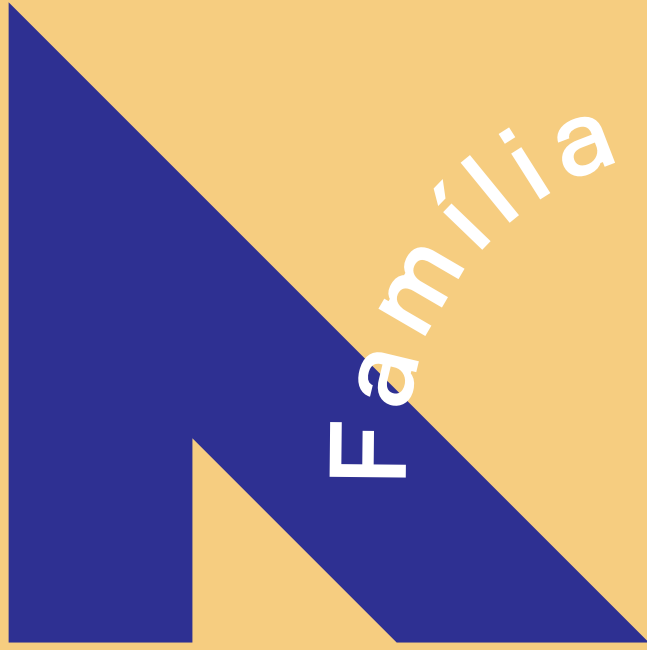


1920 — 1930



Família Gómid-e-Graz

Desafios
da modernidade



mam

1

9

John Louis Graz

Regina

1

9

2

0

Antonio Gonçalves

Graz

Gomide

Gomide

3

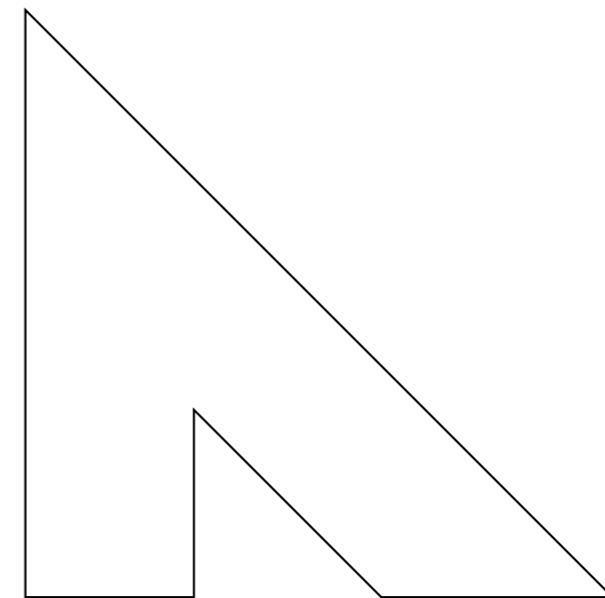
0

**Desafios da
modernidade**

mam

**Família
Gomide-Graz
nas décadas
de 1920 e 1930**

**MARIA ALICE MILLIET
CURADORA**



Ministério do Turismo
e Museu de Arte Moderna
de São Paulo apresentam

Desafios da modernidade

Família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930

MARIA ALICE MILLIET
CURADORA

25 DE MAIO A
15 DE AGOSTO DE 2021

Parceria

Realização



mam

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



**S
u
m
á
r
i
o**

Apresentação

7

**Desafios da modernidade
Família Gomide-Graz
nas décadas de 1920 e 1930**

MARIA ALICE MILLIET

1. Genebra, uma escolha incomum	9
2. Paris, os “anos loucos”	15
3. São Paulo: a Semana de Arte Moderna	25
4. Mecenias e pioneiros	33
5. O nacional na arte	51
6. O modernismo avança	57

Obras expostas

65

Cronologias

145

English Version

157

Bibliografia

207

O Museu de Arte Moderna de São Paulo abre a sua programação de 2021, antecipando as reflexões sobre o centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922. Ao longo do ano, exposições e o setor educativo do MAM irão explorar a amplitude do modernismo brasileiro.

A exposição *Desafios da modernidade – Família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930* homenageia a família precursora da introdução de composições geométricas abstratas no Brasil, principalmente em objetos utilitários. Com curadoria de Maria Alice Milliet, a mostra reúne, na sala Milú Villela, obras de Regina Gomide-Graz, Antonio Gomide e John Graz, apresentando peças de arquitetura de interiores que foram pioneiras do *art déco* no Brasil. Além disso, entre outras pinturas, expõe um raro exemplar do período parisiense de Antonio Gomide. Trata-se de uma obra monumental, o painel *Diana caçadora* (déc. 1920), que revela a valiosa contribuição do artista para o modernismo paulista.

Os diversos públicos que o Museu atende em seu projeto educativo podem assim apreciar um diálogo importante e pouco conhecido entre artes visuais e artes aplicadas, uma vertente moderna que integrou a Semana de 22. Em paralelo, o MAM apresenta em seus canais digitais uma ampla programação *online* voltada ao público de todas as idades, além de cursos e propostas de práticas artísticas.

Essa mostra tão relevante contou com a colaboração fundamental da coleção de Fulvia e Adolpho Leirner, conselheiro do Museu, além de empréstimos de instituições como o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, o Instituto John Graz, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre outros colecionadores, aos quais agradecemos a preciosa colaboração.

A presente mostra representa uma inestimável contribuição social, na medida em que torna visível uma rigorosa pesquisa na área de história da arte moderna, que terá um impacto significativo na ampliação da compreensão do modernismo brasileiro e na cultura de um modo mais amplo.

**MUSEU DE ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO**

Desafios da modernidade

Família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930

MARIA ALICE MILLIET
CURADORA

Genebra, uma ¹ escolha incomum

Em 1913, os Gomide chegaram à Suíça. A decisão do desembargador Gabriel Gonçalves Gomide de se mudar com a família para Genebra prendia-se à ambição de dar aos filhos uma educação esmerada, superior à que poderiam ter no Brasil. Seguiu o costume da elite econômica latino-americana, de propiciar aos jovens rebentos uma prolongada estada na Europa, para que completassem sua formação e ganhassem traquejo social. Calculava que a longa permanência em terra estrangeira estaria assegurada pelo recebimento de sua aposentadoria e por recursos provenientes da

venda de algumas de suas propriedades em São Paulo. Convenientemente instalados, seus filhos aos poucos estariam integrados ao ambiente cosmopolita da cidade. Em princípio de 1914, Cândido, o mais velho, ingressou no curso de engenharia em Lausanne e Antonio entrou na Escola Superior de Comércio de Genebra, provavelmente por sugestão do pai. Ali conheceu Sérgio Milliet, na cidade desde 1912 – o futuro poeta e crítico concluiria o curso em Berna e, nos anos de 1920, viria a se tornar um importante articulador do modernismo brasileiro. Por seu turno, Antonio, de há muito

interessado em arte, antes mesmo de se formar, passaria a frequentar a Escola de Belas-Artes da cidade, onde já estudavam suas irmãs Regina, Beatriz e Maria Amélia, e o irmão mais moço, Sérgio.

Apesar da guerra na Europa, a vida em Genebra transcorria sem grandes sobressaltos, graças à tradicional “neutralidade armada” assumida pela Suíça desde o século XVI. Durante a 1ª Guerra Mundial, o país tornou-se um refúgio para exilados políticos, artistas, pacifistas e revolucionários, e um porto seguro para o capital estrangeiro. Europeus de todas as procedências abrigavam-se em território suíço, à exemplo do líder socialista Vladímir Ilitch Ulianov, o Lênin, que em 1917 aguardava em Zurique o momento oportuno para retornar à Rússia, e dos dadaístas de várias nacionalidades que, reunidos no Cabaret Voltaire da mesma cidade, promoviam ruidosos ataques à arte consagrada e protestos contra a guerra. Nessa altura, Genebra – tendo sediado as famosas Convenções (a primeira datada de 1864, a segunda de 1906) que deram origem aos tratados de Direito Humanitário Internacional e assistido à fundação da Cruz Vermelha – já era um importante centro diplomático e financeiro.

Num cenário de mudanças, a Suíça, cuja economia dependia fundamentalmente da exportação de máquinas e tecidos, buscava melhorar sua competitividade, incentivando a participação de artesãos e artistas no desenvolvimento de novos produtos. O país, cercado por poderosos vizinhos, por um lado submetia-se à influência francesa pautada por seus insuperáveis produtos de luxo e, por outro, sofria o impacto da indústria alemã, cuja produção massiva

incorporava novos materiais e novas tecnologias. Como não poderia deixar de ser, essas duas tendências penetraram o sistema de ensino, afetando os programas de cursos. Em Genebra, que tem o francês como língua dominante, tendia-se a conciliar tradição e modernidade, enquanto em Zurique e Berna, de fala alemã, predominava a adesão ao desenho industrial tal como concebido e praticado na Alemanha.

Ao fazer a opção por Genebra, o dr. Gomide posicionou-se na contramão da habitual preferência dos brasileiros por Roma ou Paris, tanto para estudos quanto para o turismo. Desde fins do século XIX até os primeiros anos do século XX, os bolsistas da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro dirigiam-se preferencialmente à capital francesa, o mesmo fazendo os pensionistas do estado de São Paulo. Em Paris, procuravam o ensino acadêmico da École de Beaux-Arts ou seu sucedâneo oferecido por escolas particulares, dentre elas a Académie Julian, a mais frequentada por artistas vindos do Brasil. Até mesmo modernistas, como Rego Monteiro, Ismael Nery e Tarsila do Amaral, passaram por seus ateliês. O fato é que as instituições e as elites dirigentes latino-americanas permaneciam apegadas à estética acadêmica, absorvendo lentamente as inovações trazidas pelo impressionismo, que se difundia na Europa desde a década de 1870. Foi justamente esse ambiente conservador o alvo visado pelos modernistas de 1922, empenhados em escandalizar o público que acudiu ao Theatro Municipal de São Paulo durante a Semana de Arte Moderna. Naquele ano, Antonio buscava refazer sua vida na Europa, enquanto John e Regina, recém-casa-

dos e residentes em São Paulo, envolviam-se com os organizadores da Semana que a história consagraria como acontecimento fundante do modernismo brasileiro.

A desagregação do núcleo familiar havia começado com a morte do desembargador Gomide em 1917 e prosseguiu com o crescimento das dificuldades financeiras da família nos anos seguintes. Premida pelos altos custos, a viúva, d. Querubina, mudou-se com as filhas para um apartamento mais modesto, enquanto os filhos Antonio e Sérgio viajavam ao Brasil para melhor avaliar a situação. Em São Paulo, estiveram por mais de um ano em casa de parentes. Em 1919, a família encerrou a estada na Suíça e retornou à capital paulista. Pouco depois chegava John Graz, decidido a se casar com Regina. Após o casamento, o casal permaneceu no Brasil, enquanto Antonio optou por regressar a Genebra, em meados de 1920, pois ali deixara sua noiva, Madeleine Faure. Entretanto, o noivado não prosseguiu, talvez porque ele tenha encontrado um novo amor, Maryon, que seria sua companheira por muitos anos. Com ela foi a Paris. Contudo, essa primeira investida na capital francesa não vingou, porque ele adoeceu. Em Genebra mais uma vez, curado da tuberculose que o acometera, Antonio participou de duas coletivas, uma no Museu Rath e outra no Athenée, segundo nos conta Elvira Vernaschi, em estudo pioneiro sobre a obra do artista.¹

ANOS DE FORMAÇÃO. Em 1903, vários cursos, até então dispersos pela capital genebrina, foram reunidos na École de Beaux-Arts, em edifício situado no boule-

vard Helvétique, construído especialmente para abrigá-la (p. 150). Diferentemente de outras academias, as artes aplicadas correspondiam à metade dos cursos oferecidos pela instituição. De 1908 a 1919, o escritor Daniel Baud-Bovy esteve na direção pedagógica e artística da escola. Foi durante sua gestão que os irmãos Gomide a frequentaram. Lá conheceram o suíço John Graz – aluno já em fase de profissionalização –, que ao final da década viria a se casar com Regina. Em 1915, Ferdinand Hodler, o mais renomado pintor da Suíça à época, foi nomeado professor honorário da escola, o que deu a Antonio a oportunidade de assistir a suas aulas de desenho. A orientação do grande artista foi marcante para ele e também influenciou Graz. Nas obras de ambos, nota-se que as linhas são estruturantes das composições, ademais sempre muito bem balanceadas.

John era então um jovem artista em ascensão. Com conhecimento de desenho publicitário adquirido com o grafista Carl Moss de Munique e duas vezes vencedor da bolsa de estudo Lissignol para a Espanha, tendo estado em Paris, onde conheceu a obra de Cézanne e os movimentos de vanguarda, Graz retornava à sua cidade em condições de iniciar carreira no campo expandido da arte. A formação diversificada e aberta à inovação lhe deu condições de atuar em várias frentes. Competência não lhe faltava. Solicitado a desenvolver trabalhos gráficos, desenhou ilustrações para livros, revistas e menus, além de peças comemorativas e publicitárias. Nessa última categoria incluem-se os vários cartazes projetados por ele para as estradas de ferro recém-eletrificadas

¹ VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: MWM Motores Diesel, Ind. de Freios Knorr e Edusp, 1989.

da Suíça e para o lançamento de produtos de uso pessoal. É notável a adequação do tratamento gráfico dado aos diferentes temas: no primeiro caso, a concisão formal e o alto contraste de claro-escuro descrevem com vigor o movimentado relevo alpino, enquanto no segundo as formas evanescentes da *pierrette* perdem-se numa atmosfera de sonho (p. 147). E Graz não ficou só no desenho gráfico. Realizou vitrais para dois templos próximos a Genebra e mostrou sua pintura na Sociedade de Arquitetos e Pintores de Lausanne, pouco antes de embarcar para o Brasil.

Apesar de notado por Oswald de Andrade logo em sua primeira exposição em São Paulo – o que lhe rendeu o convite para participar da Semana de Arte Moderna –, não foi como pintor que se tornou conhecido. Foi na decoração de interiores que encontrou as melhores oportunidades de realização. Tendo Regina Gomide, sua esposa, como colaboradora, Graz começou por projetar ambientes para os filhos da velha aristocracia do café, passando, na década de 1930, a atender industriais e descendentes de imigrantes enriquecidos no Brasil. Seu sucesso foi grande. Pautava seu trabalho pelo conceito de “arte total”. Seus projetos compreendiam o desenho de todos os componentes da decoração, desde murais, vitrais, grades e fechaduras, até móveis, luminárias e o que mais fosse necessário para compor o ambiente. Na divisão de tarefas, Regina ficava com a produção de tudo o que coubesse na categoria têxtil, ou seja, tapeçarias, tapetes, cortinas e almofadas. A segurança com que Graz harmonizava os conjuntos vinha, certamente, da soma de conhecimentos adquiridos por ele em seus

anos de formação. Associando o requinte francês na escolha dos materiais e nos acabamentos à funcionalidade do moderno desenho alemão, o artista-decorador deixava patentes as origens de seu aprendizado.

Enquanto na França o *art déco* privilegiava a exclusividade do feito à mão e uma clientela de elite, como seria notado em 1925, na *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* [Exposição internacional de artes decorativas e industriais modernas], em Paris, na Alemanha crescia um movimento voltado à adequação do desenho de bens móveis ao processo industrial e ao consumo de massa. Estando em Munique como aluno de Moss na primeira década do século XX, Graz certamente conheceu as ideias veiculadas pelos membros da *Deutscher Werkbund*, organização alemã fundada em 1907, naquela cidade. Reunindo trabalhadores, arquitetos, artistas e empresários, a associação visava a aproximar o artesanato da indústria. Sua meta era incorporar as inovações tecnológicas à arquitetura e ao design de objetos, de maneira a torná-los aptos a atender às demandas de uma sociedade em acelerada mutação. Na contramão do retorno romântico à manufatura pretendida pelo movimento inglês *Arts and Crafts*, a associação alemã almejava superar o ecletismo historicista vigente no final do século XIX, mergulhando de cabeça na era industrial. A criação moderna iria “das almofadas do sofá ao urbanismo, do selo do correio ao arranha-céu”, dizia Hermann Muthesius. Essas palavras serviram de mote aos arquitetos Peter Behrens, Mies van der Rohe e Walter Gropius, reconhecidos inventores da estética moderna.

Behrens projetou em 1909 um edifício para a fábrica AEG, que se tornou emblemático da nova indústria; Mies desenhou a primeira cadeira tubular com Lilly Reich,² muitas vezes não mencionada quando se fala do mobiliário icônico que eles projetaram; e Gropius fundou a Bauhaus em 1919, escola que consolidaria o ensino do design moderno, caracterizado por ser funcional e adequado à fabricação em série.

John Graz bebeu de ambas as fontes e Regina desenvolveu suas criações têxteis de acordo com a estética de cada projeto do marido. Executou *panneaux*, tapeçarias, tapetes, pintura em tecido com motivos geométricos ao estilo *art déco*. Infelizmente não foram encontrados os desenhos preparatórios dessa produção, o que não nos permite esclarecer se a concepção é sua, de John ou de ambos. Sabemos, entretanto, que recebia alunas que realizavam trabalhos sob sua orientação em seu ateliê, e que até mesmo chegou a ter uma pequena fábrica de tapetes, com cerca de 30 teares, o que mostra sua independência profissional. Tal como outras mulheres pioneiras do design moderno – Lilly Reich, Charlotte Perriand, Anni Albers –, Regina até recentemente ficou em segundo plano, ignorada nos estudos sobre a introdução do design moderno no Brasil, razão pela qual a presente mostra pretende acrescentar conhecimento e até revelar obras desconhecidas dessa artista cuja atuação amplia o campo de abrangência do nosso primeiro modernismo.

O percurso de Antonio Gomide foi diferente. Em seu retorno à Europa, buscou diversificar seu aprendizado e, ao mesmo tempo, encontrar meios de se sustentar.

A necessidade de encontrar trabalho fez com que deixasse a Suíça e partisse mais uma vez para a França. Esteve por uns seis meses em Toulouse, a serviço de Marcel-Lenoir, mestre na pintura de afrescos. Depois perambulou pelo país, até que, no verão de 1924, chegou a Paris, onde montou ateliê. Ao colaborar com Lenoir na pintura do grande mural *Coroação da Virgem* (1923), para o Institut Catholique, Gomide absorveu a técnica da pintura mural. Contaminado pelo entusiasmo do velho mestre empenhado em promover a renovação da arte sacra, Gomide acabou por incluir a temática religiosa em sua própria produção. Pintou pequenos afrescos e quadros a óleo. Nessas obras, lançou mão de soluções plásticas, como a simplificação formal e o uso de cores pastel. Isso porque a pintura mural, tradicionalmente feita com pigmentos diluídos em água sobre argamassa úmida, não permite cores saturadas; antes favorece paletas suaves, a exemplo do que se vê nas cenas da vida de Cristo pintadas por Giotto na capela da família Scrovegni, em Pádua, e nos trabalhos de outros mestres italianos. Além disso, a técnica do afresco exige formas com contornos definidos, para que a execução seja rápida e ocorra antes da secagem do suporte. Essas qualidades – formas sintéticas e cores pastel – estão presentes nas obras de Gomide, como se pode verificar na *Descida da cruz* (p. 153), belo exemplar dessa fase de inspiração pré-renascentista. O quadro, que pertenceu a Mário de Andrade, denota erudição, pois a linha sinuosa que o corpo de Cristo descreve remete ao *Crucifixo* (século XIII) de Cimabue, pintado à têmpera sobre madeira, para a basílica de Santa Croce em Florença. Dessa época, sobreviveram al-

² Lilly Reich (1885-1947) foi designer e arquiteta. Começou trabalhando com têxteis e moda. Ingressou na *Deutscher Werkbund*, sendo eleita para o conselho de administração dessa associação em 1920. Pioneira do design de mobiliário,

em 1927 trabalhou com Mies van der Rohe no projeto do café *Samt und Seide* [Veludo e seda], onde foi usada a cadeira tubular MR10 desenhada por ele, mas com assento e encosto de vime trançado idealizados por Reich. Tornou-se diretora

artística da participação alemã na *Exposição mundial de Barcelona*, para a qual Van der Rohe projetou o lendário pavilhão da Alemanha. Reich colaborou com ele no desenho da poltrona Barcelona ali exibida. Em 1932, foi convidada por Mies van

der Rohe para dar aulas na Bauhaus e dirigir as oficinas de arquitetura de interiores. A escola, no entanto, foi encerrada em 1933, quando da ascensão do nazismo.

gumas Santas Ceias pintadas por Gomide, obras de fácil aceitação, devido ao costume de se ter um quadro com essa temática nas salas de jantar da burguesia brasileira.

