immigrants—both in Rio Grande do Sul and in Santa Catarina and Espírito Santo—for brides to be married in black. According to several historians, this tradition was a way of protesting against the *jus primae noctis*, which was in force in the region of what was then Pomerania—a strip of land along the Baltic Sea, which today belongs to Germany—and literally gave the feudal lord the “right of the first night”.

PERIOD GRAPHICS

In the second half of the 19th century, the printing industry spread, facilitating the dissemination of printed messages. Immigrants made extensive use of this resource. Merchants made great use of holiday greeting cards and leaflets to advertise their goods. The Azevedo Moura collection also contains other items of graphic communication. The metal plate offering insurance was especially effective for people living in wooden houses. On the store sign, the names of foodstuffs were written in German and Portuguese, helping customers to find the Portuguese word corresponding to the goods they wanted. Like the postcards and photographs, these images reflect the social imagery of the period.

SEND NEWS OF THE WORLD OVER THERE

The postcards in the Azevedo Moura collection feature bucolic and romantic scenes that idealize the world that was left behind. Nothing deviates from the rules of behavior of the bourgeoisie of the time. The scenes take place in landscapes full of hearts and flowers. There are many children, who appear as symbols of innocence and tenderness. The harsh daily routine of working in the fields—a situation characteristic of all rural work before mechanization—does not appear in these images, with scenes of leisure and contemplation predominating.

On one side, the postcards contain illustrations, black and white photographs, or photographs that have been colored in by hand. The other side is for messages. As they were usually sent without envelopes,

special care had to be taken with what was written, as it could be read by people other than the recipient. As for the flow from Brazil to Europe, postcards depicting the beginning of the urbanization of the state of Rio Grande do Sul are precious, with photos of Livramento, Novo Hamburgo, Passo Fundo, São Leopoldo, and Santa Maria, among other places. Painted tin boxes were used to store such precious correspondence between the two worlds.

EDUCATIONAL SPACE: BRIDGES TO DIALOGUE

DENISE CRISTINA CARMINATTI PEIXOTO
NICOLE PALUCCI MARZIALE

The exhibition *Design and Everyday Life in the Azevedo Moura Collection* had a dedicated area for educational activities, integrated into the exhibition environment.

More than simply presenting or explaining what’s on show, the education team’s job is to create the conditions for different audiences to connect in a meaningful way with the contents of the exhibition. This involves facilitating access to information, valuing the individual repertoires of each visitor, and promoting sensory, intellectual, and emotional experiences that stimulate understanding and critical thinking.

In this sense, the educational work conceived for this exhibition comes close to the ideas of Paulo Freire¹ in proposing a horizontal encounter between educators and the public, based on dialogue, listening, and valuing each other’s knowledge. Just as Freire defended a liberating education, centered on the subject and their ability to transform the world, the educational work seeks to encourage the visit to the museum to become a moment of lively exchange and a collective construction of knowledge and transformation.

At the same time, this approach also dialogues with the principles of disruptive education proposed by Maria Acaso², which questions traditional teaching models and proposes a more sensitive, creative, and relational pedagogical practice—especially powerful in museum contexts, where the senses, emotions, and aesthetic experience play a central role.

To deepen this experience, the educational space was equipped with specially designed elements to foster engagement. One of the walls was fitted with a large cork panel, creating a dynamic and interactive surface. Another—which gathers short texts, images, and objects to be used in mediations—was suggested by curator Adélia Borges, with the aim of encouraging visitors to make correlations between the objects in the exhibition and their own history or social context. It is the only part of the exhibition that has objects that do not belong to the Azevedo Moura collection. Finally, the third wall was prepared to host images with hand-drawn pictures by Lui Lo Pumo, one of the

architects responsible for designing the exhibition, in richly detailed records that reveal the creative process behind the show, bringing the public closer to the creative backstage.

The articles, written collectively by the curatorial and educational teams, are gathered in this catalog, reinforcing—and, to a certain extent, mirroring—the effort to integrate educational activities into the exhibition’s own curatorial process. After all, the catalog is also a tool for expansion: it extends the life of the exhibition beyond its physical time and space, expanding its scientific, cultural, educational, and communicational reach. By bringing together reflections, records, and content, it helps ensure that the impact of the exhibition continues to reverberate with different audiences, including in a version with audio description.

- 1

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17th ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- 2

ACASO, Maria. *rEDUvolution*: hacer la revolución en la educación. Barcelona: Paidós, 2013.

HANDMADE

Almost all the objects in this exhibition were hand-made. Throughout the show, some stands offer people the opportunity to experience them by touch – the only way to feel properties such as weight and texture.

In the process of putting the show together, handiwork also played an important role. Its architectural design was created by twins Maria Cristina Cuervo de Azevedo Moura and Ana Luísa Cuervo Lo Pumo, known as Tina and Lui, with collaboration from Ana Paula Gallarraga.

Lui has an enormous talent for drawing. That’s why, throughout the process of choosing where the artworks would be placed and ensuring that the public had a good view of them, Lui always brought in her drawings to help with the decisions. It was only after everything had been decided that the design began to be developed on the computer. The drawings were so interesting that we decided to display some of them here.

MUSEUM STUFF?

Many of the objects in this exhibition appear to just be things of the past, don’t they? “Museum stuff”, as they say... For example, lamps would have disappeared with the arrival of electricity. But that’s not the case.

In rural areas and on the outskirts of cities, there is often no electricity grid. And even when there is, many families can’t afford the electricity bills, so they save money by using lamps—known in the Northeast as “fifós”.

Have a look at this model bought last year at a popular fair in Teresina, Piauí. It runs on kerosene—twisted cotton wicks are soaked in the liquid and placed in three nozzles. As the power supply has been dropping frequently these days, an object like this could even be an alternative to a candle, couldn’t it?

STOOLS

Do you have any stools at home? What are they used for? For example, they could be used to stand on to reach high shelves. Others serve to delight the eye, like the indigenous stools that depict animals. Each one has a different shape and expresses a different culture. And we can use them to sit on, too!

In the countryside of Minas Gerais and São Paulo there are also incredible stools, called “caipira stools”, which are a great solution for comfort and good use of materials.

BRAZILIAN INVENTIVENESS

Many people don’t have the money to buy manufactured products and instead choose to make the objects they need in their daily lives with their own hands. And to do this, they have to make use of materials that are available around them.

For those who lived and still live in the forest, the materials available are mostly natural—wood, stones, straw. Today, however, the world’s only growing resource is waste. Here are two recent examples of the reuse of discarded materials. They were photographed by Alagoas photographer Celso Brandão, a researcher of popular creativity.

Plastic bottle fence, Feliz Deserto, Alagoas, 2024
The design of these objects is very good, don’t you think? As the Pernambuco designer Aloisio Magalhães used to say, “inventiveness is a survival strategy of the Brazilian people”. We can all be designers too. We don’t need a degree to create objects.

When we take an old tin can and use it as a plant pot or pencil holder, perhaps painting it to make it look nicer, we are giving new uses to “old” objects. There is a word for this in Portuguese: “gambiarra”. Have you ever seen or made a gambiarra?

BUT WHAT IS DESIGN ANYWAY?

“Design” is an English word that has almost no translation in other languages, which is why many countries use the term in English. It is already part of the Portuguese dictionary. It contains the idea of a project, of creating something that meets a need of today and that can also be used in our lives from now on. So design is not something for the elite, as many people think, restricted to odd and expensive furniture. It is something that is part of our daily lives.

PHILIPPE STARCK OF THE FARM

The wooden citrus juicer made by Italian settlers is an eye-catcher at this exhibition. It works horizontally and is powered by a crank. The exhibition team was delighted by the creative way it was designed, and by its functionality and beauty. We even nicknamed it “Philippe Starck”, after a famous French designer who created a metal juicer that made history because its form went beyond its function. Which one did you like best?

OBJECTS THAT HAVE FALLEN INTO DISUSE

The objects in this exhibition have stood the test of time. They are heavy, durable. Their aesthetics have not aged, but many of them have been replaced by mechanized or electrical objects, such as blenders or mixers.

Today we no longer make butter at home—we buy it ready-made from the supermarket. But old habits are making a comeback. For example, buying coffee beans and grinding them on the spot is becoming commonplace among people who like to create rituals in their daily lives and who value the quality of their coffee.

On the other hand, there are objects that have disappeared and apparently won’t be returning. One example is the spittoon, which was used in wealthy homes in the 19th century. It was a part of “hospitality” and hygiene care.

And until a few years ago there was the custom of distributing ashtrays around the house, displaying refined models in the drawing room. Will the ashtray disappear?

OBJECTS AND COLLECTIONS

Do you collect objects? Do you buy some to keep rather than to use in everyday life? Where in your home are these collections? Do you show them to anyone?

The poet Antônio Cícero has a very beautiful poem called “Guardar” [To Keep] :

*Keeping something is not hiding it or locking it away.
In a safe nothing is kept.
In a safe one loses sight of it.
To keep something is to look at it, to stare at it, to admire it, in other words, to illuminate it or be illuminated by it.*
How is this poem linked to the act of collecting?

THOSE WHO ARRIVE

Is your family also made up of people who came from other countries or other regions of Brazil? Where did they come from? Brazil was formed from waves of migration that occurred successively over the centuries and also today. These are people who have moved and are moving in search of a better life.

Or are you descended from the millions of Africans who were brought here by force?

Do you know any immigrants or refugees who have recently come to Brazil? What have they brought with them from their cultures?

ACCESSIBILITY AS PART OF THE EXHIBITION PROJECT

The Museum understands that accessibility must be considered from the initial stages of the exhibition’s conception. This means that making an exhibition accessible goes far beyond implementing specific adaptations at later stages of the project: it’s about incorporating accessibility as a structuring principle.

To this end, each section of the exhibition *Design and Everyday Life in the Azevedo Moura Collection* has a table equipped with multisensory resources, all available for visitors to touch. These resources include objects from the collection itself, as well as reproductions and tactile prints that allow visitors to touch two-dimensional works or items that cannot be handled directly. Each item is accompanied by an audio description, available through the museum’s audio guide, following the route of the exhibition, which is indicated by a podotactile floor. In addition, all the wall texts, captions, and panels in the sections are presented simultaneously in ink and Braille.