A chegada de Gomide a Paris encerra essa fase de formação. Dali para a frente, ele seria mais um dos muitos artistas imigrados a viver em Montparnasse, a meca da arte de vanguarda na década de 1920. A chamada Escola de Paris funcionava a todo vapor. Bastava circular pelos bares, galerias e salões, para ficar a par das novidades em matéria de arte e decoração. Os artistas passavam os dias em seus ateliês e as noites em festas. Para muitos a vida era dura, pois essa arte nova não se vendia com facilidade. Mas viver nesse meio inventivo e boêmio já era estímulo suficiente para que continuassem criando e se divertindo. Gomide viveu intensamente a Paris daqueles que ficaram internacionalmente conhecidos como os anos loucos – *les années folles*!

Paris,

SO

2

“anos loucos”

Os que chegaram aos 20 anos pouco antes da 1ª Guerra Mundial, Gertrude Stein chamou de “geração perdida”. Vivendo em Paris desde o início do século, a escritora norte-americana empenhou-se em atender os jovens artistas e escritores que batiam à sua porta em busca de um jantar reconfortante, alguma atenção e, sobretudo, bons contatos. Sua casa funcionava como uma espécie de consulado dos Estados Unidos na capital francesa. Ernest Hemingway, em início de carreira, foi um visitante assíduo. A excêntrica intelectual era amiga de Picasso, frequentava o casal Matisse, trocava

ideias com Guillaume Apollinaire e dispunha de uma coleção de arte de vanguarda de fazer inveja aos melhores museus do mundo. Naquela época, entre os pintores residentes em Paris, a estrela em ascensão era Pablo Picasso. Proveniente de Barcelona, de onde saiu em 1904 fugindo do serviço militar, esse espanhol de olhar penetrante logo viria a exercer grande influência sobre os grupos de vanguarda de toda a Europa e além. Em 1906, ele finalizou o retrato de Gertrude Stein, que se tornou um marco na vasta obra do pintor e fez da imagem da escritora um ícone da modernidade. Em 1907,

pintou *Les Femmes d'Alger* – quadro tão escandaloso que, em seu estúdio, ficava voltado para a parede e somente era mostrado aos amigos muito chegados. Nessa altura, Picasso iniciou intensa colaboração com Georges Braque. Do trabalho conjunto nasceu o cubismo, verdadeira revolução estética: operou-se a fragmentação e redução do objeto a formas geométricas, o que pôs em xeque a representação tradicional. Nasceu o cubismo analítico. E, embora os dois pintores fossem avessos à publicidade, a novidade vazou e espalhou-se rapidamente.

Começou então uma romaria ao ateliê de Picasso. Por lá passaram Filippo Tommaso Marinetti e os futuristas italianos; Serge Diaghilev, o produtor dos balés russos, acompanhado dos pintores Natalia Goncharova e Mikhail Larionov, que logo seriam cubofuturistas; Piet Mondrian e Wassily Kandinsky, futuros abstracionistas; e tantos outros. Trabalhando incessantemente, Picasso e Braque continuaram a quebrar regras. Em 1912, ao usar colagens em suas obras, eles chegaram ao que mais tarde seria conhecido como “cubismo sintético”, menos severo e mais lúdico que seu antecessor, o cubismo analítico. A incorporação ao plano do quadro de materiais e objetos do cotidiano, tais como fragmentos de jornais e revistas, rótulos, embalagens e papéis de parede, tornou tênue a distinção entre criação artística e realidade. Pelas mãos de Picasso, coisas banais foram subitamente elevadas ao *status* de arte. No momento em que um recorte de jornal foi integrado à pintura, toda a longa história da representação passou a ser contestada. Essa operação desestabilizadora – o deslocamento de um fragmento do real para o plano da arte

– constituiu um marco definidor da arte moderna. Foi graças à ruptura promovida por Picasso e Braque que Marcel Duchamp, exilado nos Estados Unidos durante a 1ª Guerra Mundial, teve a ousadia de enviar um mictório para uma exposição de arte: *Fonte* (1917), seu primeiro *ready-made*! A aceitação desse utilitário numa exposição acabou por abalar a própria noção de arte.

No pós-guerra, cresceu o fluxo de intelectuais e artistas que se dirigiam a Paris em busca de atualização e de melhores oportunidades. Depois do conflito, sobreveio um anseio difuso no sentido de promover a regeneração da sociedade. Nessa altura, o cubismo já havia se alastrado por salões e galerias e aparecia com destaque em revistas como a *L'Esprit Nouveau*. Curiosamente, o que vinha a público não eram obras de Braque ou Picasso, que continuavam reclusos em seus ateliês, e sim a produção de pintores como André Lhote, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Juan Gris, Sonia e Robert Delaunay, Fernand Léger, Duchamp, Le Corbusier, que, familiarizados com o cubismo e a partir dessa matriz, criaram diferentes linguagens “cubistas”. Concomitantemente, surgiram livros – *Os pintores cubistas*, do crítico Guillaume Apollinaire, e *Do cubismo*, escrito por Gleizes e Metzinger – que muito contribuíram para que o cubismo se tornasse a estética dominante entre as novas gerações de artistas. Esse sucesso avassalador em breve ganharia sua versão industrial no *art déco* (do francês, *art décoratif*). Contestada a representação, o campo da arte abriu-se para uma pluralidade de linguagens visuais. Foi quando o abstracionismo ganhou projeção e se afirmou em suas várias modalidades, abarcando da abstra-

ção lírica de Kandinsky ao projeto construtivo emergente na Alemanha, na Rússia e na Holanda. Nesses países crescia o interesse pela arte não objetiva, até que, com o fim da guerra, houve em toda parte uma grande pressão para que se voltasse à figuração.

O RETOUR A L'ORDRE. O choque provocado pela 1ª Guerra Mundial, com seus 20 milhões de mortos, foi o pretexto encontrado para frear o ímpeto das vanguardas artísticas naquilo que elas propunham de mais radical: a ruptura com a representação figurativa. Na França, o movimento de *retour a l'ordre* [retorno à ordem] exortava os artistas a cooperar com a reconstrução do país, valorizando as tradições populares e os temas nacionais. O retorno à figuração seria o antídoto à desumanização da arte. Picasso saiu à frente ao pôr de lado a fragmentação cubista (sem contudo abandoná-la) e adotar, com sucesso, uma pintura mais naturalista, com eventuais alusões à arte clássica. No período entreguerras, a reação à radicalidade das vanguardas alastrou-se pelo norte da Itália, com o *Novecento*, e pela Alemanha, com a *Neue Sachlichkeit* [nova objetividade]. Na Europa, por toda parte, o apelo à tradição vinha associado ao recrudescimento dos nacionalismos.

Após o armistício de 1918, esperava-se a volta ao que se conhecia como “normal”, mas o mundo já não era mais o mesmo. Se, por um lado, havia resistência à mudança, por outro, a disseminação do uso dos automóveis, dos telefones e aviões, a difusão do rádio e do cinema impunham a adoção de novos comportamentos. Ao poder da revolução tecnológica somavam-se alterações no quadro político e ideológico sem precedentes.

O colapso dos impérios centro-europeus, a Revolução Russa e o estabelecimento da União Soviética, tudo isso constituía um ciclo vertiginoso de mudanças. Nessa dinâmica, o movimento de maior impacto social foi o que objetivava a emancipação da mulher. A participação feminina no esforço de guerra havia levado as mulheres a abandonar as atividades domésticas para atuar em fábricas, oficinas e escritórios. A necessidade de simplificar o vestuário para o exercício do trabalho libertou o corpo feminino dos espartilhos, das anáguas e saias compridas, e as moças passaram a usar roupas leves, saias cada vez mais curtas e cabelos *à la garçon*. Elas aderiram à prática de esportes, começaram a fumar em público e, para além dos modismos, reivindicavam o voto e a igualdade de direitos. Em todas as camadas da sociedade e num grande número de países, essas transformações caminharam para se tornar irreversíveis.

Nos palcos parisienses, triunfava a sensualidade de Josephine Baker, enquanto nas telas a sedução ficava por conta da loiríssima Jean Harlow e da *mignon* Clara Bow, a *it girl* que arrastava multidões aos cinemas. No meio cultural, a mulher marcava presença: artistas como Sonia Delaunay, Dora Maar, Marie Laurencin, Tarsila do Amaral, Natalia Goncharova; escritoras como Zelda Fitzgerald, Juliette Roche e Colette; na moda, Coco Chanel; na música, Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro; e tantas outras buscavam firmar suas individualidades em um universo tradicionalmente ocupado por protagonistas masculinos. Em Paris, talvez por reação aos sofrimentos da guerra, os jovens, acometidos pelo desejo de viver intensamente, entregavam-se a novas emo-

ções, cultuando o *jazz*, as danças frenéticas e o gosto pelo exótico. Um *frisson* hedonista percorreu os primeiros anos da década de 1920 até a crise de 1929, cujo início foi o colapso da bolsa de valores de Nova York. De uma hora para outra, a economia mundial entrou em recessão e a realidade se impôs, interrompendo bruscamente a insaciável busca do prazer que caracterizou aqueles “anos loucos”.

Contudo, antes de a festa acabar, a proverbial francofilia das elites latino-americanas havia deflagrado uma corrida de artistas e escritores rumo à capital francesa. Ansiosos por se atualizar, lá estiveram, em estadas mais ou menos longas, os pintores Diego Rivera, Pedro Figari, Xul Solar, Joaquín Torres García, Armando Reverón, o jovem poeta Jorge Luis Borges, os romancistas Ricardo Güiraldes, Alejo Carpentier, Miguel Angel Astúrias e tantos mais que aqui não cabe nomear. Eram como aves de arribação: poustavam por um tempo e depois retornavam a seus locais de origem. Os modernistas brasileiros não ficaram atrás. Ir a Paris era indispensável aos que queriam completar sua educação. É verdade que a influência francesa sobre a arte brasileira vinha de longa data. Por quase um século a Academia Imperial de Belas Artes ditara essas regras no ensino da arte no país. E, mesmo depois da reforma instituída pela República em 1890, o peso da tradição acadêmica ancorada na Missão Francesa de 1816 dificultava a modernização da agora Escola Nacional de Belas Artes. Porém, lentamente, o desejo por maior liberdade no aprendizado artístico foi ganhando terreno. Na virada do século, os alunos que chegavam a Paris como pensionistas do governo brasileiro já não se diri-

giam à École des Beaux-Arts – costumavam se inscrever na Académie Julian, instituição particular, conhecida por admitir mulheres em seus cursos e incentivar o ingresso dos jovens artistas na vida profissional, por meio do envio de obras aos salões de arte. Depois da guerra, ao lado das velhas academias, como a célebre Académie de la Grande Chaumière, conhecida por suas concorridas aulas de desenho de modelo vivo, surgiu um ensino livre praticado nos ateliês de artistas de vanguarda, sendo Lhote, Léger e Gleizes os mais requisitados por estrangeiros provenientes de diversos países da Europa e das Américas. Tarsila, querendo aperfeiçoar sua pintura, fez esse percurso. Começou na Académie Julian e, quando achava já saber o bastante, sua conversão ao modernismo a levou de volta a Paris, dessa vez para “desaprender”! Era a prática da arte moderna nos ateliês dos mestres cubistas.

GOMIDE EM PARIS. Em 1924, inúmeros modernistas brasileiros encontraram-se em Paris: Tarsila e Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, o pianista João de Souza Lima, o cineasta Alberto Cavalcanti, os pintores Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro, o escultor Victor Brecheret, além do poeta e crítico Sérgio Milliet. Educado na Suíça, habituado ao ambiente parisiense, Milliet costumava referir-se ao grupo como “nossa embaixada intelectual na Europa”.³ Nesse mesmo ano, Antonio Gomide chegou à capital francesa procedente de Toulouse, onde havia trabalhado com Marcel-Lenoir, dedicando-se à antiga arte do afresco. Com poucos recursos, ele se instalou no bairro boêmio de Montparnasse, famoso por seus bares, cafés e cabarés, e meca dos refugiados de

guerra, dos dissidentes políticos e de artistas de todas as tendências. Conseguiu alugar um modesto ateliê em uma viela onde morava Brecheret. A feliz coincidência propiciou que se tornassem amigos. Em carta a Mário de Andrade, o escultor comentava:

Tive uma grande surpresa, nestes dias, Antonio Gomide, o irmão de Regina Graz, é um grande pintor, moderníssimo, e muito sólido. A arte que ele faz atualmente são afrescos, que é uma coisa difícilíssima, que bom, mais um dos nossos, ele agora está se preparando para uma exposição em São Paulo, você verá que bixo (sic).⁴

Certamente, a admiração de Brecheret abriu portas para o recém-chegado, que participou do *Salon des Indépendants* e do *Salon d’Automne* daquele ano.⁵ Ao longo de sua estada, Gomide aproximou-se de Rego Monteiro, Di Cavalcanti e Anita Malfatti, e teve oportunidade de conhecer os trabalhos de Picasso, Braque, Lhote, além de conviver com pintores e escultores da chamada “Escola de Paris”.⁶ Frequentou também a boêmia de Montparnasse. Nas saídas noturnas, Gomide e Maryon contavam com a companhia do casal Di Cavalcanti e Maria para tomar uma bebida, dançar e se atualizar sobre as novas tendências artísticas. A agitação se concentrava no Le Dôme, no La Rotonde e nos bares e cafés ao redor. No final da década, surgiu o La Coupole, *brasserie* em que Sartre e Simone de Beauvoir passavam grande parte do dia escrevendo ou em conversas com amigos e onde os ricos e famosos se misturavam aos artistas do bairro. Era uma fauna eclética de pintores, intelectuais, jornalistas,

modelos, dançarinas, atores, gente de todas as nacionalidades que ali se reunia para tomar um simples café ou beber até de madrugada. Nesse ambiente cosmopolita, Gomide adquiriu hábitos boêmios, dos quais não abriria mão mesmo quando trocou Paris por São Paulo.

Apesar de toda essa efervescência no mundo das artes visuais, com exposições em salões, galerias e até em cafés, sobreviver em Paris naqueles anos não era fácil. Sem poder contar com recursos da família, Gomide ganhava seu sustento com a venda ocasional de desenhos e aquarelas e com a criação de padrões para estamperia de tecidos, que eram adquiridos pela casa de alta costura Drecoll, pela oficina La Maîtrise, ligada às Galeries Lafayette, e por Tissus Rodier, fabricante de tecidos para decoração. Um verdadeiro mostruário dessas pequenas aquarelas encontra-se no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Outras tantas estão espalhadas em coleções privadas. Nelas predominam motivos vegetais, zig-zagues, espirais, círculos, estrelas – ora articulados, ora justapostos –, à maneira de colagens. São composições dinâmicas, de cores intensas e de inspiração exótica, muito ao gosto francês do momento, quando a moda era usar tecidos estampados em estofados, em papéis de parede e cortinas. Tal tendência demandava grande produção de estamperia, o que abriu mercado para artistas como Raoul Dufy, o primeiro pintor moderno a se envolver com o desenho para têxteis. Em 1911, Dufy teve seus desenhos utilizados pelo estilista Paul Poiret no ateliê Martine, ligado à sua *maison*, e voltado à confecção de complementos para moda

3 BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yvone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista -- 1917/29: documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), 1972, p. 319.

4 Carta de Victor Brecheret a Mário de Andrade. Paris, 14 mai. 1924. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

5 VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: MWM Motores Diesel, Indústria de Freios Knorr, Edusp, 1989, p. 215. Obs. Na cronologia do artista, Vernaschi anota a participação de Gomide nos referidos salões, “de acordo com entrevistas a

jornais de São Paulo”. Entretanto, Marta Rossetti Batista, em seu livro *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*, afirma que “seu nome não consta de qualquer dos catálogos de coletivas que examinamos” (p. 522).

6 No período entreguerras, dezenas de artistas se refugiaram em Paris. Constituíram a chamada “Escola de Paris”, agrupamento informal que reuniu artistas como Chaim Soutine, Serge Poliakoff, Alexander Archipenko e

tantos outros, quase todos moradores do bairro de Montparnasse, como Amedeo Modigliani, Alberto Giacometti e Tsuguharu Foujita.

e decoração.⁷ Depois desenhou padrões para a fábrica de tecidos Bianchini-Férier. Sua criatividade foi muito além da pintura de cavalete, abrangendo tapeçaria, pintura mural, cerâmica, cenografia, design de interiores e têxtil. Antonio Gomide seguiu no mesmo sentido. Não ficou só nos quadros: ao longo de sua carreira pintou murais, fez desenhos para vitrais, biombos e estamparia em tecidos. Com atuação interdisciplinar, esteve afinado com um amplo movimento que, na Europa, visava a integrar a arte à produção industrial, à arquitetura e à decoração de interiores. Com sua irmã Regina e seu cunhado John Graz, Gomide formou o trio que trouxe a São Paulo um novo modo de atuar no campo das artes, ou seja, a prática do desenho de objetos decorativos, o design.

O TRIUNFO DO ART DÉCO. É impossível traçar o desenvolvimento da ação pioneira da família Gomide-Graz sem mencionar a *Exposição internacional de artes decorativas e industriais modernas*, inaugurada em Paris em 1925, um marco na divulgação do *art déco*, estética que abrangia da arquitetura à gráfica, passando pelo design de interiores, de mobiliário, de objetos decorativos e de utilitários. Nos pavilhões montados desde o Grand Palais até a esplanada dos Invalides, inclusive sobre a ponte Alexandre III, tudo convergia para o lançamento internacional de uma produção moderna e adequada à nova realidade. A exposição (prevista para ocorrer em 1916 e adiada devido à guerra) visava a assegurar à França uma posição de destaque na produção e no comércio de bens de consumo de luxo, tais como móveis, luminárias, vidros, porcelanas, tapetes, objetos de metal, têxteis,

jóias, etc. Embora dominante, a representação francesa tinha como contraponto 15 mil expositores provenientes de vinte países, inclusive da jovem União Soviética, o que dava ao evento um caráter internacional.

Além dos pavilhões nacionais, as principais lojas de departamentos de Paris – Galeries Lafayette, Printemps, Le Bon Marché, Louvre, La Samaritaine – e alguns fabricantes e designers de renome construíram seus próprios edifícios. Dentre eles, o que mais chamou atenção do público foi o Hôtel du Riche Collectionneur [Morada do Rico Colecionador], projetado por Pierre Patout e ricamente decorado por Jacques-Émile Ruhlmann. Em contraste, o despojado pavilhão L'Esprit Nouveau [O Espírito Novo] – concebido por Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) e por seu primo e colaborador Pierre Jeanneret, e mobiliado por Charlotte Perriand – teria passado despercebido, não fosse o inusitado da proposta, um protótipo de moradia construído com componentes industrializados, algo próximo ao que Corbu chamaria de “uma máquina de morar”. No sentido oposto ao da maioria dos pavilhões que tinham a originalidade e o luxo como premissas e uma clientela de elite como público-alvo, o arquiteto propôs um imóvel-padrão, uma habitação funcional destinada aos moradores das grandes cidades.

Entre essas concepções arquitetônicas polares, havia, na França, uma terceira via representada pelo Pavilhão de Informação e Turismo, projeto de Robert Mallet-Stevens. O edifício esguio e de linhas puras, com uma torre-relógio de 36 metros, chamava atenção, logo à entrada da exposição, pela elegância de sua arquitetura em con-

creto armado, contrapondo-se ao ecletismo do Grand Palais, ao seu lado, e aos blocos massudos que compunham o conjunto da mostra. Com esse pavilhão e mais o *hall* da Embaixada da França, cuja ornamentação ficou a cargo de Robert Delaunay e Fernand Léger, e o *Jardin de l'habitation moderne* [Jardim da Habitação Moderna], onde se encontravam as famosas árvores cubistas dos irmãos Martel, Mallet-Stevens marcou posição entre os arquitetos participantes. Sem se submeter à severidade do funcionalismo nem cair nos excessos do decorativismo *déco*, ele trouxe uma terceira opção para a arquitetura moderna. Sua influência se propagou, chegando à capital paulista na década de 1930, como se pode ver nas torres da Ponte das Bandeiras, sobre o rio Tietê, no Estádio do Pacaembu, no pórtico de entrada do Parque da Água Branca e no Viaduto do Chá. John Graz deve a ele algo do seu desenho de interiores. Em suas ambientações, diferente do rigor funcionalista, os elementos geométricos são usados decorativamente, mas sem excessos.