The proposal is for accessibility resources to be fully integrated into the exhibition, avoiding the creation of a “para-exhibition”. This approach recognizes that such elements not only ensure access, but also enrich and broaden the experience of all audiences in the exhibition space.

Tactile objects and reproductions, for example, provide a sensory experience through touch, which is still often denied in many museums. Audio descriptions of works such as paintings and sculptures contribute to a more detailed appreciation, even by sighted visitors, by highlighting visual aspects that often go unnoticed.

IMAGE CAPTIONS

pp.04-05 Postcard received and sent by immigrants

p.06 Detail of wooden pantry

p.20 Metal scale

p.24 Glass containers used as fly traps

p.27 Pendant lamp, in sheet metal

p.38 Set of four anvils arranged on a wooden stand

pp.42-43 Calito de Azevedo Moura in a frame from the video “One collection, several perspectives”, 2024

p.44 Copper kettle

p.58 Boat-shaped woodworking planer

p.64 Plaque with wall saying: “The highest happiness, the most beautiful joy, is to feel in the comfort of home.”

p.70 Tactile print of a reproduction of a painting on the theme of Our Lady of Sorrows

p.80 Male and female figures made of polychrome wood, from Igreja, Rio Grande do Sul

p.82 Natural solid wood doors, polychrome, c. 1850–1920

pp.86-89 Natural solid wood doors, monochrome or polychrome, c. 1850–1920

p.90 Solid wood horse, German colonization, c.1880–1920

pp.94-95 Solid wood chair, coarsely built (left) / Detail of wooden chair (right)

p.96 Chair forerunner to the toilet, made of wood, with openings for the chamber pot (and detail)

p.97 Traveling dentist’s chair, made of wood, iron and leather

pp.98-99 Natural or monochrome or polychrome solid wood chairs

pp.102-103 Solid wood stools

p.105 Solid wood horses and horsehair

p.110 Citrus juicer, made of wood

pp.114-115 Iron kettle (left) / Metal artifact for making butter, with wooden crank (right)

pp.116-117 Iron coffee roaster; copper stewpot (left) / Bronze frying pan and pot; copper kettle (right)

pp.118-119 Artifacts for making butter, made of painted wood

pp.120-121 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)

pp.124-125 Ceramic mugs used as decoration, with modeled faces as a caricature of a German beer drinker (top left) / Boxes for storing yerba mate and chimarrão instruments, made of painted wood (bottom left) / Imported Copper Luster ceramic objects (right)

p.128-129 Butter dishes, made of opaline (top left) / Imported drinking glasses (bottom left) / Imported glass candle holders (top right) / Glass containers for storing preserves (bottom right)

pp.132-133 Iron racks used to suspend pans over a floor fire

p.136 4-in-1 Iron and wood tool

pp.140-141 Woodworking tools: adze (left) / clamps (right)

pp.142-143 Horse hoof scraper (hoof pick), made of wood and iron (top left) / Wooden marking gauge (bottom left) / Iron chipper used to make bas-reliefs on stone buildings (top right) / Iron and wooden saw (bottom right)

pp.146-147 Wooden mold for making and repairing hats (top left) / Metal scissors (bottom left) / Male and female figures made of polychrome wood, used as mannequins in a tailor shop window in Garibaldi, Rio Grande do Sul (right)

pp.148-149 Cast iron shoe remover (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)

pp.150-151 Wooden cotton gin (left) / Wooden objects for darning socks (right)

pp.152-153 Wooden loom (left) / Wooden support for spools of thread and Wooden cotton gin (right)

pp.156-157 Wooden pantry, with hollow patterns for internal ventilation (left) / Wooden molds for rapadura (top right) / Imported bottles in different sizes, colors and uses (bottom right)

pp.158-159 Ornamented flags for doors or windows, made of wood (left) / Bricks and wooden molds for making them (right)

pp.160-161 Individual wooden molds for making bricks, with the brands of the brickyards (left) / Fragment of sandstone façade (right)

pp.166-167 Molds for making candles (top left) / Copper and wood heater, used with embers to heat the bed before sleeping (top right) / Table lamp, in sheet metal (bottom right)

pp.168-169 Pendant or table lamps, in sheet metal

pp.170-171 Clothes irons, made of bronze or iron, with wooden handles

p.172 Metal toy

pp.176-177 Wooden cup-and-ball (top left) / Metal trolleys (bottom left) / Miniature airplane and motor-cycles, made of metal (top right) / Metal miniature sewing machines (bottom right)

pp.178-179 Quill pens (top left) Metal miniature train (bottom left) / Glass and ceramic inkwells (top right) / Children’s books, German colonization, 1930s–1940s (bottom right)

p.184 Our Lady of Sorrows, printed reproduction of painting

p.188 Immaculate Heart of Mary, printed reproduction of painting (left) / Saint Lucy printed reproduction of painting (right)

pp.190-191 Polychrome wooden oratories

p.192 Plaque with the saying: “Faith, love, hope”

pp.196-197 Wall sayings

In the behind-glass painting technique, known in German as Hinterglasmalerei with the sayings “He who trusts in God / has built well” (left)