Tal diversidade de tendências não abalou o sucesso do *art déco*. Com 16 milhões de visitantes e excelente divulgação, a exposição promoveu sua imediata consagração em Paris e a difusão internacional desse que foi, talvez, o primeiro estilo com penetração mundial. Às vezes por demais extravagante, tido como alheio às reais necessidades sociais, o ousado *art déco* – de início, uma reação ao intrincado desenho *art nouveau* – precedeu e, posteriormente, conviveu com o funcionalismo, até ser sobrepujado por ele. Destinado às classes abastadas, o *art déco* acabou por se tornar popular, sendo adotado em salas de cinemas, hotéis, navios de

cruzeiro, arranha-céus e em grandes obras públicas, como estádios, escolas, pontes e praças. Em todo o mundo – do Chrysler Building, em Nova York, à estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro – essa estética passou a ser sinônimo de modernidade. Paradoxalmente, o design racionalista e funcional, cultivado pelos mestres da Bauhaus e por Le Corbusier, gerou peças (cadeiras, luminárias e objetos utilitários) que se tornaram *cult*, alcançando preços inacessíveis às camadas menos afortunadas da população às quais se destinavam, enquanto o design elitista do *art déco*, pretensamente exclusivo, tornou-se popular.

Os trabalhos de Antonio Gomide, Regina e John Graz nas décadas de 1920 e de 1930 revelam o impacto do *art déco* nas artes ligadas à decoração. Para o casal Graz, àquela altura residente na capital paulista, a visita à exposição de 1925 foi uma oportunidade ímpar de atualização. Hospedaram-se no Hotel Central, próximo à Gare Montparnasse, onde Anita Malfatti residia, e com ela percorreram muitas vezes os pavilhões da grande exposição. Estar novamente naquele meio cosmopolita, conhecer as criações dos mais renomados arquitetos e decoradores da época e constatar o sucesso que estes alcançavam, tudo isso deve tê-los estimulado a considerar a arquitetura de interiores e o design como alternativas à pintura de cavalete. Por experiência própria, já sabiam que viver da venda de quadros em São Paulo era quase impossível, ainda mais se tratando de arte moderna. Como não havia galerias na cidade, as exposições ocorriam em espaços improvisados em hotéis, livrarias, casas comerciais, teatros e até em cinemas. Aliado à precariedade do

⁷ Paul Poiret foi estilista e entusiasta da modernidade. Além de criar uma moda ousada e extravagante para sua *maison* de alta costura, comercializava acessórios e peças de decoração nas boutiques Martine. Foi também o primeiro costureiro a ter uma linha de perfumes ex-

clusivos. Atuando em diversos segmentos do bem-viver, ele contribuiu para a formação do conceito de “marca como estilo de vida”, largamente adotado pela publicidade atual.

mercado de arte, havia o conservadorismo da sociedade paulista, que resistia às “extravagâncias de Picasso e companhia”,⁸ como afirmou Monteiro Lobato em sua célebre crítica à pintura de Anita Malfatti. O fato é que, na Pauliceia, a modernidade funcionava da porta para fora. No interior das casas, no ambiente doméstico, a vida transcorria como no século XIX. Ultrapassar essa barreira constituía um desafio para os modernistas, que só ganhariam alguma credibilidade junto à burguesia depois que alguns expoentes da alta sociedade – gente habituada a frequentar as capitais da Europa, conhecedora dos modismos e das tendências em voga – dessem o sinal verde. Sobre esse aspecto, o apoio de Paulo Prado e de seu grupo à Semana de Arte Moderna de 1922 foi um verdadeiro “abre-te, sésamo” para os jovens artistas. Mesmo assim, a aceitação da arte moderna no Brasil só viria a se consolidar na década de 1950, com os novos museus e as Bienais.

A *Exposição internacional de artes decorativas e industriais modernas* de 1925 promoveu o triunfo do *art déco* em muitas frentes. Além do protagonismo de arquitetos e de decoradores, sobressaíam as marcas de luxo, como Lalique, Baccarat, Pui-forcat, Daum, Majorelle, que emprestavam *glamour* à convergência entre arte e indústria, o principal objetivo do evento. Essa conjugação de criação/produção esteve sempre no horizonte de Antonio Gomide e dos Graz sem, no entanto, se realizar plenamente, dada a inexistência de condições para o exercício do desenho industrial no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Por formação, o trio estava habilitado a exercitar o design, porém, na maioria dos

casos, suas criações ficaram restritas a encomendas de clientes abastados que queriam exclusividade. Ademais, as limitações da indústria brasileira, à época, e o pequeno número de consumidores não estimulavam a produção seriada, razão pela qual a maioria dos móveis, tapetes, vitrais, luminárias e demais objetos desenhados por eles permaneceu artesanal e única.

De volta a São Paulo, John enfrentaria a inexistência de um mercado para a arte moderna. Considerou retornar à Europa, mas acabou por se lançar no design de interiores, estimulado pelo convite que lhe fez o cônsul suíço para que decorasse sua residência. Ao final da década de 1920, ele já estaria projetando os primeiros ambientes modernos para a alta burguesia paulistana. Regina, sua esposa, interessada em têxteis desde 1923, acompanharia o marido, dedicando-se à complementação de seus projetos, criando tapeçarias, tapetes, colchas e almofadas exclusivos. Antonio Gomide viria a se juntar a eles em 1929, quando retornou definitivamente ao Brasil. Dos três, Regina foi fundo na busca da integração entre arte e indústria: sempre na área têxtil, partiu da criação de peças únicas produzidas artesanalmente e chegou a ser proprietária de uma pequena fábrica de tapetes, a Indústria de Tapetes Regina.

Como vimos, durante sua permanência na capital francesa, Gomide tentou se integrar à estamparia de tecidos, com relativo sucesso. Ao mesmo tempo, continuou a preparar a exposição individual que iria apresentar em São Paulo. Seus trabalhos – de 1924 a 1926 – demonstram nítida influência *art déco*, tanto nos padrões para

estampas, quanto na pintura de temática religiosa iniciada em Toulouse e nas demais séries desenvolvidas em Paris até sua partida para o Brasil. A absorção da lição cubista está na base de sua pintura. Um cubismo que se pode dizer clássico, fundado em composições equilibradas, na simplificação das formas e num certo monocromatismo, tal como se vê nas paisagens de 1923, como *Ponte Saint-Michel, Paisagem com barcos, Porto* e outras. Foi também a iniciação cubista que lhe permitiu dominar a linguagem abstrata, a exemplo da *Composição geométrica* (p. 118).

Nas obras inspiradas em pierrôs e colombinas – personagens tradicionais da *Commedia dell'Arte*⁹ – as figuras aparecem em articulações complexas, em duplas ou trios, eventualmente associadas a um instrumento de cordas. A série demonstra, a exemplo do que se vê na obra *Canção de amor* (p. 77), quão familiarizado estava o pintor com as práticas cubistas, que compreendem a fragmentação do objeto e o uso de planos justapostos, à semelhança de recortes colados. Trata-se de um conjunto muito coeso, no qual sobressai a estrutura linear das composições, a fusão figura/fundo e as cores quentes. Linhas e cores promovem a ativação do espaço. Os contornos de várias espessuras, em negro, vermelho-ferrugem ou ocre, contribuem para acentuar a dinâmica das composições, em que formas preenchidas por cores intensas contrastam com o branco de rostos, mãos, braços, pernas, torsos e seios. A articulação voluptuosa desses fragmentos faz lembrar antigas estampas japonesas, nas quais a excitação do jogo erótico se traduz plasticamente por meio

da alternância entre o drapeado dos quimonos coloridos e a alvura dos corpos nus. Nessa fase, a arte de Gomide demonstra claramente sua vinculação com o *art déco*.

A partir de 1925, Gomide adotou estruturas menos concisas, nas quais figuras alongadas, quase sempre femininas, aparecem em cenas que evocam um classicismo idílico. São grupos de musicistas vestindo túnicas ou mulheres com corças em paisagens campestres, iconografia extraída do repertório da arte clássica, muito em voga na França do pós-guerra. Nessas aquarelas, é a linha que rege as composições; é o traço delicado que descreve as figuras, permanecendo aparente sob a coloração difusa de azuis e rosas. Nos desenhos, até mesmo a sensação de volume advém do delineamento da forma, como se vê na figura de mulher reproduzida na capa do convite-catálogo de sua primeira individual realizada em São Paulo, em janeiro de 1927, na avenida São João (p. 153). Com 76 obras trazidas da Europa, a mostra funcionaria como um lançamento do pintor no Brasil, mitigando sua ausência na Semana de Arte Moderna e servindo para que avaliasse a receptividade ao seu trabalho. Segundo Mário de Andrade, o sucesso de Brecheret, que vendeu tudo em sua exposição de dezembro de 1926, teria prejudicado o pintor, que expôs um mês depois. Em carta a Anita, ele comentava:

Assim mesmo, d. Olívia comprou dois quadros, um deles muito bom. Pretendo daqui a uns seis meses, quando as coisas melhorarem, mandar o Gomide fazer um pequeno afresco na única parede livre da saleta, por cima do pia-

⁸ LOBATO, Monteiro, “A propósito da exposição Malfatti”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1917. Disponível em: <acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,a-proposito-da-exposicao-malfatti--monteiro-lobato,13042,0.htm>. Acesso em: 25 mar. 2021.

⁹ Teatro popular desenvolvido na Itália no século XVI, cujos personagens – pierrô, colombina e arlequim, trio envolvido em peripécias amorosas – voltaram a estimular a imaginação dos pintores em princípios do século XX, tor-

nando-se um tema recorrente na década de 1920. Basta lembrar que Pablo Picasso, em sua fase rosa, pintou atores de trupes mambembes com trajes de arlequins, vestindo assim seu filho Paul, retratado por ele em 1924.

no. Ele tem um desenho de que gosto bem, um anjo tocando um violino. Creio que ficará uma gostosura lá.¹⁰

Outro que se interessou pela exposição de Gomide foi o advogado Antonio Carlos Couto de Barros, um apoiador do movimento modernista desde a primeira hora e diretor da revista *Klaxon*, que aproveitou a ocasião para encomendar um mural para a parede do *fumoir* de sua residência. Esse afresco deu a Gomide a oportunidade de empreender sua primeira incursão no campo do modernismo paulista. O tema – “trabalhos e costumes selvagens”, segundo Mário de Andrade – era caro ao nativismo que impregnava a pregação modernista por uma arte nacional. Na mesma linha, pintou alguns quadros vigorosos, em que figuras de pele morena se articulam a fundos geométricos. No ano seguinte, Gomide faria ainda uma ilustração para a *Revista de Antropofagia* (p. 154), retornando em seguida a Paris, onde permaneceria por pouco tempo, fixando-se em São Paulo em meados de 1929.

UMA OBRA SURPREENDENTE.

Antes de fechar esse ciclo, Gomide teria pintado um painel de grande formato, *Diana caçadora* (pp. 120, 121), um ponto fora da curva em sua produção que, até então, não ultrapassava os pequenos formatos. Apesar de não ter assinatura e nem data, o quadro, medindo 160 × 280 cm, merece atenção. Não se conhece outro, no período parisiense, de dimensão semelhante. Pintado à têmpera sobre juta, o telão composto de cinco partes costuradas à mão, embora inacabado, resume o conhecimento acumulado pelo pintor nos anos anteriores. Tudo leva a crer tratar-se

de encomenda, até porque seu tamanho contrasta com as pequenas dimensões das obras que Gomide vinha pintando, certamente por falta de recursos e de compradores. A cena é grandiosa. Nela, o discurso plástico, harmônico e equilibrado é construído pelo desenho que apela à concisão formal e a certos estilemas *art déco*, a exemplo das folhas contidas por círculos, formando as copas das árvores, detalhe que poderia ser facilmente convertido em motivo para estampa.

O tema é clássico, derivado do mito de Diana (Ártemis, na mitologia grega). No quadro, a deusa – figura feminina portando um arco – é surpreendida no gesto de tirar uma flecha da aljava. Tal como na lenda, a deusa habita um bosque à beira do lago e vem associada a uma corça em fuga e a um pássaro ferido. Uma segunda mulher aparece em adoração à Lua, culto ligado a Diana. Atrás da caçadora surge Pégaso, cavalo alado que na Grécia era tido como propiciador da inspiração poética. A obra, pelo tratamento plástico e pela temática, revela o quanto Gomide estava afinado com a estética *art déco*, contribuição que trouxe ao modernismo paulista. Depois de 16 anos de Europa, Antonio retornou ao seu país, trazendo sua companheira, a francesa Maryon. Contava se estabelecer com o apoio da família, em especial de Regina e John Graz, já integrados ao meio cultural paulista.

¹⁰ Carta de Mário de Andrade a Anita Malfatti. São Paulo, 9 fev. 1927. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

São Paulo: a Semana de Arte Moderna

3

São Paulo, madrugada de sexta-feira, 27 de janeiro de 1922.

Súbito as mesas dançaram. Estávamos num café. As paredes tremiam como se o prédio ameaçasse vir abaixo. As pessoas presentes olharam-se assustadas [...] Houve um silêncio de alguns segundos. Um silêncio espantado. Enquanto isso as garrafas tilintavam nas prateleiras. Por quatro segundos a terra tremeu em São Paulo.¹¹

Na seção *Chronica Social*, do mesmo jornal, lê-se um comentário irônico, que vai além da descrição do fato. Inclui o fenômeno natural no rol dos feitos que tanto empolgavam a cidade:

Um terremoto em São Paulo. Aí está uma coisa sensacional. Tínhamos tudo: autos, bondes, aeroplanos, adultérios com tiros e outras coisas interessantes e europeias. Faltávamos, naturalmente, um terremoto. [...] Não sei se a todos agradou o cataclismo, mas lucrou com ele o nosso

¹¹ Sismo de Mogi-Guaçu. São Paulo, ocorrido em 27 jan. 1922, reportado no artigo "Tremor de Terra", *Correio Paulistano*. Disponível em: <<http://opolo.com.br/index.php/epicentro-do-maior-terremoto-da-regiao-sudeste-aconteceu-em-mogi-guacu>>. Acesso em: 9 abr. 2021.

orgulho nacional, que já pode, com vaidade, citar tranquilamente pela boca dos historiadores: “Em 1922, por ocasião do grande terremoto...”¹²

Mais precisamente, logo depois do tremor de terra e antes mesmo do carnaval, outro acontecimento – desta vez cultural – viria a abalar os ânimos do público que acorreu ao Theatro Municipal nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro para assistir ao festival que se anunciava como “Semana de Arte Moderna”. Ademais, o abalo repercutiu. Os jornais noticiaram, acendeu-se a polêmica e muita gente ficou escandalizada com o que presenciou, leu ou ouviu contar sobre o evento. Afinal, tudo havia se passado no Theatro Municipal, o mais elegante local de encontro da elite paulistana e orgulho da cidade. Inaugurado em 1911 e com arquitetura inspirada na Ópera de Paris, o teatro era frequentado preferencialmente pela chamada “aristocracia do café” assentada, porém declinante, e por uma burguesia em ascensão, em parte composta de imigrantes e seus descendentes. Nas décadas de 1920 e 1930, o Municipal era o que havia de mais cosmopolita na capital paulista. Um teatro só igualado ao Colón de Buenos Aires e ao Municipal do Rio de Janeiro. Tanto é que não havia orquestra ou artista de fama em turnê pela América do Sul que deixasse de se apresentar em seu palco. Estrelas como Enrico Caruso, Arturo Toscanini, Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, Isadora Duncan, Arthur Rubinstein e tantos outros recebiam ali os aplausos calorosos e insistentes pedidos de bis. Para os paulistanos, o Municipal era um lugar de reverência.

Escandalizar seus frequentadores e romper com a aura da arte consagrada era tudo o que os modernistas queriam. De imediato, não almejavam nem respeito, nem aprovação. O que desejavam, de fato, era lançar o modernismo com grande estardalhaço. E a coisa funcionou! O teatro lotado não cessou de vaiar as conferências, os poemas e as apresentações musicais. Somente a pianista Guiomar Novaes, querida intérprete de Chopin, mereceu o respeito da audiência, que a ouviu em silêncio, mesmo quando tocou Debussy, compositor pouco conhecido da plateia. Na imprensa a grita não foi menor. As críticas e os ataques de parte a parte repercutiram nos jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro, em alto e bom som. Para Oscar Guanabara, do carioca *Jornal do Commercio*, “essa nova arte, que tem por base a ausência de arte, invadiu a música, a pintura e a escultura sob diversas denominações, mas sem nenhuma novidade ou interesse, a não ser para os psiquiatras [...]”. Para ele, o que se viu no Municipal “não passava de uma patacoada”.¹³

A exposição de artes plásticas, vista no conjunto, denotava certa improvisação. Os organizadores, diante da escassa produção verdadeiramente moderna e brasileira e do pouco tempo que dispunham para organizar o evento, apelaram para “descobertas” de última hora. Houve até quem se vangloriasse de ter participado da Semana por pura troça. Foi o caso de Yan de Almeida Prado, que teve duas colagens expostas no saguão do Theatro Municipal. Segundo ele, os trabalhos foram feitos de improviso, com a colaboração do amigo e artista gráfico Paim Vieira. Den-

tre os artistas que não se submetiam aos cânones acadêmicos, poucos tinham formação consistente. Anita Malfatti e Victor Brecheret eram exceções. Tendo frequentado mestres renomados fora do país – ela em Berlim e Nova York, ele em Roma e Paris –, eles já exibiam uma produção sintonizada com a “arte nova” que se fazia nos centros europeus. Outros tinham formação e prática de vanguarda, mas não eram brasileiros. Era o caso do suíço John Graz e do alemão Wilhelm Haarberg que, recém-chegados ao Brasil, testavam a receptividade do ambiente paulistano à arte moderna. A arquitetura, ali representada pelo espanhol Antonio Garcia Moya e pelo polonês Georg Przyrembel, propunha inovar num ambiente dominado pelo ecletismo das obras de Ramos de Azevedo e de Cristiano das Neves. Essa disparidade de origens e linguagens não impediu a reunião de cerca de cem obras no saguão do Municipal. O intuito da exposição era chocar e assim fincar uma cunha no anacrônico sistema de arte fundado nas convenções e nas práticas acadêmicas, cujo sustentáculo era a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, antiga Academia Imperial de Belas Artes. Muita gente ficou de fora dessa polêmica seleção. As injustiças, a ausência de setores inteiros da cultura, como o teatro, a dança, o cinema, a fotografia, dão a medida da improvisação e da pressa com que tudo foi feito. Oswald de Andrade atribuiria as falhas à urgência do evento, à imperiosa necessidade de abalar o *status quo*: “Como se vê, todos os movimentos se processam da mesma maneira, confusos, heteróclitos, desiguais. O que importa é o impulso e a meta...”¹⁴

A atitude desafiadora dos modernistas fazia parte de uma estratégia que compreendia, em um primeiro momento, abrir espaço no campo cerrado da arte institucionalizada para, só depois, avançar na divulgação de ideias inovadoras e na construção de uma arte moderna e nacional. O modernismo nascente estruturou suas ações a partir de táticas empregadas pelo futurismo italiano. Dispondo de informações truncadas do que se passava no meio artístico europeu no início do século XX, o pequeno grupo modernista, assim mesmo, conseguiu montar um ataque às posições conservadoras. Conhecia o *Manifesto Futurista* de Marinetti, publicado em 1909 no jornal francês *Le Figaro*, e trazido ao Brasil por Oswald de Andrade, em 1913. A provocação futurista levou os modernistas a entenderem a importância de sair do anonimato e proclamarem no centro do sistema a sua contestação. Em suma, nada de timidez. Os modernistas compreenderam que era preciso se fazer notar. Nesse sentido, a ocupação do Theatro Municipal e a defesa do modernismo pelos principais órgãos de imprensa local – *Correio Paulistano*, *Jornal do Commercio* e *A Gazeta* – conseguiram pôr em pauta a arte moderna, desafiando o público a sair de sua área de conforto. Tal como no futurismo italiano, o modernismo estava no nascedouro e só com o tempo viria a formular seu ideário e produzir suas obras maiores. A propósito, Annateresa Fabris confirma que a tática modernista se inspirava nas *serate futuriste*:

Se as obras apresentadas na Semana de Arte Moderna não são formalmente modernas, denotando o an-

¹² Ibidem.