On the right page, paintings on metal plates

“Laying early and waking early lead to a long life” (top right)

“If sadness torments you / If pain weighs you down / Just drink a fine beer / And your heart will be lighter” (bottom right)

p.202 Photo-painting of couple, Wooden frame

p.216 Fire insurance advertisement on painted metal sign

pp.220-221 Printed advertisement for Spalt tablets (left) / Sign used in warehouses (right)

pp.222-223 Season’s Greetings cards from commercial establishment

p.238 Wooden cotton gin

p.245 Plastic bottle fence, Feliz Deserto, Alagoas, 2024. Photography by Celso Brandão (right)

p.246 Rocking chair with tire weave, Piaçabuçu, Alagoas, 2024. Photography by Celso Brandão (left)

pp.248-249 Porcelain ashtray (left) / Enameled agate spittoon (right)

Museu Paulista da USP Collection

pp.298-299 Postcard received and sent by immigrants

pp.310-311 Reproduction of oil painting



BIBLIOGRAFIA

A PREMISSA DA ACESSIBILIDADE COMO PARTE DO PROCESSO CURATORIAL

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas, *ABNT NBR 9050*. Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. Rio de Janeiro, ABNT, 2020.

ANDRADE, Renata. Design universal e acessibilidade cultural: desafios para uma museologia inclusiva. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 9, n. 17, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/33960>. Acesso em 20 de abril 2025

BENNETT, Tony. *O nascimento do museu*: história, teoria, política. Londres: Routledge, 1995.

BISHOP, Claire. *Infernos artificiais*: a arte participativa e a política do espectador. Londres: Verso, 2012.

BORGES, Adélia. Curadoria da mostra *Design e cotidiano na Coleção Azevedo Moura*. São Paulo: Museu do Ipiranga, 2025.

BRASIL, Lei Nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. Museus, identidades e patrimônio cultural. (2008). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. Suplemento, supl.7, 145-151. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.2008.113503>. Acesso em: 20 de abril de 2025

CHAGAS, Mário de Souza. *Do museu para além das muralhas*: ensaios de museologia. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN, 2003.

DESvallÉES, André; MAIRESSE, François (orgs.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Edusp, 2013.

DINIZ, Débora. *O que é deficiência*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

DUNCAN, Carol. *Rituais de civilização*: o interior dos museus de arte pública. Londres: Routledge, 1995.

GARLAND-THOMSON, R. *Extraordinary bodies*: figuring physical disability in American culture and literature. New York: Columbia University Press, 1997

HEIN, G.. Learning in the Museum. London, UK, Routledge, 1998

ICOM – CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. *Código de ética do ICOM para museus*. Paris: ICOM, 2009.

ICOM – CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. *Nova definição de museu*, 2022. Disponível em: <https://icom.museum>. Acesso em: 20 de abril de 2025

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LOPES, Renata Moutinho. Acesso, inclusão e diversidade cultural: desafios para os museus brasileiros. *Revista Museologia e Patrimônio*, v. 7, n. 1, 2014.

LOPES, Renata Moutinho; FERREIRA, Denise Carvalho. *Acessibilidade nos museus*: políticas públicas e experiências inclusivas. Brasília: IBRAM, 2018.

MAZZONI, Renato; COSTA, Luciana Salles. Museus, acessibilidade e inclusão: o desafio da diversidade cultural. *Cadernos Museológicos*. Brasília: IBRAM, 2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA – IBRAM. *Política Nacional de Museus*: memória e cidadania. Brasília: IBRAM, 2009.

POMIAN, Krzysztof. *Colecionadores, amadores e curiosos*: Paris – Veneza, século XIII-XVIII. Lisboa: Teorema, 1984.

SANDELL, R. and JANES, R.R. (2007) *Museum Management and Marketing*. Routledge, London.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente*: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Maria de Lourdes Parreiras Horta dos. *Modos de ver*: museu e comunicação. São Paulo: UNISANTOS, 1989.

SCULLY, Jackie Leach. *Bioética da deficiência*: corpos morais, diferenças morais. Lanham: Rowman & Littlefield, 2010.

SKLIAR, Carlos. *A diversidade*: um aprendizado para a cidadania. Brasília: MEC/ SEESP, 2003.

UNESCO. *Recomendação sobre a proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade*. Paris: UNESCO, 2015.