¹³ “Pelo mundo das artes”, *Jornal do Commercio*, ed. de São Paulo, 22 fev. 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/40960>. Acesso em: 9 abr. 2021.

¹⁴ ANDRADE, Oswald de, “O Modernismo”. *Anhembi*, São Paulo, 17 dez. 1954, p. 28.

seio de uma modernidade em vias de elaboração, elas, no entanto, são percebidas como elemento de distúrbio pelo público e pela crítica pela maneira como são divulgadas. É nessa apresentação inusual e não nas obras em si que deve ser buscado o traço vanguardista da Semana de Arte Moderna, evento multidisciplinar, bastante próximo do espírito daqueles “comícios artísticos” que haviam sido as noites futuristas.¹⁵

Bastaria uma análise detida da exposição montada no Municipal para se constatar o quão incipiente era a arte moderna no Brasil, no início da década de 1920. Apesar dessa vulnerabilidade, não se pode ignorar a presença de artistas promissores entre os participantes. Aracy Amaral, em seu estudo *Artes plásticas na Semana de 22*, aponta, ao lado da incontornável presença de Anita Malfatti (com uma maioria de quadros já apresentados na célebre exposição de 1917), os pintores John Graz (com oito quadros trazidos da Europa, sendo dois deles pintados no decorrer de uma bolsa de estudos na Espanha) e Vicente do Rego Monteiro (residente em Paris, com obras deixadas no Rio de Janeiro) como os mais interessantes da Semana.¹⁶ É provável que a participação de Graz tenha ocorrido por interferência de Oswald de Andrade, que o conheceu em fins de 1920, quando John e Regina, recém-casados, expunham no salão do Cinema Central, à ladeira São João, na capital paulista. Oswald, entusiasmado com a possibilidade de agregar novos membros ao grupo modernista, adquiriu de imedia-

to o quadro *Ceia*, pagando a Graz com um terreno de sua propriedade situado em Pinheiros, região ainda pouco habitada da cidade, onde o casal viria a construir sua residência. Na mesma ocasião, a revista *Papel e Tinta*¹⁷ noticiou a presença do artista na cidade, destacando a importância da contribuição que poderia dar à renovação do ambiente cultural:

Está em São Paulo o notável artista suíço John Graz, membro do Instituto Nacional de Genebra. John Graz, reputado na Europa pelos seus admiráveis vitrais e pela moderníssima composição dos seus quadros, é um elemento que a nossa capital devia aproveitar para a definitiva formação da sua cultura. Infelizmente São Paulo, em matéria de arte, continua num atraso de meio século. Entre os nossos pensionados não há, infelizmente, grandes prodígios de afirmação. John Graz, representante da corrente de arte vitoriosa na Europa, com a afirmação dos grandes mestres contemporâneos, é uma força de que São Paulo necessita.¹⁸

Meses depois, em banquete oferecido ao escritor e jornalista Menotti del Picchia, coube a Oswald fazer a saudação ao homenageado. Seu discurso/manifesto é de quem está em campanha em prol da renovação artística. Começou descrevendo a vista do topo da avenida Paulista:

Estamos no Trianon, devassando a cidade panorâmica no recorte desassombroso das suas ruas e fábri-

cas, dos seus conjuntos de casas e palácios americanos. É a cidade que nas suas gargantas confusas, nos seus desdobramentos infindáveis de bairros nascentes, na ambição improvisada de suas feiras e na vitória de seus mercados, ulula uma desconhecida harmonia de violências humanas, de ascensões, de desastres, de lutas, ódios e amores, a propor às receptividades de escol, o riquíssimo material das suas sugestões e a persuasão imperativa das suas cores e linhas.¹⁹

Essa retórica fragmentada dá bem ideia do que era o crescimento caótico de São Paulo há um século. Com quase 600 mil habitantes, a cidade encontrava-se em acelerado processo de metropolização. Sua paisagem era o retrato vivo de suas contradições. Para Oswald, dessa dinâmica viria o estímulo e a inspiração da revolução estética em gestação. Prosseguiu, lembrando a proximidade do Centenário da Independência, efeméride que usou como gancho para conclamar os presentes a se engajarem em um movimento de emancipação artística. Ao citar artistas já comprometidos com a causa modernista, mencionou “esse maravilhoso John Graz, ultimamente revelado [...]”.²⁰

Um ano depois, em 29 de janeiro de 1922, o jornal *Correio Paulistano*, sob o título “Semana de Arte”, anunciava o festival em preparo, publicando seu programa. Sob a rubrica “Pintura”, aparecem os nomes de Anita, Di Cavalcanti, John Graz e Regina Gomide Graz, Zina Aita e outros. Pouco depois, surgia o catálogo da Semana de

Arte Moderna, sem, no entanto, trazer o nome de Regina entre os expositores. O que teria acontecido: desistência ou exclusão? Não fica claro o porquê dessa ausência de última hora, já que muitos davam como certa a participação da artista. René Thiollier e Di Cavalcanti, em depoimentos posteriores ao evento, atestaram a presença de Regina Graz na exposição. Ademais, seu nome consta do esboço que indica a distribuição das áreas que cada artista ocuparia no saguão do teatro, desenho feito por Yan de Almeida Prado em 1969, a pedido de Aracy Amaral.²¹ Na dúvida, Aracy questionou a própria Regina, que afirmou não ter participado da mostra.²² Sua ausência na Semana de 1922 – acontecimento inaugural do modernismo no Brasil – assinala, já nos primórdios de sua carreira, uma omissão que se tornou frequente. Sua falta passaria sem maior consequência, se o apagamento do nome de Regina Gomide Graz na história da arte brasileira não fosse uma constante.

Vale recordar que Tarsila não esteve presente na Semana e nem por isso foi esquecida. Aliás, naquela ocasião, sua ausência nem foi notada, até porque a pintura que fazia não era moderna. Tendo chegado de Paris em junho daquele ano, só então se inteirou do modernismo. Foi em São Paulo, no convívio com Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, que se tornou modernista. Juntos formaram o Grupo dos Cinco, união efêmera, porém plena de energia criativa, como é próprio dos começos. Antes do fim do ano, Tarsila estaria em Paris, dessa vez para assimilar o conhecimento que lhe faltava. Aproximou-se dos melho-

15 FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 23.

16 AMARAL, Aracy Abreu. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 191.

17 Revista fundada por Oswald de Andrade e Menotti del Picchia (1920–1921), cujos colaboradores, Oswald, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida, escreviam, eventualmente, sob pseudônimos.

18 MENDES, Claro. *Papel e tinta*, n. 2, jun. de 1920.

19 ANDRADE, Oswald. “O Discurso do Trianon”. 1921. Apud: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 177.

20 Ibidem.

21 Esboço de Yan de Almeida Prado, out. de 1969. AMARAL, op.cit., p. 193.

22 Depoimento de Regina Gomide Graz. Ibidem, p. 189.

res mestres do cubismo: Lhote, Gleizes, Léger. Seu progresso foi vertiginoso. Em 1924, o amigo Sérgio Milliet já entrevista seu sucesso:

Queira ou não queira, o Brasil deixará de ser no estrangeiro unicamente o país do café e da febre amarela. Será bem representado, apesar da nossa má vontade. Depois de Anita Malfatti e Brecheret, Tarsila sofrerá os mesmos sarcasmos, ouvirá as mesmas graças desgraçadas. Não importa! Dentro de dez anos o Brasil reivindicará com orgulho a nacionalidade da nossa patrícia. Por enquanto, não podemos pedir ao público nada mais do que isso: olhar e respeitar.²³

A sorte de Regina não seria a mesma. Seu reconhecimento, na dimensão que merece, está ainda por vir. Atuante desde 1920, sua produção foi tida como decorativa – trabalho de costura, atividade feminina, por excelência – e, como tal, desvalorizada. Vista como coadjuvante nos projetos do marido, a crítica não lhe deu a devida atenção. O primeiro a apontar o lugar que lhe cabe na história da arte moderna no Brasil foi Pietro Maria Bardi, quando organizou no Museu de Arte de São Paulo (MASP), a pedido da Secretaria de Cultura do Estado, exposição comemorativa do cinquentenário da Semana. No livro que documenta o evento, escreveu:

Regina, no campo das artes assim ditas aplicadas, tem o mesmo valor de Tarsila. Foi a mulher que mais assimilou as instâncias do tempo

em evolução; teve a força de uma educação francamente europeia, mas com um sentimento requintadamente nacional. Pena que muitas de suas obras tenham desaparecido. O que nos resta afirmam-na como uma artista de alto valor. Regina, irmã de Antonio Gomide e esposa de John Graz, foi a animadora do grupo ao qual o modernismo deve sua ligação com o *art déco*.²⁴

Resta mencionar o relacionamento da primeira geração de modernistas com seus apoiadores, empresários paulistas de há muito enriquecidos pela produção de café, principal item da pauta de exportação brasileira, à época. Como veremos, o modernismo paulista, desde o início, e por toda a década de 1920, esteve associado a alguns membros da oligarquia cafeeira, relação que terminou com a crise de 1929 e com a Revolução de 1930. Não cabe aqui tratar dessa questão em toda a sua complexidade, no entanto alguns tópicos serão mencionados, visando a dimensionar a introdução da arte e da arquitetura moderna e do design na sociedade paulista, tradicionalmente conservadora, e ressaltar o pioneirismo da família Gomide-Graz nesse contexto.

Mário de Andrade e Oswald de Andrade já vinham militando pela liberdade de expressão formal e conteudística na literatura e nas artes plásticas; no entanto, suas propostas circulavam em um ambiente restrito, que sabiam ser necessário ampliar. Foi quando surgiu a ideia do festival de arte:

23 MILLIET, Sérgio. "Tarsila do Amaral". *Revista do Brasil*, São Paulo, abr. 1924, n. 100.

24 BARDI, P. M. *O modernismo no Brasil*. São Paulo: Sudameris, 1978, p. 79.

[...] o que importava era realizar essa ideia, além de audaciosa, dispendiosíssima. E o fator verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E somente uma grande figura como ele e uma cidade grande, mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana.²⁵

Fato é que o modernismo dificilmente teria vingado não fosse o apoio de uma elite europeizada que não suportava o conservadorismo provinciano de grande parte da oligarquia dominante à qual pertencia. De início, o pequeno grupo de vanguarda se perguntava como lançar o movimento. O contato com Paulo Prado foi providencial na solução do impasse. Dentre os jovens, Di Cavalcanti foi "o primeiro a conhecer aquela figura nobre e elegante de civilizado paulista [...]". Com um cartão de apresentação do escritor e acadêmico Graça Aranha, Di partiu para "encontrá-lo na avenida Higienópolis e, da conversa com aquele grande homem que possuía um passado de vida intelectual e de boa vida parisiense, nasceu a ideia da Semana de Arte Moderna."²⁶

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e poucos mais estiveram no palacete dos Prado. Nesses encontros teria surgido a ideia – acredita-se que por sugestão de Marinette Prado, esposa do empresário – de se fazer um festival à moda do realizado no balneário de Deauville, na França. Quanto ao custeio do evento, tudo se tornou possível com o aval de Paulo Prado, cujo prestígio junto às figuras mais expres-

sivas da sociedade paulistana permitiu levantar os recursos necessários para locar o Theatro Municipal por três noites, arcar com a vinda e hospedagem dos participantes residentes no Rio de Janeiro, e demais custos. Sua adesão ao modernismo provou-se fundamental para o avanço do movimento ao longo da década de 1920. Seu prestígio e sua fortuna abriram portas e custearam algumas extravagâncias como a realização da Semana de Arte Moderna no mais nobre espaço da cidade e, mais tarde, as longas estadas de Blaise Cendrars no Brasil, dando oportunidade ao poeta e escritor franco-suíço de atuar como guru dos modernistas. Foi em sua rica biblioteca que os jovens intelectuais, os Andrade à frente, puderam mergulhar na leitura dos nossos primeiros cronistas e nos relatos dos viajantes do século XIX, fontes que impregnariam os escritos modernistas.

Paulo Prado, ao ir na contramão do sistema de arte vigente, aderiu à crítica ao meio conservador ao qual ele mesmo pertencia. Apesar de gozar de situação financeira e social privilegiada, ele não deixava de se preocupar com os destinos do país. Sua inquietação não era infundada. Em julho de 1922, o episódio conhecido como Revolta do Forte de Copacabana veio chocar a população: jovens militares foram mortos na calçada da praia de Copacabana, por se oporem à continuidade da chamada "política do café com leite", regida pelos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais. Essa foi a primeira ação do movimento tenentista que voltaria a se manifestar na Revolta de 1924 em São Paulo, na longa marcha pelo interior do Brasil empreendida pela Coluna Prestes e na Revolução de

25 ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 24.

26 *Ibidem*, pp. 122–123.

1930, que poria fim à Primeira República. Antes disso, em 1928, Prado publicaria o seu *Retrato do Brasil*, uma visão pessimista de nossa história. Em paralelo sairia *Macunaíma*, livro de Mário de Andrade cujo título é o nome do herói sem caráter que, para muitos leitores, confunde-se com o homem brasileiro.

Mecenas e pioneiros

4

A 1ª Guerra Mundial (1914–1918) determinou a volta de brasileiros que viviam quase que permanentemente em Paris. A repercussão do retorno de Paulo Prado e de d. Olivia Guedes Penteado a São Paulo poderia ter ficado restrita ao seu círculo social, não fosse certo inconformismo que levou esses membros da aristocracia cafeeira a fugir da rotina das tradicionais famílias paulistas e se envolver com o modernismo. De hábitos cosmopolitas, eles encontraram na irreverência dos jovens modernistas uma alternativa à mentalidade conservadora de seus pares.

Tudo começou com a Semana de Arte Moderna, em 1922. Depois do previsível escândalo provocado pelo evento, Paulo Prado e d. Olivia estreitaram amizade com os artistas, músicos e intelectuais da vanguarda paulistana, abrindo suas residências para encontros semanais, com mesa farta, boa prosa e notícias frescas de Paris e do mundo. Para alguns privilegiados, haveria até convites para curtas estadas nas ricas fazendas de café do interior do estado. Algumas iniciativas desses mecenas marcaram os primeiros anos do modernismo em São Paulo: o pavilhão modernista

encomendado por d. Olivia a Lasar Segall, a “descoberta do Brasil” em viagens do grupo modernista ao Rio de Janeiro, a Minas Gerais e ao Norte, lideradas por ela, e, graças a Paulo Prado, as sucessivas temporadas de Blaise Cendrars no país.

A penetração do *décor* moderno em São Paulo deve muito a essa elite culta e viajada – gente habituada a passar longas temporadas na Europa e que de lá trazia as últimas novidades da moda e das artes. Por aqui, o prestígio do importado continuava imbatível. Como sempre, o que quer que fosse adquirido na Europa dava *status*. Porém, o que chocava era o novo. Para espanto dos “passadistas”, o moderno começava a entrar até nas casas mais tradicionais. Contava-se que d. Olivia havia comprado toda a decoração de seu banheiro na Dominique de Paris, onde Tarsila teria adquirido almofadas, complemento imprescindível em ambientes modernos.

Juntos desde 1923, Tarsila e Oswald, vivendo no exterior a maior parte do tempo, tornaram-se *habitués* dos melhores endereços parisienses para moda e decoração. Em 1926, um ano glorioso para o casal Tarsiwald, pretendiam oficializar o casamento em cerimônia a ser realizada em São Paulo, logo depois da primeira exposição de Tarsila na galeria Percier, em Paris. Daí o ritmo acelerado das compras relatadas por Tarsila em carta à família:

[...] Oswald já me fez presente de uma linda mobília de sala de jantar que figurou na Exposição de Artes Decorativas. Uma mesa lindíssima, doze poltronas de madeira amare-

la forradas de veludo verde, seis cadeiras e dois *buffets*. É muito moderna e decorativa. Eu já escolhi uma mobília de quarto extremamente simples e nova de linha. É muito bonita. Já comprei as louças, os serviços de cristal, etc. [...] Além dos dois serviços de chá e um de sobremesa, ele acaba de me oferecer um para frutas e anda procurando talheres de prata.²⁷

Oswald não se continha – gastava. Afinal, morar em um palacete no bairro dos Campos Elíseos, propriedade do pai de Tarsila, e ter como padrinho de casamento Washington Luís, já eleito presidente da República, não era para qualquer um. Irreverente, ele respondia às críticas que lhe faziam pelo excesso de gastos e despistava: “Ver a Exposição de Artes Decorativas em 1925, em Paris. Tudo torto, fora de prumo, rebentado, doido. Fui eu que disse que assim era bonito. E os trouxas acreditaram.”²⁸ Ele brincava, mas, quando se tratava de comprar para sua casa, só queria o melhor e o mais atual.

Antes da volta triunfante de Tarsila e Oswald a São Paulo, quando a residência do casal passaria a ser ponto de encontro de amigos e de celebridades de passagem pela cidade, os modernistas se reuniam na casa de d. Olivia, às terças-feiras, e almoçavam uma vez por semana com Paulo Prado. Na época, o senador e mecenas José de Freitas Valle ainda recebia na Villa Kyrial para saraus e conferências, mas a concorrência das reuniões em casa de d. Olivia já se fazia sentir. Viúva desde 1914, ela, que passava parte do ano em seu apartamento parisiense, a partir de 1922 passou a se interessar

²⁷ Tarsila do Amaral. “Carta à família”, 23 mar. 1926. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. vol. I. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975, p. 192. Adaptado.

²⁸ Nota anônima, em “Pingos nos is”, *Terra roxa*, São Paulo, 27 abr. 1926. In: *Ibidem*, p. 202.

por arte moderna. No ano seguinte, em seu retorno a Paris, foi apresentada a Tarsila por Paulo Prado e logo ficaram amigas.

Guiada por Tarsila, d. Olivia não perdeu tempo. Formou uma coleção incomparável a qualquer outra existente no Brasil. Adquiriu a tela *Compotier de poires* de Léger, na Galerie de L’Effort moderne, a escultura *Negrèsse blonde*, no ateliê de Brancusi, e vários outros quadros de artistas como Delaunay, Foujita, Cézanne, Degas, Marie Laurencin. Ao chegar a São Paulo, em 1924, mandou logo converter em pavilhão modernista uma antiga cocheira, situada nos fundos de seu palacete, para lá abrigar essas preciosidades. Para dar um caráter moderno ao ambiente, chamou o pintor Lasar Segall, que pouco tempo antes havia realizado a cenografia do baile de carnaval do elitizado Automóvel Club de São Paulo. Confiando que ele saberia como transformar um espaço convencional em algo vanguardista, d. Olivia o contratou.

Segall, com sólida formação artística e vivência em Berlim e em Dresden, não hesitou em criar um ambiente inédito em São Paulo. Concentrou sua intervenção no teto da sala, deixando as paredes livres para que fossem ocupadas por obras de arte moderna. Aproveitou as vigas aparentes para estruturar uma trama de elementos geométricos pintados com cores puras, sobretudo vermelho, amarelo e azul. O uso de cores primárias – raro na obra segalliana – remete ao decorativismo vibrante do folclore eslavo e deixa entrever o conhecimento que ele tinha das propostas abstrato-construtivas do movimento De Stijl para a arquitetura.²⁹ Para completar, ele pintou

figuras estilizadas à maneira cubista, em cada lado da porta de entrada e no alto das paredes internas. Com obras de Léger, Tarsila, Brancusi, Brecheret, uma lareira, um piano de cauda e almofadas espalhadas pelo chão, o anexo ficou pronto para receber os jovens amigos da sra. Penteado, deixando intacto o interior do palacete, com sua mobília francesa, seus lustres de cristal e tapetes Aubusson. Essa solução de compromisso entre o antigo e o novo seria típica desse período de transição: na São Paulo de meados da década de 1920, os poucos que aderiam a uma vida moderna não o faziam plenamente.