ESPAÇO EDUCATIVO: PONTES PARA O DIÁLOGO

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

ACASO, Maria. *rEDUvolution*: hacer la revolución en la educación. Barcelona: Paidós, 2013.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	Equipe técnica	Maria da Glória Cruz dos Santos	MUSEU REPUBLICANO	Rafael de Aragão Andrade	Lucas Rodrigues Toledo
Carlos Gilberto Carlotti Junior	José Paulo Herreira Bueno	Ricardo da Mata Barbosa	“CONVENÇÃO DE ITU”	Regina Soares Perez	Luciano Reis de Sousa
Reitor	Lucila Gutierrez Pessoa	Tatiana Vasconcelos dos Santos	Francisco de Carvalho Dias de Andrade (Supervisão)	Rosane Ferreira da Silva	Luiz Gonzales da Silva
	Virginia de Carvalho Ferraz	Serviço de Apoio Acadêmico	Adilson Fernando Pedroso	Valdemir Cícero da Silva	Luiz Guilherme Silva da Franca
Maria Arminda do Nascimento Arruda		Estelamar Maniga Paulo (Chefia)	Aline Antunes Zanatta	Albatroz Segurança e Vigilância	Mailson Leite de Souza
Vice-Reitora	Seção Técnico-Científica de Conservação de Acervo	Marcia Regina Pires Ribeiro	Anderson Issao Tanaka	Abrahão Mongirotti Costa	Manoel Silva de Sá
	Cibele Monteiro da Silva (Supervisão)	Sônia Regina Barbosa	Anicleide Zequini	Adenilde de Lima Cerqueira	Marcio Emiliano dos Santos
Arlindo Philippi Junior	Fabiola Margoth Zambrano Figueroa de Miranda	Serviço de Arquivo Institucional e Tratamento Digital	Athaide Cruz	Adriano Carvalho de Maria	Marcos Tadeu da Silva
Chefe de Gabinete		Thiago Malakowsky da Silva (Chefia)	Benedito Aparecido Fernandes	Aldecy Santos de Araújo	Maria Aparecida Carlos
Edmilson Dias de Freitas	Flávia Andréa Machado Urzua	Ernandes Evaristo Lopes	Bianca Benedeti Mazini	Alessandro Oliveira Américo	Maria Aparecida Gomes de Oliveira
Coordenador Executivo do Gabinete do Reitor	Ina Hergert	Helio Tengnom Nobre	Cilas Soares de Souza	Ana Maria Carvalho Moreira	Maria Rejane Arruda Pereira
	Izabel Oliveira Ramos	José Rosael da Silva	Cristiano Monteiro	Ana Paula da Silva	Maxsuel Ferreira de Souza
	Joselito Soares de Paiva		Edson Luis Nizzola	Andreia de Medeiros	Michael Donizete de Silva
	Marco Antonio Lustosa	DIVISÃO TÉCNICO-ADMINISTRATIVA	Flavio Xavier dos Anjos	Andriano Gizzi	Milene Baranauskas
MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	Tatiana Alckmin Herrmann de Oliveira	Cláudia Fernanda David Toledo (Chefia Substituta)	Genival Francisco de Oliveira	Anisio Moraes Junior	Nailson Palma dos Santos
	Teresa Cristina Toledo de Paula		Giovanna Fulan Augusto Balsan	Antonia Fernanda Oliveira	Nemesio Santos Araujo
DIRETORIA	Vera de Oliveira	Serviço de Gestão Financeira e Contratos	Jair Antonio Piva	Antonia Maria Marcelino da Silva	Nino Lobo D’Orto
Paulo César Garcez Marins	Seção Técnico-Científica de Educação, Museografia e Ação Cultural	Cláudia Fernanda David Toledo (Supervisão)	Marcos Antonio Steiner	Auria de Souza Cesar	Nivia Aparecida Carvalho dos Santos Mariscal
Diretor	Denise Cristina Carminatti Peixoto (Supervisão)	Carina Farias dos Santos	Maria Cristina Pelisam Nizzola	Bruno Carlos dos Santos Silva	Osvaldo João de Sousa Rocha
	Nicole Palucci Marziale	Debora Lopes Barbosa	Paulo Fernando Zacharias	Caio Henrique Damasceno	Pedrina Ana de Moura Leal
Maria Aparecida de Menezes Borrego	Roberta Assadourian Santana	Djavan Oliveira da Silva	Paulo Roberto dos Santos	Caio Philippe da Silva Paes Landim	Rodrigo Pereira Dias
Vice-Diretora		Elaine Silva de Brito	Priscila Nery	Celina da Silva B. Rodrigues	Rosangela de Melo
Airton Bispo dos Santos	Estagiários	João Ataide Batista	Rosana Gimenes Aguilera	Claudemir Silva Ferreira Junior	Selma Maria de Souza
Dorival Pegoraro Junior	Julia Marques Pereira	Manuel Rodrigues de Figueiredo Filho	Tomas Adamavicius	Cristiane Rodrigues	Vagner Tadeu Cavalcante
Isabela Ribeiro de Arruda	Matheus Silva Guzzon	Matheus de Moraes Araújo		Dagmar Alves da Silva	Valdean Barbosa
Luciano Antonio Beraldo		Rosana Riccio dos Santos		Daniel Barnabe	Vanderlei Correia de Araujo
Regina Célia da Costa	Bolsistas	Serviço de Gestão e Infraestrutura		Danúbio Rosendo dos Santos	Vinicios Coalcic da Silva
Shirley Ribeiro da Silva	Ana Carolina Grangeiro Queiroz	Robson do Nascimento (Supervisão)		Edclécio Muniz Pontes	Wagner Rodrigues de Oliveira
	Andre Aparecido Rocha Buccieri	Abiude Ferreira da Silva		Edmilson Silva	Weliton Braga de Melo
	Emilly Souza Pinto	Alcimar Jorge Ambrosio	Equipes terceirizadas (na abertura da exposição)	Ednaldo Amaro da Silva	Total Service Prevenção e Combate a Incêndio
DIVISÃO DE ACERVO E CURADORIA	Felipe Cintra Nogueira Maciel	Clayton Antônio Euzébio	(na abertura da exposição)	Eduardo Batista Ribeiro	Anderson Marcos de Oliveira
Docentes	Julia Maria Bida Goveia	Eloisa Floriano de Toledo Sanches	Viva Segurança e Serviços	Eduardo Donizeti de Macedo	Diego Cavalcante Portela
Aline Montenegro Magalhães (Chefia)	Laura de Assis Medeiros	Henrique Guiaro	Eridã Maria dos Santos (Encarregada)	Erivan Alves de Brito	Elenildes de Jesus Oliveira
Ana Paula Nascimento	Melissa Gepes Viana	Maria José da Silva Lopes	Ana Carolina de Oliveira Fritz	Fabio Terrassi Marques	Eliano Santos da Silva
David William Aparecido Ribeiro	Pedro Lima Shiraishi	Maria Lilian de Rosa Paiva	Andreia de Sales Moura	Gabriel Araújo da Silva	Elvis Aparecido da Silva
Francisco de Carvalho Dias de Andrade	Stephanie de Oliveira Vicente	Sidnei Sousa Silva	Dalvina Joventina Alves	Gabriel Soldi Leme	Juan de Almeida Silva
Jorge Pimentel Cintra	Vitor Cruz Santos	Solange Elisabete dos Santos	Daniel Alves da Silva	Geraldo Trindade Camilo	Luciano Fernandes de Jesus
Solange Ferraz de Lima			Irene Fernandes (Líder)	Gildásio Ferreira Dias dos Santos	Maria Aparecido Ferreira da Silva
Vânia Carneiro de Carvalho	Seção Técnico-Científica de Documentação e Gestão de Acervo	SERVIÇO TÉCNICO DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO	Jaqueline Moreira Lima	Glaucia Aparecida dos Reis Cruz	Otavio Rafael Caldana
Cecília Helena Lorenzini de Salles Oliveira (Sênior)	Valesca Henzel Santini (Supervisão)	Hálida Cristina Rocha Fernandes (Chefia)	Lourival Melo da Silva	Guilherme Artur F. de M. Silva	Paulo Jose Batista Santos
	Angela Maria Gianeze Ribeiro	Alzira Nóbrega de Barros	Luciana Araujo Monteiro	Hamilton Ferreira de Silva	Ruan Lima Ribeiro
	Anna Laura Canuto Rocha de Andrade	José Renato Margarido Galvão	Margarida Gomes da Silva	Herick Wilson Moral Martos	Vinicius Vitorino Ferreira da Silva
	Lis Athayde Sayão	Simone do Carmo Rossi Kruth	Maria d’Ajuda de Oliveira Vieira	Ivaldo de Oliveria Viana	
			Maria de Fátima dos Santos Silva	Jonas Reis Santos	Consultoria de Climatização
			Maria Lusenita dos Santos	José Augusto Costa Oliveira	Hypocaustum
				José Serafim da Silva Neto	Bruno Fedeli
				Josimeire Ferreira de Oliveira	
				Jucineide de Soledade Vanderlei	
				Kleyton da Silva Amaral	