Para Segall, a bem-sucedida ambientação do pavilhão modernista serviu para facilitar sua inserção num meio de difícil acesso. Imigrante, o que mais desejava era se integrar à sociedade paulistana. Logo estaria passando a lua de mel com Jenny Klabin na Fazenda Santo Antônio, de d. Olivia, e participando de iniciativas importantes em prol da arte moderna, ao lado de personalidades de destaque da elite vanguardista. Quanto aos seus colegas modernistas, sob o teto de cores estridentes, eles poderiam debater as novas ideias sob a inspiração de um *décor* moderno, único na cidade. Anos depois, a iniciação prosseguiria no salão/ateliê de Tarsila. A partir de 1927 e depois de oficializar sua união, o casal Tarsiwald passaria a receber no palacete da alameda Barão de Piracicaba, nos Campos Elíseos. A sobriedade exterior da residência de Estanislau do Amaral em nada deixava entrever a ousada ambientação criada por sua filha. Um jornalista em visita à casa nos transporta para um espaço que surpreendia por fugir

²⁹ É possível que Segall tenha tomado conhecimento dessas ideias estéticas na revista *De Stijl*. Em 1920, ali foi publicado um ensaio escrito por Mondrian para o público francês, “O neoplasticismo”, editado depois pela Bauhaus, em alemão, em 1925. Em 1923, uma exposição divulga o movimento em Paris.

às regras da decoração bem-comportada, fiel aos móveis escuros, ao espelho oval e às toalhinhas de crochê sobre as mesas.

Quase meio-dia. Na grande casa de jeito solarengo, d. Tarsila do Amaral recebe o redator do *Diário da Noite*. O seu *atelier*, cheio de coisas bonitas, dúzias de quadros e objetos de arte, a mesa larga ao centro, coberta de livros, revistas, jornais. Longe, num canto sobre uma mesinha-aparador, um bronze impossível, *cabeça de criança*, sugere uma porção de coisas. Ambiente bom para se conversar.³⁰

Um arranjo muito pessoal, sem dúvida. Tarsila dispôs, junto a telas de sua autoria, alguns ícones da arte moderna – a exuberante *Torre Eiffel*, de Delaunay, sobre a lareira; ao lado, um boneco recortado em madeira, de Léger; mais adiante o *Prometeu*, de Brancusi – e deu um toque exótico ao ambiente, acrescentando tapetes orientais, *poufs* de couro marroquino, cestaria, divãs e folhagem tropical. Esse ambiente, ao mesmo tempo descontraído e sofisticado, era fruto da vivência cosmopolita do casal. As viagens pela Europa, o cruzeiro que os levou ao Egito, os concertos, as exposições e sobretudo a intimidade com as vanguardas, tudo isso deu a eles um traquejo internacional. Com a mesma segurança com que Tarsila misturava seus quadros às obras de artistas de renome na Europa, eles recebiam os famosos de passagem por São Paulo. Tudo fluía ao som de Satie e de Poulenc. Aparentemente, ninguém se dava conta de que aquela bonança poderia não ser eterna. Em outubro de 1929, o *crack* da Bolsa de

Nova York soou o alarme. Em novembro, antes que os cafeicultores pudessem avaliar a real extensão da crise, houve festa em casa de Oswald e Tarsila. No centro das atenções estavam Le Corbusier, em viagem exploratória da potencial renovação urbanística e arquitetônica das capitais sul-americanas, e a esfuziante dançarina e cantora Josephine Baker, em turnê pela América do Sul.

O arquiteto vinha a convite de Paulo Prado, que lhe foi apresentado por Blaise Cendrars, verdadeiro propagandista do Brasil. Nessa curta temporada, visitou a residência de Gregori Warchavchik, na Vila Mariana – primeiro exemplar de arquitetura moderna no Brasil – e outras obras em andamento, seguindo com ele para o Rio de Janeiro, onde faria uma conferência. De sua passagem, remanesceram desenhos com sugestões de autopistas que cruzariam São Paulo e o Rio de Janeiro, emprestando-lhes um caráter ficcional e utópico, e um esboço do que poderia vir a ser uma biblioteca anexa à residência dos Prado. Ficaria para o ano de 1937 sua participação no movimento de renovação da arquitetura brasileira, já então sob o regime autoritário de Getúlio Vargas. Até lá, a queda dos preços internacionais do café levaria à derrocada da economia cafeeira, seguida de um período de crescente agitação política, que culminaria com a Revolução de 1930. Mas antes de findar aquele ano fatídico, o casamento de Tarsila e Oswald – dupla emblemática do modernismo brasileiro – chegaria ao fim.

O dia do descalabro veio antes do que os eclipsados pela febre de lucros cuidavam, devido ao *crack* bolista de Nova York, o maior salve-se

quem puder que houve nos arraiais da especulação.

Desse memorável outubro de 1929 para cá, o nosso mercado interno se vem arrastando à custa de cataplasmas aliviadores, para chegar ao ponto de fazer nascer a ideia da queima “no mesmo dia e na mesma hora” de todos os *stocks* [de café] armazenados!³¹

Com a depressão econômica, a vida mudou. Foi a década em que a arquitetura moderna surgiu no país. Iniciativas como a do jovem arquiteto Gregori Warchavchik, que em março de 1930 abriu a Casa Modernista da rua Itápolis à visita pública, procuravam desfazer o preconceito contra o moderno. Em 1938, o arquiteto Flávio de Carvalho faria o mesmo, convidando o público a conhecer um novo jeito de morar. Para tanto, no lançamento de um correr de casas modernas construídas no cruzamento das alamedas Lorena e Ministro Rocha Azevedo, no bairro do Jardim Paulista, foi distribuído um folheto, uma espécie de manual que explicava como usar as moradias. Anunciados como “casas frias no verão e quentes no inverno”, esses imóveis de aluguel destinados à classe média traziam novidades surpreendentes, como sala de estar com pé-direito duplo e solário na cobertura. No entanto, a pequena burguesia não se deu por convencida e as casas custaram muito a alugar. Nessa altura, o prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, estava recém-concluído. O edifício, construído sobre pilotis e provido de jardim na cobertura (conforme os preceitos de Le Corbusier), projetado por Lucio Costa e por uma equipe de jo-

vens arquitetos,³² logo obteve repercussão internacional. No Brasil, o estranhamento provocado por essas iniciativas pioneiras ia se dissolver lentamente. A ampla aceitação da arquitetura moderna só viria a se consolidar na década de 1940.

A Casa Modernista marcou época. Chocante pelo despojamento – um cubo de paredes brancas sem qualquer ornamento, circundado pela aspereza escultural de cactos e de dracenas –, construído sobre uma suave encosta, no bairro paulistano do Pacaembu, o imóvel esteve em exposição por quase um mês, sendo visitado por cerca de 20 mil pessoas. “Simples como um teorema euclidiano”, como diria Carlos Pinto Alves, a “casa mecânica do Pacaembu” foi vista como um “mostrengo” por Cristiano das Neves, arquiteto apegado aos valores passadistas. Casa-manifesto, eu diria, por seu caráter demonstrativo e exemplar. Com um jardim tropical concebido por Mina Klabin Warchavchik, mobiliário e luminárias desenhados pelo próprio arquiteto e arte moderna brasileira da melhor qualidade, a nova arquitetura exibiu perfeita conjugação entre funcionalidade e arte. Vale ressaltar que a complementação dos interiores só foi possível graças à colaboração do grupo modernista, responsável pelo empréstimo de pinturas de Tarsila, Segall, Anita, Di Cavalcanti, Cícero Dias, John Graz, Gomide (dois afrescos), Esther Bessel, Jenny K. Segall; gravuras de Goeldi e de Segall; esculturas de Celso Antonio e Brecheret; e trabalhos têxteis de Regina Gomide Graz. De coleções privadas, saíram algumas peças adquiridas na Europa: uma escultura de Lipchitz, propriedade de d. Olivia Guedes Penteadó, um tapete da Bauhaus, cedido

30 *Diário da Noite*, São Paulo, 10 fev. 1928. Op. cit., p. 292.

31 “Assuntos agrícolas – Pyromania,” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1931.

32 Participaram do projeto do Ministério da Educação e Saúde os seguintes arquitetos: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira e Oscar Niemeyer.

por Mina, e almofadas de Sonia Delaunay e da loja Dominique, pertencentes a d. Olivia e Tarsila, respectivamente.

Distribuídas pela casa, as obras constituíam poderosa afirmação da estética modernista. No dormitório do casal estava presente a alta qualidade da produção nacional. No quarto de modesta dimensão, a sobriedade da arquitetura e do mobiliário desenhados por Warchavchik contrasta com a exuberância da colcha de cama criada por Regina Gomide Graz e com o não menos espetacular quadro de Tarsila, *Cartão-postal*, acima da cabeceira (p. 152). As duas artistas demonstravam pleno domínio dos respectivos *métiers*: Regina apresentando uma composição assimétrica de caráter *art déco*, na qual a combinação de vários tecidos propicia vibrante contraste de cores, texturas e brilhos, e Tarsila, uma paisagem-síntese, resultado da fusão de elementos das fases pau-brasil e antropofágica. Impressionado com o que viu na visita à Casa Modernista, Oswald de Andrade escreveu:

Da Semana de Arte Moderna à casa vitoriosa de Warchavchik vão oito anos de gritaria para convencer que Brecheret não era nenhuma *blague*, que Anita Malfatti era a coisa mais séria desse mundo, que a literatura da Academia Brasileira de Letras era uma vergonha nacional etc. etc.³³

Se, na exposição da Casa Modernista, as artes visuais davam prova de maturidade, a arquitetura e o desenho de interiores seriam dali para a frente o novo território a ser explorado pelos que almejavam acertar o passo com a modernidade. No campo do

design, o russo Gregori Warchavchik e o suíço John Graz foram pioneiros. Com formação europeia – o primeiro frequentou o Instituto Superior de Belas-Artes de Roma e o segundo, a Escola de Belas-Artes de Genebra –, ambos chegaram ao Brasil como imigrantes. Estabelecidos em São Paulo na década de 1920, aqui se casaram, respectivamente, com as brasileiras Mina Klabin, filha de um clã de ricos industriais, e Regina Gomide, descendente de tradicional família paulista. A par dessas semelhanças, os caminhos de um e de outro foram paralelos num certo momento, mas não idênticos.

O foco de Warchavchik sempre foi a arquitetura. Chegou ao desenho de ambientes movido pela necessidade de mobiliar sua residência à rua Santa Cruz ou de compor o interior da Casa Modernista para uma apresentação de caráter educativo e promocional do seu trabalho. Por outro lado, para Graz, o planejamento de interiores foi uma opção, uma atividade alternativa ao ofício de pintor, em face de um mercado de arte incipiente. Sem abandonar totalmente a pintura, Graz passou a atuar como artista-decorador (*artiste-décorateur*, como se dizia na França) e designer, profissão que exerceu por mais de 20 anos, enquanto Warchavchik deixaria o design para se concentrar em projetos arquitetônicos.

Os móveis por eles desenhados, na mesma época e com o mesmo propósito – o de adequar o equipamento doméstico à vida moderna –, partem de conceitos diversos do que seja o design. Para Warchavchik, o design, sempre pautado pela funcionalidade, contempla formas simples e baixo custo de produção. Enquanto para Graz, o design

apresenta-se como signo de distinção social, mediante o uso de composições elaboradas, materiais raros e execução altamente especializada. Assim, os móveis da Casa Modernista poderiam ser facilmente seriados, o que já não aconteceria com o mobiliário criado por John Graz, caro e exclusivo.

Para ilustrar essas diferenças, basta cotejar a poltrona modernista de Warchavchik (1930) com aquela que John Graz desenhou para o living da residência de Roberto Simonsen e que incorpora variados elementos de metal. A poltrona da sala de estar da Casa Modernista, feita de placas de madeira justapostas, remete ao partido construtivo adotado por Gerrit Thomas Rietveld na cadeira *Vermelha e azul* (1918-1923). As duas peças, econômicas e de fácil execução, tornaram-se extraordinárias quando ganharam cor: a cadeira de Rietveld, pintada nas cores primárias (azul, vermelho, amarelo e preto), atém-se à contenção cromática adotada pelo neoplasticismo; em contraponto, a poltrona de Warchavchik para a Casa Modernista, pintada em cinza-prata, com assento em acolchoado de veludo azul-marinho, aponta para a flexibilização do uso da cor, ademais integrando o móvel à harmonia incomum daquele ambiente de paredes verde-água e cortinas roxas. Conclui-se que o uso da tinta prateada, nesse caso, não visa a substituir o uso do metal: é pura fantasia.

Um bom exemplo da espetacularidade do móvel *déco* é a poltrona desenhada por Graz para o *living* da residência de Roberto Simonsen. A peça de dimensão avantajada é um bloco de madeira escura revestido parcialmente por chapa metálica fixada por

rebites aparentes. Na parte de trás, preso às costas da poltrona, há um tubo metálico niquelado, semelhante a uma grande alça. Esses elementos metálicos conferem um quê “futurista” ao móvel, cujas almofadas do assento e do encosto, revestidas de pele de animal, acrescentam um toque exótico à peça (p. 45). Trata-se de um design que aponta para o futuro, ao mesmo tempo que remete ao primitivo, ambiguidade em voga na Europa no período entreguerras.

O MODERNO COMO ESTILO DE VIDA.

Frente aos desafios da implantação da modernidade, Graz decidiu-se pela arquitetura de interiores voltada para um público de elite. Em 1930, abriu a loja John Graz Decorações e ampliou sua clientela. Na execução de seus projetos, contou com a colaboração da esposa Regina na criação de tapetes, tapeçarias e almofadas, e da cunhada dela, Beatriz Gomide Witcey, na confecção de cortinas. A marcenaria e os trabalhos em metal, pelo pouco que se sabe, ficaram por conta do Liceu de Artes e Ofícios e das oficinas de Federico Oppido. Já os vitrais eram invariavelmente executados pela firma Conrado Sorgenicht. Infelizmente, Graz não deixou registros do seu processo de trabalho, mas teve o cuidado de contratar um fotógrafo profissional competente, Hugo Zanella,³⁴ para documentar suas realizações no âmbito da decoração de interiores. Essas fotografias – hoje no arquivo do Instituto John Graz – atestam sua capacidade de criar ambientes totalmente planejados: paredes, pisos, tetos, mobiliário, tapetes, iluminação, vitrais, espelhos, fechaduras, trincos, puxadores, e até mesmo obras de arte, tudo era detalhado e fielmente exe-

³³ ANDRADE, Oswald. O *Jornal*. Rio de Janeiro, 19 abr. 1930.

³⁴ O italiano Hugo Zanella chegou jovem ao Brasil, tornando-se fotógrafo solicitado por sua competência técnica. Na década de 1930, trabalhou para Warchavchik, Segall e Graz, na documentação da arquitetura e seus interiores.

cutado. A meta era fazer de cada projeto uma obra de arte total.

Por sua competência, Graz foi chamado a colaborar com engenheiros e arquitetos, a exemplo do que ocorreu na residência Ferrabino, projetada por Rino Levi em 1931 e cujo planejamento interno ficou a seu cargo. Seus clientes estavam entre os poucos que, percebendo que as mudanças econômicas, tecnológicas e sociais acabariam por impactar a vida privada, procuraram adequar o ambiente doméstico às inovações em curso. A análise das residências encomendadas por Caio da Silva Prado, Roberto Simonsen e Alberto Ferrabino – dos primeiros a contratar os serviços de John Graz³⁵ – esclarecerá em certa medida como se deu a transição para a modernidade no âmbito dos lares da alta burguesia paulista. Coube a essa geração de empresários participar ativamente da passagem de uma economia de base agrária – na qual o café representava 70% da exportação brasileira – para uma economia diversificada, fundada na industrialização. O avanço dessa transformação repercutiu tanto no setor público como no privado, chegando ao espaço doméstico, como veremos nos casos aqui estudados.

RESIDÊNCIA CAIO DA SILVA PRADO.

Em 1928, Antonieta e Caio Prado tomaram uma decisão radical: demolir sua residência – a chamada Vila Antonieta – para construir outra, no mesmo terreno. Para que se compreenda o significado dessa mudança, vamos recapitular os antecedentes familiares do casal. Caio da Silva Prado pertencia ao clã dos Prado, família de cafeicultores com atuação nas áreas de exportação, finanças e política. Seu casamento com Antonieta

Penteado selou a união de duas das mais importantes famílias da sociedade paulista à época. O casal residiu por alguns anos na Vila Penteado, mansão projetada pelo sueco Carlos Ekman³⁶ na rua Maranhão e reconhecida como um dos mais belos exemplares da arquitetura residencial *art nouveau* em São Paulo. Em 1913, eles se mudaram com os filhos para sua própria residência, encomendada igualmente a Ekman, situada na esquina da avenida Higienópolis com a rua Sabará. Quinze anos mais tarde, resolveram que era chegada a hora de ampliar a moradia. O projeto da nova residência foi confiado ao arquiteto Elisiário Antônio da Cunha Bahiana, carioca recém-chegado à cidade, na qual deixaria sua marca em construções emblemáticas, como o viaduto do Chá. A casa de dois andares – um volume de proporções clássicas, com fachadas simétricas e pórticos apoiados em colunas de secção quadrada – representou o lançamento do *art déco* em São Paulo.

O imóvel foi demolido na década de 1940 para dar lugar a um edifício residencial, porém seu interior ficou documentado. Em 1933, a revista *A Cigarra* publicou uma matéria sobre sua decoração.³⁷ Pela reportagem, é possível saber que a interferência de Graz ficou restrita ao segundo andar, enquanto, no térreo, manteve-se o *décor* tradicional das casas da alta burguesia, como no escritório, sóbrio e elegante, com biblioteca e lareira à maneira inglesa, e na sala de jantar, com seu mobiliário antigo, paredes revestidas de *boiserie* de madeira escura e vitrines com porcelanas de coleção. A mesma decoração comportada permeava toda a área social, com exceção da escada que dava acesso ao piso superior,



cujo geometrismo do gradil em ferro forjado apontava para a modernidade. De fato, foi na ala íntima do segundo andar que a intervenção de Graz aconteceu.

Em uma época em que poucos podiam se dar ao luxo de ter um banheiro privativo, coube a Graz prover os aposentos do casal Silva Prado com o que havia de mais moderno, confortável e luxuoso. Eram três ambientes interligados: a sala de banho, cuja suntuosidade de materiais – mármore negro, espelhos e ornamentos metálicos – criava uma atmosfera hollywoodiana; o dormitório do casal, de uma

sensualidade discreta; e uma saleta de vestir de clima intimista, quase secreto. No banheiro, o piso chamava atenção: uma composição geométrica feita com diferentes mármore, pastilhas de vidro e de madrepérola, que colocou Graz entre os pioneiros da abstração no Brasil, embora ele não hesitasse em dar um toque naturalista, inserindo um peixe estilizado nas bordas do desenho (p. 42). Eram essas concessões que enfureciam os puristas como Le Corbusier.

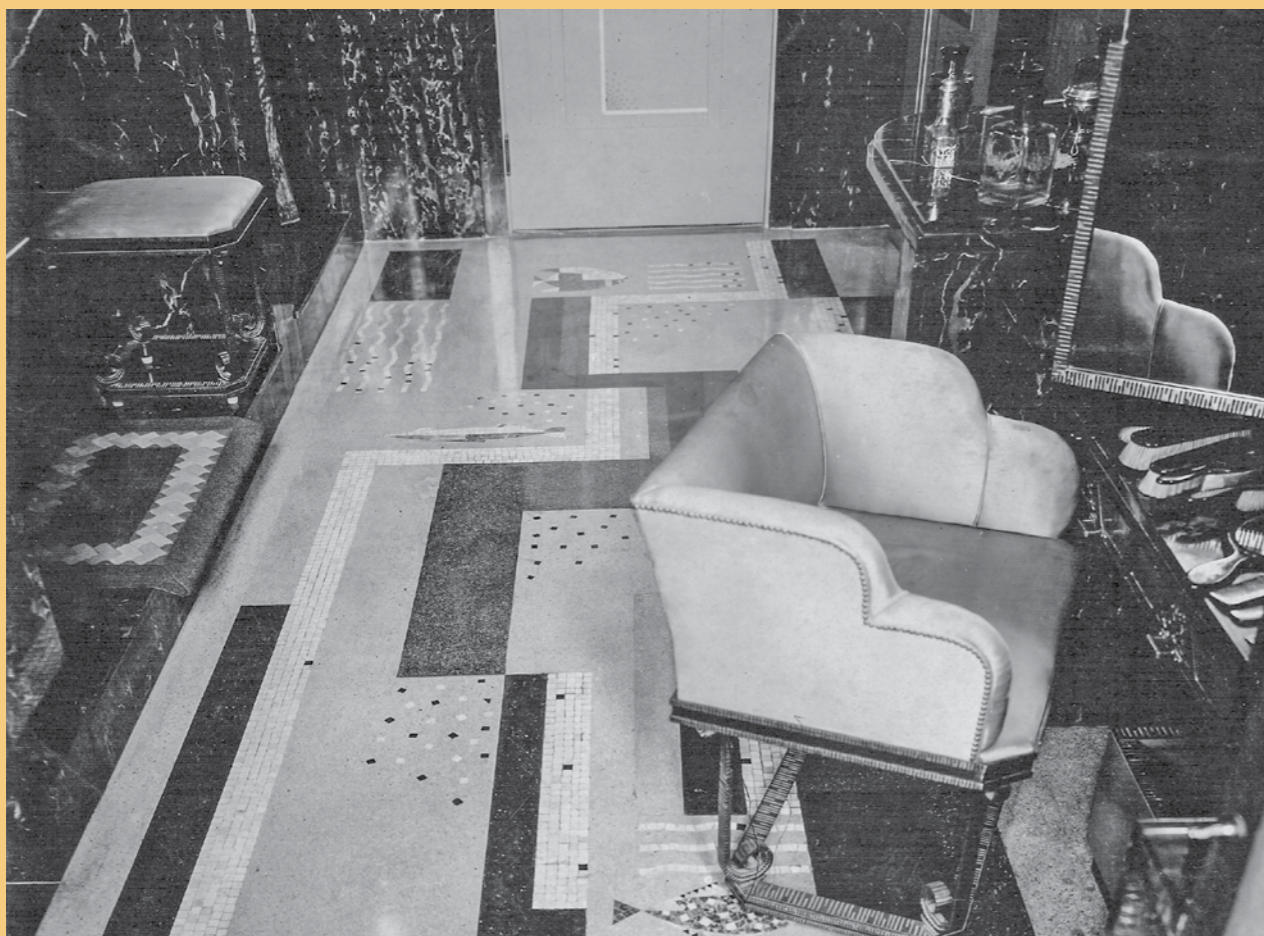
No quarto do casal, o ponto focal era o grande quadro situado acima da cabecei-

³⁵ Para análise formal dos muitos projetos realizados por Graz, recomenda-se consultar a seguinte dissertação de mestrado: SANTOS, Anna Maria Affonso dos. *John Graz: o arquiteto de interiores*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008.

³⁶ Posteriormente, a mansão foi doada pela família Penteado à Universidade de São Paulo, sendo ocupada pelo Departamento de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. O imóvel foi tombado em 1978 pelo Condephaat e, em 1991, pelo Conpresp.

³⁷ *A Cigarra*, n. 445, jul. 1933, pp. 40–42. Tratava-se de uma revista semanal editada em São Paulo, que teve Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia como diretores.

John Graz
Sala íntima da residência
Antonieta e Caio Prado, déc. 1920
Coleção Instituto John Graz



ra da cama, pintura do próprio Graz, hoje no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo. Pelas dimensões e pelo tema, fica evidente que o quadro *Pastoral* foi concebido para compor o ambiente (pp. 128, 129). A tela, encaixada em um painel de madeira e trabalhada com uma gama sutil de cores pastel, funcionava quase como uma tapeçaria, emprestando aconchego ao quarto. Os personagens – o pastor e a pastora – ocupam o centro da cena. Uma corça e algumas ovelhas fazem companhia ao casal, que descansa à beira de um regato. Na clareira do bosque, ele

toca flauta e ela, sentada a seus pés, descansa com ar sonhador. Ali tudo remete à Arcádia, à sonhada harmonia entre os humanos e a natureza. No entanto, não é do passado que o quadro trata. Esses jovens “pastores” nada mais são que uma representação atualizada do ideal clássico: na Europa devastada pela guerra, a natureza passou a ser vista como um refúgio, um lugar alheio aos males da civilização. Esse recuo a um tempo mítico explica por que, entre os artistas, manifestou-se o interesse pelo primitivo. O gosto por uma vida mais simples aparece na displicência cal-

John Graz
Sala de banho da residência
Antonieta e Caio Prado, déc. 1920
Coleção Instituto John Graz

culada com que uma pele de animal e duas almofadas foram dispostas no chão, ao redor da cama. Criações de Regina, as almofadas em *patchwork* assemelhavam-se às de Sonia Delaunay, tão em voga em Paris nos anos 1920.

A sala de vestir, ou sala íntima (p. 41), tinha as paredes forradas por painéis de madeira (ocultando as portas dos armários), cômoda e espelho incorporados ao lambril, poltrona e sofá de linhas sóbrias e um tapete artesanal, desenhado por Regina Graz. O contraste entre claro/escuro e liso/texturado caracterizava o ambiente, cuja austeridade era atenuada por uma das criações têxteis mais interessantes de Regina. O tapete, provavelmente executado em tear manual, apresentava elementos geométricos distribuídos esparsamente sobre um fundo claro. O desenho, que compreende blocos de linhas onduladas ou em zigue-zague, remete vagamente à tradição indígena. Tal esquema compositivo seria proveniente da pesquisa sobre arte nativa que ela realizou na década de 1920, nos primeiros anos de sua produção. No entanto, não é possível ignorar a semelhança dessa peça de Regina com os tapetes de Ivan da Silva-Bruhns,³⁸ franco-brasileiro radicado em Paris, conhecido por suas criações para o mercado francês de decoração.

Certamente Regina viu os trabalhos de Da Silva-Bruhns na *Exposição internacional de artes decorativas e industriais modernas* de 1925, na qual o tapeceiro obteve grande sucesso, o que permitiu que abrisse uma loja na capital francesa, à rua Faubourg Saint Honoré. Seus tapetes, inspirados no geometrismo presente nos

³⁸ Ivan da Silva-Bruhns (1872–1953), nascido de pais brasileiros em Paris, viveu na França e é considerado o mais importante tapeceiro do *art déco* francês. Teve sua própria manufatura de tapetes em Savigny.

artefatos dos povos da Oceania, da África e da América do Sul, passaram a figurar nos projetos de Jacques-Émile Ruhlmann, dos irmãos Leleu e de muitos outros decoradores. Sua atuação profissional como designer e dono de sua própria manufatura de tapetes pode ter inspirado Regina a se dedicar aos têxteis, de início em seu ateliê e, mais tarde, como proprietária da Indústria de Tapetes Regina,³⁹ cuja produção, em sua maioria, desapareceu. Vistos como utilitários e não como criações autorais, seus tapetes, almofadas e *panneaux* foram simplesmente descartados quando a moda *déco* passou. Na Europa foi diferente – a arte da tapeçaria tinha tradição. Tanto é que os tapetes de Da Silva-Bruhns levam sua assinatura e hoje estão em museus, além de alcançarem boas cotações em leilões internacionais.

RESIDÊNCIA ROBERTO SIMONSEN.

Quando em São Paulo o interesse pelo moderno era compartilhado por poucos, o empresário Roberto Cochrane Simonsen foi dos primeiros que fez da modernidade uma bandeira. Engenheiro civil e empresário nascido em Santos, foi pioneiro na defesa da racionalização da estrutura produtiva em prol da industrialização. Em 1912, fundou a Companhia Construtora de Santos, que erigiu edifícios marcantes na sua cidade, tais como a sede da Bolsa do Café e a da Associação Comercial. Ao mesmo tempo, realizou obras de urbanização, como a construção do bairro operário de Vila Belmiro. Depois da 1ª Guerra, Simonsen – sempre defendendo a superação do modelo agroexportador pelo industrial – ganhou projeção nacional como líder empresarial e político. Seu envolvimento com associações de classe sediadas em

³⁹ A fábrica teve início em 1941, em São Paulo, sendo vendida em 1957 para a Tecelagem Parahyba S/A.

São Paulo e outros compromissos de trabalho sugerem que, em torno de 1920, ele já estaria morando na capital paulista com a esposa Raquel Cardoso Simonsen e filhos.

As fotos da residência do casal – depositadas no arquivo do Instituto John Graz – parecem ilustrar uma tentativa de conciliação entre tradição e vanguarda. Em uma das fotos aparece parte de uma biblioteca, onde o antigo e o novo convivem: a imponente estante de livros em madeira escura é encimada por uma pintura mural de John Graz. Certamente, quando lhe pediram que pintasse cenas da história do Brasil, as estantes já estavam no lugar havia muito tempo. O estilo eclético da biblioteca e a grande altura do pé-direito dão o que pensar. É possível que esse cômodo não pertencesse à casa decorada por John Graz para a família Simonsen ou talvez estivesse em outra propriedade do empresário. Em fotos identificadas como sala de estar e *living*, o pé-direito baixo deixa as proporções semelhantes àquelas comumente associadas à arquitetura domiciliar moderna. Como na maioria dos ambientes decorados por Graz, nessas salas a horizontalidade é enfatizada por meio de móveis e estofados baixos dispostos ao longo das paredes, ora ornamentadas com faixas pintadas em cores suaves, ora demarcadas por elementos verticais, como painéis, portas, vitrais, tiras metálicas, espelhos e cortinas. Nenhuma superfície – pisos, paredes ou tetos – foi deixada ao acaso ou liberada para acolher a participação do morador. Tudo era previamente definido e a execução seguia fielmente o projetado.

O conceito de “design total” adotado por Graz visava a garantir a harmonia da am-

bientação, a exemplo do que se vê nas fotos das salas da residência Simonsen. Ademais, em cada cômodo existe um elemento que amarra a unidade do conjunto. No *living*, é o grande tapete de padrão quadriculado que integra o mobiliário (p. 45). Desenhada por Regina Graz, a peça apresenta a mesma matriz compositiva da tapeçaria *Preto-Branco-Vermelho*, criada por Anni Albers,⁴⁰ em 1926, no ateliê de têxteis da Bauhaus. Essas duas mulheres buscaram elevar a tecelagem ao nível da arte. O reconhecimento de Anni se deu depois de anos dedicados ao ensino no Black Mountain College, na Carolina do Norte (EUA), para onde se transferiu em 1933 com o marido Josef Albers. Consagrada como a maior artista têxtil moderna, com exposições individuais em vários museus do mundo, Anni teve sua obra plenamente reconhecida, enquanto Regina, com poucos trabalhos preservados, ainda é mencionada marginalmente na história da arte moderna no Brasil.

Em pouco tempo, John Graz tornou-se o mais solicitado decorador de São Paulo. Sua clientela já não provinha da oligarquia do café, mas de imigrantes enriquecidos no Brasil, muitos deles industriais bem-sucedidos. Na década de 1930, a alta classe média se deslocou dos bairros residenciais mais antigos da capital para os novos loteamentos: o roteiro de mudanças – dos Campos Elíseos a Higienópolis, ao Pacaembu e, dali, aos chamados “bairros-jardins” – coincidindo com a expansão da cidade que, àquela altura, descia a encosta da avenida Paulista em direção ao vale do rio Pinheiros. Foi quando, aderindo a um novo conceito de urbanização trazido pela Companhia City, a camada mais abastada

⁴⁰ Quando Anni Albers ingressou na Bauhaus, queria ser pintora, mas não foi acolhida nessa área, sendo encaminhada para a oficina de tecelagem, conhecida como a

“classe das mulheres”. Mais informações sobre a artista podem ser encontradas no portal da Fundação Albers, disponível em: www.albersfoundation.org.



da população chegou ao Jardim América. Graz acompanhou seus clientes nesse deslocamento, sempre atento à demanda por *status* dessa elite que transitou da burguesia agrária ao empresariado industrial. Pode-se dizer que foi também esse o percurso da modernidade em São Paulo, naquela fase da nossa história.

RESIDÊNCIA ALBERTO FERRABINO. Em 1931, Rino Levi, arquiteto em início de carreira, foi convidado a projetar a residência do industrial Alberto Ferrabino, dono da fábrica de tapetes Ita. Entretanto, as linhas

modernas do sobrado a ser construído na rua Estados Unidos, no Jardim América, em São Paulo – um prisma retangular com alguma movimentação do volume e coberto por lajes planas – assustaram a esposa do proprietário, d. Delfina, que pediu alterações. Levi, para não perder a obra, aceitou introduzir elementos decorativos na fachada do imóvel, acrescentando uma faixa texturizada na parte superior, além de arcos e balaustradas na varanda do térreo.

Coube a John Graz quebrar a sobriedade dos interiores da moradia, dotando a área

John Graz
Living da residência
Roberto Simonsen, c. 1925
Coleção Instituto John Graz



social e os aposentos do casal de uma decoração requintada. Desse trabalho existe farta documentação fotográfica assinada por Hugo Zanella, material que evidencia o tratamento estético-funcional dispensado a cada ambiente: harmonia de proporções, contraste de luzes e sombras, variedade de materiais, expressos por meio de uma linguagem típica do *art déco*. Além dessas qualidades, vale destacar a abrangência da intervenção de Graz que, da composição ambiental fundada em sutil assimetria ao desenho de cada componente, tudo tratava com igual rigor. Chama atenção

sua capacidade de criar objetos originais, tais como a luminária formada por placas de vidro fosco e metal que interliga os dois ambientes da sala de visitas, e a poltrona desenhada para o *boudoir*, de madeira escura laqueada (possivelmente proveniente de Macassar, na África), com marchetaria em metal nas laterais e estofamento em gomos recoberto com veludo. Nessa sala íntima, é notável a incidência do motivo de linhas quebradas que adorna as paredes e se repete, com variações, no tapete. É possível que a inspiração seja asteca ou maia, o que confere um toque

John Graz
Hall de entrada da residência
Alberto Ferrabino, c. 1931
Coleção Instituto John Graz

exótico ao *décor*, tendência internacional em ascensão depois das descobertas das pirâmides pré-colombianas de Tikal, na Guatemala, e Chichén Itzá, no México, ambas ligadas ao império maia.

A casa Ferrabino foi demolida em 1995, na esteira da acelerada transformação da metrópole paulistana que, em poucas décadas, teve bairros inteiros desfigurados em nome do progresso. Dois afrescos foram abaixo com o imóvel. E não só essas pinturas desapareceram. Quase todos os murais e relevos criados por Graz para residências paulistas tiveram o mesmo fim.

COLEÇÃO FULVIA E ADOLPHO LEIRNER. A excepcionalidade da coleção Leirner – que reúne mobiliário, tapetes, tapeçarias, relevos, luminárias e objetos decorativos produzidos em São Paulo na década de 1930 – advém do fato de que pouca coisa dessa época sobreviveu à especulação imobiliária e à falta de cultura do paulistano. Há mais de sessenta anos, quando as águas do modernismo já haviam baixado e a institucionalização da arte moderna apenas começara, o jovem casal Leirner, apaixonado pelo *art déco*, começou a comprar o que encontrava desse estilo em leilões, em feiras de antiguidades e nos lugares mais inusitados, como casas de material de demolição e instituições de caridade. Eram peças que, na época, poucos valorizavam. Algumas, como os *panneaux* de Regina Graz, sequer eram reconhecidas como arte. Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP, não cometeu esse engano. Em sua galeria, Mirante das Artes, teve obras de Antonio Gomide e de John e Regina Graz, muito

antes de o mercado dar valor a esses artistas-decoradores. Os *marchands* Giuseppe Baccaro e Benjamin Steiner e o antiquário José Claudino da Nóbrega também foram precursores na apreciação e na comercialização do *art déco*. Com paciência, formaram uma pequena clientela interessada nesses pioneiros da modernidade em São Paulo. Entretanto, a importância da invenção de um novo modo de morar não foi percebida pela maioria. Quando a moda *déco* passou, muito do que era moderno nos anos 1920 e 1930 foi descartado e quase tudo que ficou incorporado à arquitetura desapareceu em meados do século, com a demolição das residências.

Em três décadas, os Leirner reuniram o melhor acervo de arte construtiva do Brasil, hoje no Museu de Belas-Artes de Houston, no Texas (EUA), e um raro conjunto de móveis e objetos *déco* que permanece na família. O acerto das escolhas e a ausência de excessos dispersivos tornaram as coleções formadas por Fulvia e Adolpho Leirner emblemáticas da tendência racionalista que informou o design *déco* nas décadas de 1920 e 1930 e chegou à arte concreta na década de 1950. Entre os utilitários, sobressai o mobiliário desenhado por John Graz, magistralmente representado por dois conjuntos de estofados com suas mesas laterais e de centro: um deles, que se pode dizer “futurista” – sofá e poltronas em madeira escura com braços em tubos de metal recurvados e estofamento em veludo acompanhado de mesas laterais e banquetas nos mesmos materiais –, aponta para o industrialismo que marcou a primeira metade do século XX (pp. 68, 69, 73); o outro – todo em madei-

ra clara, estofado em veludo, com braços recortados em vazados geométricos, de inspiração ameríndia – remete ao programa modernista que almejava uma arte de caráter nacional (pp. 100, 101, 105, 106).

De Gomide, existem aquarelas com motivos abstratos. São estudos que denotam seu pleno domínio da composição geométrica (p. 116). É do mesmo artista uma das peças mais apreciadas da coleção. Trata-se de um pé de abajur, em madeira, semelhante a quatro cilindros rotativos decorados com cartas de baralho pintadas à mão e encimados por um zigurate (p. 73). A peça, desprovida de cúpula, deixa de ser apenas a base de uma luminária para se converter em um objeto intrigante. Ao acrescentar ao funcional a dimensão da fantasia, Gomide contrapõe à rigidez da estética racionalista a liberdade poética. Antecipa-se assim a atitude crítica adotada pelos designers pós-modernos com relação à imposição do racionalismo à criação artística.

Da produção de Regina, há exemplares de suas diversas linhas de trabalho, o que por si só demonstra a sensibilidade apurada dos Leirner, a começar por uma tapeçaria retangular com um dos cantos arredondados, composta de diversos segmentos curvos em veludo liso e *devoré*, delicadamente costurados (p. 72). Os círculos que se interceptam e as cores chapadas e justapostas – à maneira de colagens – constituem recurso compositivo semelhante ao utilizado por Antonio Gomide em aquarelas do mesmo período, figurando temas religiosos ou personagens da *Commedia dell'arte*. A diferença é que, nessa tapeçaria, o motivo é puramente abstrato. Também são abstratos os

dois tapetes de Regina, na coleção Leirner (pp. 75, 104). Pelo rigor compositivo, ambos poderiam ser filiados à Bauhaus, chegando, por essa via, a estar entre as obras precursoras da arte concreta no Brasil. Em outra vertente, as criações figurativas de Regina estão representadas no mesmo acervo por três *panneaux* da década de 1930: *Mulher com galgo* (p. 71), pintura com aerógrafo sobre veludo – uma técnica inovadora à época; e dois *patchworks* em feltro, intitulados *Índios* (p. 107) e *Diana caçadora*, temas típicos da iconografia *déco*. Os dois últimos são peças de dimensões modestas e menor custo, provavelmente destinadas à pequena burguesia, que começava a se habituar ao moderno. Era a modernidade que avançava, deixando de ser exclusiva das mansões da alta burguesia para chegar aos sobrados recém-construídos nas alamedas do Jardim América, de formas cúbicas revestidas com cimento e mica, ostentando nas fachadas vitrôs desenhados por Graz.

Ainda na coleção, entre peças de outros autores, a exemplo dos tapetes e cadeiras de Cássio M'Boy, um dos precursores do design moderno em São Paulo e hoje praticamente esquecido, não se pode deixar de mencionar alguns móveis desenhados por Gregori Warchavchik para a sala de estar da Casa Modernista da rua Itápolis que, em boa hora, foram adquiridos pelos Leirner. Desse conjunto fazem parte as tão discutidas poltronas pintadas com tinta prateada de Warchavchik para a Casa Modernista.

COLEÇÃO EDWIN LEONARD JÚNIOR. Jovem colecionador, amante do *art déco*, Edwin possui uma preciosidade: uma tape-



çaria tecida por Regina Graz nos anos de 1920. Segundo ele, a peça teria pertencido a um casal que viajou com a família Gomide no mesmo navio que os trouxe da Europa para o Brasil, em 1928. Confeccionada em tear manual, com motivos de animais e vegetais na cor vermelho-ferrugem sobre fundo bege-cru – raposas ao longo da borda superior, corças com galhadas estilizadas e pinheiros na área central e esquilos na borda inferior –, a tapeçaria de inspiração rupestre parece, pela temática, ser europeia (p. 117). Uma pesquisa mais aprofundada permitiria afirmar com segurança que essa

tapeçaria antecede às que Regina faria no Brasil, inspiradas em padrões ameríndios. Da mesma artista, há um desenho a guache sobre cartão, de 1928. Na década de 1970, esse estudo foi convertido em vitral pela empresa Conrado Sorgenitch, para compor o grande painel de trabalhos em vidro que ornamenta o saguão da Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), de São Paulo (pp. 136, 137).