FUNDAÇÃO DE APOIO AO MUSEU PAULISTA					
Diretor-Geral Mário Mazzilli	Educadores Laura Stocco Felicio (supervisão) Andressa Samanta da Silva Fernanda Vieira Araujo Guilherme Trevisan dos Santos Marina Amaral Gouveia Murilo Giannini Nogueira Pires Natália da Silva Gino Thomas Félix Sousa Nizio Vinícius Borges Caetano	Comunicação <i>Conteúdo Comunicação</i> Carla Pereira Monteiro Gil Daniel Miranda Casanova e Silva Gabriela de Almeida Ho Roberta Montanari Rony Alves Silva Suane Monteiro Padilha Vanessa Cristina de Souza Egues Costa Victoria Louise de Barros Almeida Wagner Francischi Nunes	EXPOSIÇÃO DESIGN E COTIDIANO NA COLEÇÃO AZEVEDO MOURA	Comunicação Visual Ana Heloisa Santiago Meire Assami	Heloisa Biancalana Leila Antero Rita Torquete Tainan Azimovas Thalita Noce
Diretor Administrativo-Financeiro Rogério Effori			Curadoria Adélia Borges	Fotografias acervo <i>VivaFoto</i> Carlos Stein Celso Brandão Fabio Del Re	Apoio técnico de conservação Cibele Monteiro da Silva Fabiola Margoth Zambrano Figueroa de Miranda Flávia Andréa Machado Urzua Ina Hegert Tatiana Herrmann Teresa Cristina Toledo de Paula
Diretor de Comunicação e Relações Institucionais Gustavo Carbonaro	Assistentes de educação Adnam Marques Batista Junior Ana Carolina Apolinário	Gestão das leis de incentivo <i>Animus Consultoria</i> Elvis Santana Fábio Cesnik José Maurício Fittipaldi Michelle Ferraresso Nataly Aquino	Curadoria institucional Museu Paulista da USP David William Aparecido Ribeiro Vânia Carneiro de Carvalho	Desenhos Ana Luisa Cuervo Lo Pumo Carolina Mar	Montagem fina de acervos <i>Manuseio Montagem e Produção Cultural</i> Mário Bibiano da Silva (coord.) Alexandre Gomes da Silva José Conrado Correa Junior Lucca Kerhart Butolo Marcos Ferreira da Silva Junior Rafael Campos Torres Silva Rene Alfredo Garrido Rodriguez
Conselho Curador Paulo César Garcez Marins (Presidente) Maria Aparecida de Menezes Borrego Pedro Vitoriano de Oliveira Rosaria Ono Ana Paula Fava Eduardo Saron Luiz Deoclecio Massara Galina Marcelo Mattos Araújo Renata Vieira Motta	Apoio técnico de produção Cristiane Batista Santana		Coordenação museológica e produção <i>Expomus - Exposições, Museus e Projetos Culturais</i> Maria Ignez Mantovani (direção geral) Patrícia Prado Betti Queiroz (coordenação do projeto) Stephanie Colin (assistente de coordenação) Alessandra Labate Rosso (apoio técnico) Cláudia Ciarrochi (administração e gestão)	Execução de comunicação visual <i>Acciart</i> Eric Acciarito (Gerente) Dourival Gonçalves dos Santos Exedito Ramalho do Nascimento Junior Fabio Eizo Wada Henrique Da Silva Marques Dias Herbert Barbosa Luna Marcos Antônio Nascimento Santos Petterson Wilher Silva Ribeiro Ramon José Henriques da Silva Valdemar Dias de Arauj	
Conselho Fiscal Antonio Vargas de Oliveira Figueira Reinaldo Guerreiro Sergio Massao Miyazaki	Assistente de museografia e montagem Georgia de Freitas Lemes		Projeto expográfico <i>LT Arquitetura</i> Ana Luisa Cuervo Lo Pumo Maria Cristina Cuervo de Azevedo Moura Ana Paula Gallarraga de Nogueira	Assistente editorial Gian Carlo Rufatto	Transporte de acervos <i>Art Quality</i> Roberta Accordino (dir. comercial) Eriton dos Santos (coord.) Ananda Gomes Lina Silva Clairton Cavalcante Assunção Cleber de Aguiar Moreira Deivid Alves Lopes Elmikis Pereira de Araujo Everaldo Severo da Hora Felipe Costa Almeida Jose Adeildo Ribeiro Jose Roberto Anailson da Silva Leandro Brasileiro de Souza Luiz Rocha dos Santos Murilo de Almeida Novaes
Equipe Ana Paula Dias André Azevedo de Oliveira Amanda Patricia dos Santos Marques Gadelha Bruna D’Arc Carlos Guedes da Silva Eliomar Macedo Ferreira Ender José Contreras Rodriguez Fábio Alessandro Socci Geisa Rodrigues Glimaldo Batista dos Santos Juliana Lima Lilian Hirata Marcelo Argôlo Matheus Moreira Flores Nicolas Douglas de Sousa Paulo Cezar Batista Nunes Paulo Marcelo M. Jarbas de Souza	Assessoria contábil <i>Planned Soluções Empresariais</i> Adelmo Nunes Pereira Bárbara Brito Diego dos Santos Edson Mendes Eliete Engracia da Silva Giovanna Fernandes Tomaz Guilherme Gonçalves de Souza Jade Silva (líder) Luciene Oliveira D’ Alexandre Matheus Martins Rute Emy de Oliveira Santos Thiago Ramalho		Execução da expografia <i>Catanduva Cenografia</i> Mercio Dias (coord.) Sueli Moreno do Nascimento Dias (coord.) Adão da Silva Fernando José Zorneta Flaiston Leonel Derenzzi Francinaldo Almeida Barboza José Aldir Marques de Pádua Lucio Antonio Costa Luiz Carlos Mestrenelli Nelito dos Santos Souza Ricardo Horácio Alves Thiago dos Santos Ferreira Valdecir de Matos Filho Valnir Aleson Nunes Moura	Revisão de textos Lia Ana Trzmielina	
	Assessoria jurídica <i>CQS/FV Advogados</i> Aline Freitas Amanda Mendonça Ana Beatriz Orlando André Delgado Fábio Cesnik Fernando Quintino Flávia Manso Izadora Verri José Maurício Fittipaldi Kátia Catalano Letícia Agati Marina Bressan			Tradução de textos Philip Somervell	Apoio a transportes de acervos Valesca Henzel Santini
				Tratamento do acervo <i>Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares - IPEN/USP</i> Caroline Zuchetti Ellen Röpke Ferrando Liege Zampol Lilian Magalhães Maristela Magalhães Mônaco Normélio Brill Rita Torquete	Seguro <i>RBM Seguros</i> Pedro Moura
				Conservação Caroline Zuchetti Ellen Röpke Ferrando Gustavo Possamai	