Outra vertente da coleção contempla o mobiliário de John Graz. Tal como Adolpho Leirner, Edwin utiliza muitos desses mó-

John Graz
Sala de estar da residência
Mario Cunha Bueno, 1920
Coleção Instituto John Graz

veis em sua residência ou em outras de sua família. Na presente mostra, temos a oportunidade de conhecer o conjunto formado por dois aparadores (pp. 136, 137), um móvel-bar (p. 134), uma poltrona (p. 131) e uma porta de vidro acidado que compunha a decoração do *boudoir* ou sala íntima da sra. Angela Jafet (p. 135). São peças excepcionais pelo requinte da fatura, um luxo só possível aos donos de grandes fortunas, no caso, Eduardo Benjamin Jafet.⁴¹ O palacete do casal Eduardo e Angela, situado na rua Bom Pastor, no bairro do Ipiranga, em São Paulo, integra uma sucessão de mansões construídas ao longo do parque da Independência pela família Jafet, formada por descendentes de libaneses que fizeram fortuna no Brasil. Construída em 1934 em estilo eclético, a residência teve seu interior ricamente decorado por John Graz. Do que remanesceu, temos na exposição móveis de linhas sóbrias, finamente executados por artesãos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo em madeira de duas tonalidades, com detalhes em mogno cinzelado, alumínio, vidro e mármore, que nada ficam a dever às melhores criações francesas do período. De igual qualidade, e na mesma coleção, existem móveis e objetos procedentes das residências de Geremia Lunardelli e Mario Cunha Bueno, o que abre a possibilidade de se ter no futuro, mediante o estudo dessa e de outras coleções, uma visão mais abrangente do legado desse extraordinário designer, John Graz.

⁴¹ Eduardo Benjamin Jafet foi engenheiro e diretor da indústria têxtil Fiação, Tecelagem e Estamparia Ypiranga Jafet S/A. Sua família veio do Líbano no final do século XIX. Foram

mascates, depois comerciantes atacadistas na rua 25 de Março em São Paulo e industriais.

O nacional na arte

5

O almejado “abrasileiramento” de nossa arte só aconteceu quando os modernistas perceberam a atração dos europeus pelo chamado “primitivo”. Os artistas brasileiros chegados à capital francesa em busca de atualização do fazer artístico, ao frequentarem o meio boêmio e cosmopolita do pós-guerra, deram-se conta de que o radicalismo das vanguardas já era coisa do passado. Em Paris, crescia a resistência ao cubismo radical, em especial ao que tendia à abstração. O clima era de “retorno à ordem”, recuo que teve a adesão de muitos, inclusive a dos mestres cubistas Georges Braque e Pablo

Picasso. Da ruptura implementada por eles, nos primeiros anos do século XX, remanesceu um cubismo diluído e o desejo pelo exótico que, desde o caso emblemático de Paul Gauguin e seu repúdio à civilização ocidental, não cessava de se manifestar. Maurice de Vlaminck, André Derain, Henri Matisse, Picasso, ávidos colecionadores de máscaras e de artefatos africanos, foram dos primeiros a incorporar recursos plásticos da arte negra à pintura europeia.

Em 1923, o Museu de Artes Decorativas apresentou a exposição *L'art indigène des*

colonies françaises, a primeira mostra de arte negra em Paris. Seu impacto foi imediato. Surgiram tecidos, tapetes, vasos, joias e até móveis de inspiração africana, a exemplo das criações de Pierre Legrain, designer a quem Tarsila encomendou as molduras de seus quadros para a individual de 1924, em Paris. O teatro e a dança também foram penetrados por essa onda de exotismo, como se viu no espetáculo *La création du monde*, de Blaise Cendrars, levado ao palco por Ballets Suédois, com cenários e figurinos criados por Fernand Léger e música de Darius Milhaud.

Dois anos depois, foi a vez de Rego Monteiro ter seu livro *Légende, croyances et talismans de l'Amazone* adaptado para o balé, na interpretação de Liselotte Malkowsky. Nessa altura, fazia sucesso a pintura do *douanier* Henri Rousseau que, sem nunca ter saído da França, foi capaz de recriar em suas telas o mistério do mundo tropical, com suas florestas e animais selvagens. Em 1928, a atração pelo que é do “outro” levou um grande número de pessoas a visitar no Museu de Artes Decorativas a mostra *Les arts anciens de l'Amérique*, a primeira de arte pré-colombiana realizada em Paris. Dentre os mais de mil artefatos apresentados, as cerâmicas e os têxteis do Peru causaram forte impressão, pela qualidade e pela riqueza de motivos.

Essas e outras iniciativas contribuíram para despertar o interesse de nossos modernistas pelas culturas autóctones do Brasil. Esse interesse pelo mundo indígena não era propriamente uma novidade. Os românticos já haviam tomado esse legado como fonte de inspiração. Nos dois mo-

mentos, o retorno às raízes veio associado à afirmação da identidade nacional. Essa aspiração contaminou a primeira geração modernista, impulsionando a criação de obras com linguagem moderna e temática “nacional”. Nos anos 1920, os modernistas viajaram ao Rio de Janeiro, a Minas Gerais e ao Norte. O reconhecimento da paisagem, dos monumentos coloniais, das festas populares e dos costumes regionais resultou no resgate de um repertório iconográfico até então ausente na arte brasileira. Esse movimento de “descoberta do Brasil” contou com o estímulo de Blaise Cendrars, encantado com o país, e tornou-se orientação programática sob a liderança intelectual de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade. Acreditavam que essa “arte nova” poria a vanguarda brasileira na linha de frente da arte internacional. Tudo menos ser retardatário no encontro ecumênico das artes em Paris.

Esse movimento era o reverso do sentimento de inferioridade que frequentemente acometia brasileiros e latino-americanos em geral. O crítico Raymond Cogniat, que de longa data acompanhava as realizações desse grupo na capital francesa, percebia o quanto a espontaneidade criativa desses artistas periféricos era inibida pelo desejo de parecerem europeus.

Ora, estes povos novos, tão ricos em possibilidades e em originalidade, têm vergonha de não parecerem suficientemente europeus. Eles temem passar por coloniais, por negros, eles gostariam de renegar seus ancestrais para não ter o ar de descender de selvagens.⁴²

42 COGNAT, Raymond. “Pedro Figari”, *Revue de l'Amérique Latine*. n. 91, Paris, 1 jul. 1929, pp. 79–81. In: BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 177.

43 PRADO, Paulo. “Poesia pau-brasil”. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

44 ANDRADE, Mário de. “Antonio Gomide”. *Diário Nacional*. Apud: catálogo da Galeria Selearte, nov./dez. 1963.

45 Ilustração para *Revista de Antropofagia*, n. 4, ago. 1928.

Por outro lado, como vimos, toda manifestação exótica encontrava eco no imaginário europeu. A essa ambiguidade, Oswald de Andrade responderia com o agressivo conceito de antropofagia cultural, em que o canibalismo indígena é convertido em devoção do “outro”, ou seja, o estrangeiro passa a ser o alimento indispensável à gênese de uma nova cultura. Antes, porém, dessas ideias “vingativas” virem à tona, houve a conversão de Oswald à brasilidade. A propósito dessa ambiguidade, Paulo Prado escreveu, no prefácio do livro de poesias *Pau-Brasil*, algo revelador: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”.⁴³

O caminho de Antonio Gomide foi inverso. Com formação europeia, em Paris esteve atento ao cubismo que viu em salões, galerias e ateliês, em sua prolongada estada. Como já comentado, forneceu motivos de estampa para decoradores e estilistas, no momento de ascensão do *art déco* na capital francesa. Em São Paulo, na temporada de 1926 e a partir de 1929, quando veio para ficar, buscou integrar-se à vanguarda modernista, introduzindo em suas obras a temática nacional e colaborando ativamente para a promoção da arte moderna, por meio de iniciativas organizadas pelo grupo modernista.

Sua primeira encomenda paulistana foi o afresco destinado à residência do advogado Antônio Carlos Couto de Barros. Esse mural com tema indígena causou impressão em Mário de Andrade, que viu com interesse a tentativa do artista de “abordar trabalhos e costumes selvagens”. “O pro-

46 A mostra aberta nos Estados Unidos em outubro de 1930, com o longo título *The First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists* [Primeira coleção representativa de pinturas de artistas brasileiros contemporâneos], compreendia cerca de 100

obras de pintores brasileiros. O comitê de seleção, coordenado em São Paulo por Anita Malfatti e no Rio de Janeiro por Lucília de Albuquerque, fez uma única exigência aos artistas: que os assuntos das pinturas fossem brasileiros. A ideia era mostrar uma arte de caráter nacional.

blema era difícil. Antonio Gomide conseguiu duas vitórias grandes: libertar-se de qualquer realismo objetivo e, ao mesmo tempo, não cair na estilização sentimental”. Apesar desse acerto, o pintor não teria encontrado uma representação satisfatória dos tipos nativos. No dizer do crítico, seus índios “são em geral de uma feiura aplicada”.⁴⁴ A mesma “deficiência” aparece na ilustração publicada na *Revista de Antropofagia*⁴⁵ (p. 154) e nas três telas de 1928 – *Irmãos índias*, *Caçadores* (p. 115) e *Mãe índia* (p. 114) – que participaram da exposição de arte brasileira no Museu Roerich de Nova York,⁴⁶ em 1930. Nessas obras, a pele morena dos personagens não parece suficiente para caracterizá-los como índios, falha que não chega a surpreender, considerando que a maioria dos habitantes das grandes cidades brasileiras, Gomide inclusive, nunca teve contato com silvícolas. O que aqui importa assinalar é sua adesão à temática nativista, em conformidade com o programa modernista de uma arte nacional. Plasticamente, essas pinturas aproximam-se da fase pré-cubista de Braque, como apontou Elvira Vernaschi em seu estudo sobre Gomide.⁴⁷ Na obra *Caçadores*, o posicionamento anguloso de torsos, braços, mãos e cabeças, articulado ao sombreado do fundo, estabelece uma dinâmica em que os corpos e a vegetação se movimentam em um espaço raso dominado por um cromatismo sombrio de terras, ocres, marrons e verdes profundos, que recria a atmosfera reinante no interior das florestas, nas quais o sol pouco penetra.

Nessa fase de reinserção no meio paulistano, Gomide pintou inúmeras aquarelas com folhagens e animais estilizados, ao gosto

47 VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: Edusp, 1989, p. 108.

déco, e registrou motivos encontrados na tecelagem indígena. Ocupou-se também de tipos consagrados pelo imaginário nacional, como índios, bandeirantes, vaqueiros, baianas, entre outros. São estudos eventualmente aproveitados na realização de obras por encomenda, a exemplo dos vitrais que compõem o pórtico de entrada do Parque Fernando Costa (conhecido como Água Branca) (p. 155), realizados em São Paulo, na década de 1930, e ainda hoje ali dispostos.

Com a colaboração de sua companheira, a francesa Maryon, usou de toda a sua versatilidade para produzir objetos decorativos, a maioria dos quais não chegou até nós. Entre os poucos remanescentes, cabe citar, além dos abajures e das cúpulas pintadas à mão, o grande vaso ornamental de cimento, que tem a superfície inteiramente coberta por uma trama de galhos e de animais selvagens em baixo-relevo (p. 101), e o prato fundido em bronze, contendo cena de lenda indígena (p. 110). São peças concebidas como múltiplos, com preços acessíveis, destinadas a um público que começava a se interessar pela decoração moderna.

Como vimos, Regina e John Graz, decididos a permanecer no Brasil, concentraram seus esforços na decoração residencial. Na década de 1930, o casal passou a atender uma classe abastada de cafeicultores, recém-saídos do tradicionalismo para a modernidade, e de imigrantes enriquecidos, estes em busca de novo *status* social. Foram eles, John e Regina, os introdutores do *art déco* na casa brasileira. Atentos às tendências em voga na Europa, buscaram atualizar o modo de vida da alta burguesia,

com ambientes despojados, geometrismo no mobiliário e nos objetos decorativos, além de sensibilidade para o abasileiramento dos temas, uma das diretrizes do nosso modernismo.

Precursora no estudo da cultura material dos índios do Alto Amazonas, Regina incluiu motivos indígenas em seus tapetes e nas tapeçarias. E, mais que isso, interessou-se pelas técnicas de tecelagem e de tingimento com corantes naturais, como anunciado em 1939 na revista *A Casa* (p. 152):

Tapete mural decorativo, composição da artista-decoradora Regina Gomide Graz, executado sob a direção da autora na sua manufatura de tapetes artísticos em S. Paulo.

Nota: sendo os motivos do desenho indígenas, as cores devem ser as que usavam os nossos índios, vermelho vivo, amarelo e azul-preto, que correspondem aos recursos naturais de que dispunham o urucum, a tabatinga, o jenipapo.⁴⁸

A escassa documentação existente sobre a produção da artista faz dessa peça de divulgação uma preciosa fonte de informação: imagem e texto deixam patente o persistente interesse de Regina pelo artesanato indígena, tanto do ponto de vista formal, como comprova o motivo do tapete reproduzido na página, como técnico, pela indicação do uso preferencial de cores encontradas nos têxteis, na cerâmica e na pintura corporal dos povos nativos da América.⁴⁹ Além dessas referências à cultura indígena, a figura do índio aparece como

tema em um *panneau* em feltro confeccionado com a técnica do *patchwork*. Trata-se de cena de caça com figuras e com vegetação estilizadas. Dessas tapeçarias, há duas muito semelhantes – uma no acervo do MASP (p. 107) e outra na coleção Fulvia e Adolpho Leirner –, o que revela a intenção de criar uma série limitada a partir de um mesmo desenho.

Apaixonado pela exuberância da vegetação tropical, pelos pássaros e pelos demais animais da fauna brasileira, John Graz usou essa iconografia em afrescos e em painéis destinados aos ambientes que decorava e deixou uma infinidade de pequenos óleos e guaches com esses temas. Interessou-se também por assuntos ligados à história nacional, a exemplo do grande painel *O desembarque* (pp. 92, 93), em que mostra a chegada dos portugueses ao Brasil, à maneira da pintura colonialista francesa do período de entreguerras. Tal pintura, destinada a exaltar a ação civilizadora da França em suas colônias, ainda pode ser vista nas paredes do saguão do Palais de la Porte Dorée, em Paris, edifício emblemático do *art déco* francês.⁵⁰ Vale notar que o baixo-relevo que recobre com animais selvagens e folhagem tropical o vaso ornamental criado por Antonio Gomide assemelha-se aos relevos dos painéis que revestem a fachada do referido palácio. Tais exemplos mostram o quanto Graz e Gomide estiveram ligados à arte francesa do período, ainda que buscando imprimir um caráter nacional a seus trabalhos.

48 Revista *A Casa*, Rio de Janeiro, fev. 1939, p. 16. Nesse mesmo número da revista, aparecem fotos de ambientes assinados pela empresa de John Graz, com tapete e tecidos para estofamento manufaturados pelo ateliê de Regina Gomide Graz.

49 O urucum e o jenipapo são espécies da flora amazônica usadas pelos povos nativos da América do Sul para extrair corantes empregados no tingimento de têxteis e na pintura corporal. A tabatinga ou argila branca retirada do fundo de la-

goas e de rios serve às práticas tradicionais de pigmentação e de revestimento de paredes.

50 Pierre-Henri Ducos de la Haille (1889–1972), pintor e decorador, foi o autor dos murais do Palais de la Porte Dorée, realizados no contexto da *Exposição colonial* de 1931. Com formação acadêmica, vencedor do Prix de Rome,

viveu na Villa Médicis, de 1923 a 1926. Na França, dedicou-se às encomendas oficiais e ao ensino da tradicional técnica do afresco. Em 1935, pintou as alegorias *Paz normanda* e *Conquista normanda*, nas paredes do salão principal do navio Normandie.

O modernismo avança

6

Quando a oportunidade se apresentava, Gomide pintava retratos. São conhecidos o *Retrato de Regina Graz* (p. 150), sua irmã, seu *Autorretrato* (p. 153) e o *Retrato de Vera Azevedo* (p. 59). Também de 1930, este último, um grande momento de sua arte, lembra bastante – pelo tratamento pós-cubista – o retrato de Sérgio Milliet (*Retrato azul*) pintado por Tarsila, em 1923. Ambos derivam do cubismo difundido pela escola de André Lhote, que se caracteriza pela composição equilibrada, por figuras simplificadas, porém íntegras e reconhecíveis, e pelo fundo ocupado

por elementos abstratos. Nos dois quadros, o retratado, posicionado em ligeira diagonal, não encara o observador: ela, de olhos baixos, está absorta na leitura de um livro, e ele, de olhar evasivo, parece sonhar acordado. O clima de melancolia só faz acentuar o alheamento desses personagens: Sérgio, importante elo entre os modernistas de São Paulo e o mundo cultural europeu, talvez por timidez, foi sempre discreto e nunca quis disputar a liderança do grupo, enquanto Vera, sendo estrangeira, viveu cercada por certa aura de mistério.

UMA MULHER MODERNA. Sobre a biografia de Vera Azevedo, pouco se sabe. Em agosto de 1979, ela foi ao encontro de Aracy Amaral na Pinacoteca do Estado.⁵¹ Segundo Aracy, os anos haviam deixado marcas nessa mulher, cuja beleza, registrada por Gomide nos idos de 1930, permaneceu na lembrança dos apreciadores da arte brasileira. Russa, nascida em 1902 em Volgogrado, Vera Sgourides chegou ao Rio de Janeiro no início da década de 1920, ali nascendo sua única filha, Verinha. Ao se casar com Raul Vicente de Azevedo,⁵² de tradicional família paulista, passou a morar em São Paulo, onde frequentou o meio artístico por cerca de duas décadas. Em dezembro de 1933, Vera assinou, com artistas e adeptos do modernismo, um manifesto contra o fechamento do Teatro da Experiência criado por Flávio de Carvalho, autor da peça inaugural, *Bailado para um deus morto*, motivo de intervenção policial. Em 1937, Vera aparece como conferencista convidada pela organização do 1º Salão de Maio, para tratar do tema "Interpretação da arte pela psicologia moderna". Sabe-se, por notícias de jornais, que na década de 1940 ela se tornou militante socialista, foi presa e acusada de espionagem. A essa altura, já teria deixado Raul. Mais tarde esteve na União Soviética, reaparecendo no Brasil na década de 1970.

Mulher de personalidade forte, Vera Vicente de Azevedo foi retratada por Antonio Gomide e por Flávio de Carvalho. O retrato de 1930, pintado por Gomide, evidencia, já no subtítulo "Mulher no café", o quanto a obra foge aos estereótipos do gênero. Até princípios do século XX, a pintura de retratos obedecia às convenções burguesas

que regiam a arte e a sociedade. Destinado à representação social do indivíduo, o retrato demandava cuidadosa preparação: a pose, a indumentária e o cenário eram concebidos de acordo com a imagem que se desejava projetar. Sobriedade e elegância, qualidades almejadas pelas senhoras da elite paulistana, caracterizavam os retratos femininos à época.

Entretanto, a partir do escândalo provocado pelos retratos transgressores de Anita Malfatti apresentados em São Paulo na exposição de 1917, o gênero foi se tornando mais ousado. Basta acompanhar a evolução dos autorretratos de Tarsila para constatar o quanto sua imagem evoluiu de 1922 para 1923, quando deixou de ser uma jovem romântica e recatada, para se tornar uma mulher moderna, sedutora e plenamente consciente de sua beleza, no famoso autorretrato *Manteau rouge*. Esse movimento, que se pode entender como libertador de convenções estéticas e sociais, encontrou um termo de conciliação na pintura de Lasar Segall, ao retratar Baby de Almeida, esposa do poeta Guilherme de Almeida, em 1927. A jovem senhora, de cabelos curtos e de olhar distante, sentada contra um fundo de retângulos e vestida conforme a moda *déco*, é apresentada com a elegância discreta tão apreciada pela alta burguesia paulistana.

O *Retrato de Vera Azevedo* veio na esteira desses precursores e inova pela modernidade da pose. Sentada em uma poltrona de vime, à frente de uma mesa redonda onde estão dispostos dois copos, um maço de cigarros e uma panelinha, a jovem tem o rosto voltado para o livro que segura entre as mãos. Tudo indica que se encontra



em um café europeu, no qual o hábito dos clientes se sentarem para ler é evidente. A moça atenta à leitura, o copo semivazio, o maço de cigarros aberto fazem desse retrato mais um flagrante que uma imagem de representação. Sob esse aspecto, a pintura se aproxima de um instantâneo fotográfico.