Projeto luminotécnico <i>Revolukit</i> Rodrigo Agostini Instalação de luz André Luis da Conceição Everton da Silva Caitano Helton da Silva Caitano Thiago Tadeu de Oliveira Edição de vídeo <i>Terramar Imagem e Conteúdo Ltda.</i> Marcelo Curia Acessibilidade vídeo <i>Mil palavras</i> Alice Schwartz Letícia Schwartz Rodrigo Teixeira Rafael Braz <i>OVNI Acessibilidade Universal</i> Mimi Aragón Equipamento audiovisual <i>On Projeções</i> Educação e Acessibilidade Denise Cristina Carminatti Peixoto (coord.) Assistente de educação Nicole Palucci Marziale Produção de objetos multissensoriais <i>Inclua-me</i> Marina Baffini de Castro (coord.) Danielle Eugênio Kleber E.C. Tiago Birolini <i>Efeito Visual Estúdio Serigráfico</i> Reinaldo Araújo (coord.) Peterson Alves (coord.) Lucilene Ribeiro Marcos Camargo <i>Marcenaria Fuks</i> Sinalização visual e tátil <i>Casa do Braille</i> Luíz Herzog (coord.)	Beatriz Espinelli Daniel Ramalho Marcelo Rampazzi Natália Herzog Ricardo Pontes Victor Carella <i>Seal Acessibilidade</i> Cassiano Gimenez de Oliveira (coord.) João Paulo dos Santos Luiz Tiago da Silva Thais Cristina Cinotti Silva Acessibilidade comunicacional e audiovisual <i>Igualé</i> Web Aplicativo acessível <i>Umpratodos</i> Aplicativo de interação com o público Bend Informática Ltda Amauri Batista da Silveira Apoio técnico e conteúdo do aplicativo David William Aparecido Ribeiro (coord.) Adélia Borges Cristiane Batista Santana Denise Cristina Carminatti Peixoto Solange Ferraz de Lima Tatiana Vasconcelos dos Santos Vânia Carneiro de Carvalho Orientadores de público (na abertura da exposição) <i>Percebe - Pesquisa, consultoria e treinamento educacional</i> Maria Paula Correia e Djana Contier (coord.) Graziele Scalfi (pesquisa) Ingriddy Moreira (líder de atendimento) Anderson Shimamoto Bruno Caldeira Camila Campos
--	--

Heloisa Santos Isadora Maria Lopes Peli Jéssica Barbosa de Souza Juliane Barros da Silva Leo Laura Carvalho Luiz Gregório Marcel Cabral Couto Muriel Male Outra Thais Apoio técnico equipes de orientadores de público Ana Carolina Apolinário	
--	--

Produção de eventos e ações culturais	
Roberta Assadourian Santana (coord.) Joselaine Tojo Matheus Flores Sammara Oliveira	

AGRADECIMENTOS <i>Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares - IPEN/USP</i> Adauany Pieve Zimovski Cláudia Abeling Günter Weimer Normélio Brill	
--	--

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.	
--	--

CATÁLOGO <i>DESIGN E COTIDIANO NA COLEÇÃO AZEVEDO MOURA</i> Produção editorial <i>Expomus - Exposições, Museus e Projetos Culturais</i> Maria Ignez Mantovani (direção geral) Patrícia Prado Betti Queiroz (coordenação do projeto) Stephanie Colin (assistente de coordenação) Cláudia Ciarrochi (administração e gestão) Organização de conteúdo Adélia Borges Jaíne Silva Projeto gráfico e composição Ana Heloisa Santiago Textos Adélia Borges (curadora) Calito de Azevedo Moura David William Aparecido Ribeiro Denise Cristina Carminatti Peixoto Günter Weimer Paula Ramos Vânia Carneiro de Carvalho Coordenação editorial Gian Carlo Rufatto	
---	--

Fotografias, edição e tratamento de imagens da exposição Helio Tengnom Nobre José Rosael da Silva Gerenciamento fotográfico de imagens da exposição Thiago Malakowsky da Silva Ernandes Evaristo Lopes	
--	--

Fotografias de acervo – Coleção Azevedo Moura <i>VivaFoto</i> Carlos Stein Fabio Del Re	
--	--

Desenhos Ana Luisa Cuervo Lo Pumo Carolina Mar	
--	--

Revisão de textos Lia Ana Trzmielina	
---	--

Tradução de textos Philip Somervell Paulo Futagawa	
--	--

Tiragem 1.500 exemplares	
---	--

Impressão Ipsis	
------------------------------------	--



MANTENEDOR



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO OURO



PATROCÍNIO PRATA



EMPRESAS PARCEIRAS



PARCERIA DE MÍDIA



REALIZAÇÃO