No entanto, não se pode esquecer que a identidade psicológica da retratada é construída pela sensibilidade do pintor e pelos recursos plásticos que mobiliza. A musculatura retesada do pescoço e o perfil voluntarioso do rosto repercutem nas angulações

do fundo, sugerindo uma personalidade enérgica, em sintonia com a modernidade. O vestido colante, em azul acinzentado, e o chapéu *cloche* denotam a opção pelo despojamento da retratada no vestir, atitude própria da mulher moderna que não tolera mais os incômodos adornos das vestimentas de outrora. Em contraste, uma echarpe vermelha corta o corpo feminino na diagonal, em um frêmito de sensualidade. O retrato é um acorde forte, cuja ressonância se faz sentir até hoje. Nele, Gomide captou a personalidade determinada e um tanto rebelde de Vera, uma mulher moderna.

51 AMARAL, Aracy. *Revista FACOM*, São Paulo, jun. 2013, n. 26, pp. 96–97. Nesse artigo, Aracy Amaral relata seu encontro com Vera Vicente de Azevedo, ocorrido em 1979, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, quando Aracy era diretora do museu.

52 Em pesquisa, foi possível obter a informação de que Raul Vicente de Azevedo formou-se em 1904 na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Fez carreira no Judiciário e chegou a subprocurador do estado de São Paulo. Consta também que Vera, na década de 1950, estaria desquitada.

Antonio Gomide
Retrato de Vera Azevedo, 1930
óleo sobre tela
128 x 58 cm
Coleção Angela Loeb e Gerard Loeb
(*in memoriam*)

RUMO À MODERNIDADE. Com a Revolução de 1930, teve início a chamada “Era Vargas”, quando Getúlio governou o país por quinze anos ininterruptos. O movimento revolucionário iniciado logo após as eleições visava a impedir a posse de Júlio Prestes, recém-eleito, e derrubar o ainda presidente Washington Luís. A tomada do poder pelos insurgentes determinou a derrota da hegemonia paulista e o fim da política do café com leite, na qual as oligarquias dos estados de Minas Gerais e de São Paulo se alternavam na presidência. Com o golpe, encerrava-se a República Velha e o domínio da elite cafeeira, já bastante abalado pelo *crash* da bolsa de Nova York e pela consequente queda da cotação do café nos mercados internacionais. Foram tantas as mudanças na política, na economia e na cultura, que é possível falar de um Brasil antes e depois de 1930. Nessa virada, o modernismo, em seus primeiros anos tão preocupado com a experimentação e com a atualização das linguagens, passou por intensa politização.

Um exemplo comparativo, superficial que seja, da “fase heroica” e da que se segue à Revolução, mostram-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda, a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte).⁵³

O meio cultural não ficou alheio à movimentação de anarquistas, integralistas,

comunistas, socialistas e ao populismo trabalhista comandado por Getúlio Vargas. A progressiva aceitação do modernismo deu-se com muitas dissensões internas e com o deslocamento do centro do debate artístico de São Paulo para o Rio de Janeiro. Aos poucos, a arte moderna deixou de ser vista com desconfiança e até agressividade, integrando-se, na medida de sua crescente institucionalização, à vida cultural do país.

Em 1931 ocorreu a inauguração, no Rio de Janeiro, do 38º Salão de Belas Artes, promovido pela Escola Nacional de Belas Artes, então sob a direção do arquiteto Lucio Costa. Pretendendo reformar a vetusta instituição, Costa autorizou a exibição de arte moderna no tradicional certame. Como se isso não bastasse, a comissão organizadora, integrada por Anita Malfatti, Celso Antônio, Candido Portinari e Manuel Bandeira, deliberou não proceder à seleção de obras como era de costume e, sim, admitir todos os inscritos, acadêmicos ou modernos. A violenta reação dos acadêmicos às decisões do “júri futurista” cresceu com a abertura da exposição. O grande número de obras modernas de alta qualidade presentes na mostra impactou o meio cultural e escandalizou o público. Participaram Tarsila, Anita, Brecheret, Ismael Nery, Cícero Dias e outros expoentes do modernismo, dentre os quais Antonio Gomide (com duas pinturas – *Menina* e *Composição* – pertencentes à coleção de Olivia Guedes Penteado), John Graz e Regina Gomide Graz.

Repercutiram na imprensa as críticas do antigo diretor José Mariano Filho e de seu grupo, referindo-se ao evento em termos de “Salão Revolucionário” ou “Salão dos

Tenentes” (em razão do papel dos tenentes na então recém-ocorrida Revolução de 1930). A disputa entre acadêmicos e modernos prosseguiu com a demissão do ministro da Educação, Francisco Campos, a renúncia do diretor da escola, Lucio Costa, antes mesmo do encerramento da exposição, e a greve dos estudantes. Apesar do desfecho momentaneamente desfavorável, a intenção de abrir a escola ao moderno estava posta. A passagem meteórica de Costa pela Escola Nacional de Belas Artes teve o mérito de introduzir o debate sobre a arte moderna nos meios oficiais. Mais alguns anos seriam necessários para vencer a resistência dos conservadores, com a oficialização da Divisão Moderna no salão de 1940. É verdade que foi só em 1977 que se aboliu a anacrônica distinção entre acadêmicos e modernos, quando da instituição do Salão Nacional de Artes Plásticas.

No início da década de 1930, a convergência entre adeptos do moderno do Rio de Janeiro e de São Paulo, por um momento, parecia possível. A convite de Lucio Costa, Gregori Warchavchik passou a ocupar a cadeira de Projetos na Escola Nacional de Belas Artes, iniciando inúmeros jovens no conhecimento dos princípios da arquitetura moderna. Apesar do pouco tempo que permaneceu no cargo, seu pioneirismo marcou a história da arquitetura na cidade. Em plena crise da escola, foi inaugurada a Casa Nordschild, a primeira residência modernista no Rio de Janeiro. Construída na rua Tonelero, no então bucólico bairro de Copacabana, a residência projetada por Warchavchik chamava atenção entre os chalés normandos e as moradias de estilo eclético da vizinhança.

Encomenda do comerciante de origem alemã William Nordschild, a casa, com seus vãos livres, terraço em balanço e cobertura plana, demonstrava que o arquiteto dominara a técnica construtiva do concreto armado. Em seu interior, prevalecia o mesmo despojamento das fachadas: mobiliário funcional desenhado pelo arquiteto e executado pela firma carioca Laubisch-Hirth e arte moderna da melhor qualidade, gentilmente cedida pelos amigos modernistas. Tal como no lançamento da Casa Modernista de São Paulo, o sucesso de público se repetiu e a imprensa comentou amplamente.

Por coincidência, na ocasião, o arquiteto americano Frank Lloyd Wright estava no Rio de Janeiro. O propósito de sua vinda era participar de um júri internacional para avaliar as propostas enviadas ao concurso destinado a eleger um farol comemorativo a Colombo. O monumento nunca saiu do papel, mas a presença de Lloyd Wright rendeu seu apoio aos estudantes em revolta, artigos em jornais e uma visita à Casa Nordschild, com direito a foto em que ele aparece entre Lucio Costa e Gregori Warchavchik. A colaboração entre os dois últimos ia além do episódio da escola. Tiveram um escritório no qual projetaram algumas residências e a Vila Operária da Gamboa, indício de que a arquitetura moderna abria-se para a moradia popular. No entanto, já em 1932, a Revolução Constitucionalista deflagrada em São Paulo pôs fim à associação.

Depois de intensa mobilização social e de confrontos armados com as forças federais, São Paulo se rendeu. Antonio Gomi-

53 LAFETA, João Luiz. “Estética e ideologia: o modernismo em 1930”. *Revista Argumento*, ano 1, n. 2, nov. 1973.

de, que havia aderido à revolução, trouxe do *front* desenhos comoventes que mostram soldados em momentos de descanso. Nos anos seguintes, apesar de toda a agitação política, o movimento de atualização cultural prosseguiu. No Rio de Janeiro, a arquitetura moderna e, sob seu guarda-chuva, a arte moderna tiveram o apoio decisivo do ministro Gustavo Capanema durante todo o governo de Getúlio Vargas. Em São Paulo, as atividades em prol da arte moderna se desdobraram em associações sustentadas pela iniciativa privada. Embora os participantes fossem, quase sempre, os mesmos que frequentaram os salões de d. Olivia, Paulo Prado, Tarsila e a casa de Mário de Andrade, o fato de promoverem atividades como bailes, exposições, concertos, conferências em locais abertos a um público menos restrito, já indicava uma mudança. Agora interessava ampliar a frequência e ganhar reconhecimento. Antes que o difícil ano de 1932 terminasse, a fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e do Clube dos Artistas Modernos (CAM) confirmaria a vitalidade do movimento modernista em sua segunda década de existência.

Em casa de Warchavchik, reuniu-se a nata do modernismo paulista e mais algumas pessoas interessadas em discutir a ideia de se criar uma associação voltada para a fruição e para o desenvolvimento da arte moderna. Presentes, John e Regina Graz e Antonio Gomide figuraram entre os sócios-fundadores da SPAM que, no entender de Paulo Mendes de Almeida, por suas realizações, viria a ser “uma instituição precursora do Museu de Arte Moderna de São Paulo.”⁵⁴

Viva a alegria!
Viva SPAM!
Gato, sapato
Sapo e rã

Esse estribilho, de autor que preferiu ficar no anonimato, foi cantado no baile de carnaval promovido pela SPAM, em fevereiro de 1933. A finalidade era dupla: levantar recursos e proporcionar muita diversão. Sob a orientação de Lasar Segall, os salões do Hotel Trocadero foram totalmente decorados com painéis pintados com a colaboração dos amigos – Anita, Regina e John Graz, Jenny K. Segall, Vittorio Gobbis, Moussia Pinto Alves e tantos outros –, a fim de configurar a cidade da SPAM. A festa teria sido só alegria, não fosse a intervenção militar que, na madrugada, pôs fim à cantoria de uma marchinha cuja letra fazia referência aos ânimos exaltados da recente revolução:

Foi Deus quem te fez paulista
paulista, oi, paulista
Mas a canalha te fez separatista
separatista, separatista...⁵⁵

Apesar do incidente, o baile deixou um saldo muito positivo. O dinheiro arrecadado permitiu cumprir um ambicioso programa cultural. Em abril, foi aberta a 1ª *Exposição de Arte Moderna da SPAM*, na rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo, com cerca de cem obras – tanto nacionais como estrangeiras – e grande afluência de público. Pela primeira vez se viu, “ao vivo e a cores”, um Picasso, um Léger, um De-launay, um Brancusi, um De Chirico, além de trabalhos de outros expoentes da arte moderna internacional. A presença de tais

obras só foi possível graças à generosidade de Olivia Guedes Penteado, Paulo Prado, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e do empresário Samuel Ribeiro, que abriram suas coleções, dando ao público a oportunidade de conhecer raridades habitualmente só partilhadas com um pequeno círculo de amigos. A mostra, da qual também participaram Regina Graz, John Graz e Antonio Gomide, foi considerada um embrião do que viria a ser a Bienal de São Paulo.

Instalada em sede própria, a SPAM encerrou a programação do ano com a 2ª *Exposição de Arte Moderna*, dessa vez convidando artistas radicados no Rio de Janeiro, dentre eles, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Teruz e outros. Em fevereiro de 1934, mais um baile de carnaval agitou os associados. Sob o título *Expedição às matas virgens da Spamolândia*, com *décor* concebido por Segall e executado com a colaboração de muitos artistas, a festa foi um sucesso. O resultado financeiro do evento, embora positivo, não chegou a evitar a crise financeira que, em pouco tempo, obrigou a SPAM a abandonar sua sede social. Não demorou muito para que começassem os desentendimentos, que levariam à saída de Segall da diretoria da entidade, cargo a que tanto se dedicara. No começo de 1934, faleceu Olivia Guedes Penteado. Pode-se dizer que sua morte pôs fim ao tempo em que o modernismo esteve associado à elite paulistana. Ainda haveria uma tentativa de dar curso à SPAM, mas já não havia clima para isso.

O CAM, criado em novembro de 1932, não teve melhor sorte. Seu líder e impulsor foi Flávio de Carvalho, arquiteto já co-

nhecido por suas *performances*; de espírito boêmio e atirado, ele pretendia que o CAM fosse menos esnobe que a SPAM. O CAM funcionou em um prédio situado sob o viaduto Santa Ifigênia, onde Di Cavalcanti, Gomide, Carlos Prado e o próprio Flávio tinham seus ateliês. Inaugurado com uma festa em ambiente decorado pelos quatro amigos, tornou-se um ponto de encontro para quem se interessava pelo debate de ideias. Sem formalismo, ali aconteceram conferências, concertos, a influente exposição de Käthe Kollwitz e o Teatro da Experiência, idealizado por Flávio de Carvalho. O incidente com o espetáculo inaugural *Bailado para um deus morto*, de sua autoria, acabou por abalar o funcionamento do CAM, que encerrou suas atividades no início de 1934. No entanto, pela abertura que promoveu com respeito à liberdade de expressão, à presença de expositores estrangeiros e à ampliação do público, seu nome ficou na história.

Em 1937, ano em que Getúlio Vargas implantou o Estado Novo, foi inaugurado o 1º Salão de Maio, organizado pelo pintor e cronista Quirino da Silva e pelo crítico Geraldo Ferraz, assessorados por um grupo de apoiadores, entre eles Flávio de Carvalho. A ideia era aferir, a cada ano, a produção nacional de arte contemporânea. Em sua primeira edição, o salão alcançou ampla participação, atraindo inclusive artistas renomados como Segall, Tarsila e Brecheret, outros em meio de carreira, como Gomide e Guignard, além de alguns recém-chegados ao Brasil, como Yolanda Lederer Mohalyi e Ernesto de Fiori.

A exposição deu ensejo à realização de um ciclo de conferências proferidas por Flávio

⁵⁴ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu: o modernismo, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015. Paulo Mendes de Almeida participou da primeira diretoria da SPAM.

⁵⁵ Ibidem. Paulo Mendes de Almeida esteve no baile e testemunhou a irritação dos militares do quartel próximo com a música alta e o estribilho cantado na madrugada, a ponto de acabarem com a festa.

de Carvalho, Álvaro Moreyra, Vera Vicente de Azevedo, pelo italiano Anton Giulio Bragaglia, entre outros. A boa repercussão do evento entusiasmou os mesmos organizadores a empreenderem o 2º Salão de Maio, lembrado pela delegação de abstratos ingleses, dentre os quais se destacava o pintor Ben Nicholson. Vale ressaltar que a abstração só ganharia impulso no Brasil a partir da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. Gomide participou desse salão ao lado de Alfredo Volpi, Reboló Gonzales e Lívio Abramo, que então despontavam. Embora tudo levasse a crer que o salão viera para ficar, houve apenas mais uma edição.

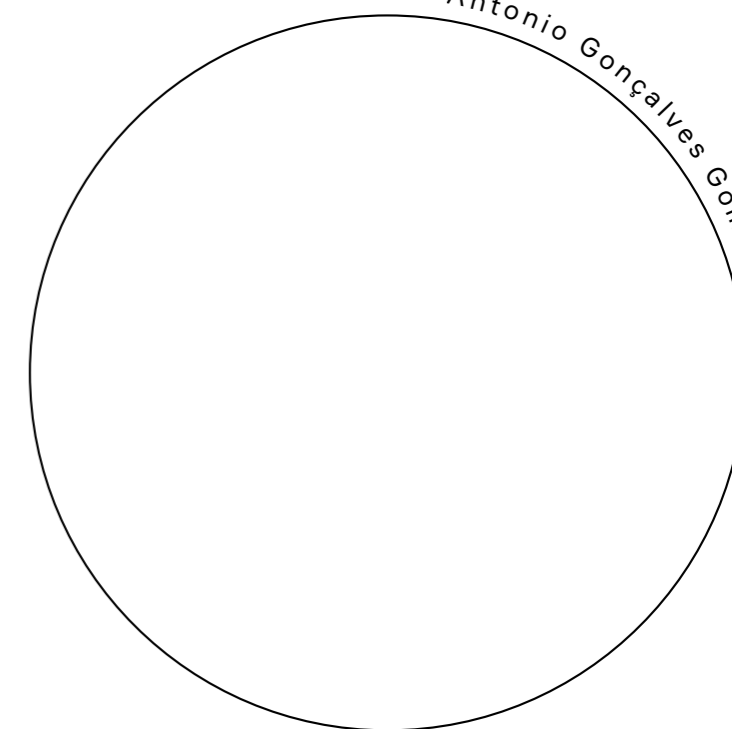
Flávio de Carvalho tomou conta desse 3º Salão de Maio, à revelia de outros pretendentes. Nomeou uma comissão de aceitação de obras formada por Lasar Segall, Victor Brecheret, Antonio Gomide e Jacob Ruchti. Prevaleceu a intenção de convidar estrangeiros para participar da mostra, o que foi feito com maior ou menor acerto. Entre outros envios, destacaram-se os das obras do italiano Alberto Magnelli e do norte-americano Alexander Calder. Foi quando, pela primeira vez no Brasil, viu-se um móvel que, por se mover, abolia o conceito de escultura tradicionalmente aceito. Calder voltaria ao Brasil para promover sua individual, em 1948, no então recém-fundado MASP. Estávamos, então, às portas da derradeira e última etapa do modernismo, aquela em que se veria o triunfo da abstração, a que libertaria a expressão plástica da submissão ao tema.

Obras expostas

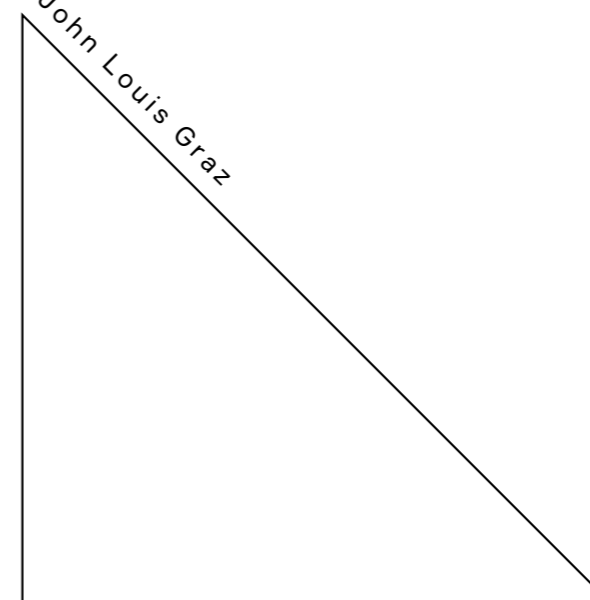
Regina Gomide Graz



Antonio Gonçalves Gomide



John Louis Graz





JOHN GRAZ

*Paisagem de Espanha
(Puente de Ronda), 1920*
 óleo sobre tela/oil on canvas
 73,1 x 58,7 cm
 Acervo da/Collection of the
 Pinacoteca do Estado de São
 Paulo, Brasil.
 Transferência da Divisão de
 Biblioteca do Departamento
 de Artes e Ciências
 Humanas/Transfer from
 the Division of the Library
 of the Department of Arts
 and Human Sciences, 1980.
 PINA02984

JOHN GRAZ

*Ciprestes em Toledo
(Paisagem de Espanha),
c. 1916*
 óleo sobre tela/oil on canvas
 73 x 59 cm
 Coleção particular/
 Private collection





PP. 68-69

JOHN GRAZ

Conjunto de móveis,
déc. 1930
madeira folheada de imbuia,
tubos de metal cromado
e veludo/*Brazilian walnut*
vener, chromed metal tubes
and velvet
Coleção/*Collection*
Fulvia e Adolpho Leirner



REGINA GOMIDE GRAZ

Mulher com galgo, c. 1930
pintura sobre veludo/
paint on velvet
174,5 x 110 x 3 cm
Coleção/*Collection*
Fulvia e Adolpho Leirner



REGINA GOMIDE GRAZ

Tapeçaria, déc. 1920
veludo e debrum de fio
metálico/velvet and metallic
wire edging
145 x 127 x 3 cm
Coleção/Collection
Fulvia e Adolpho Leirner

ANTONIO GOMIDE

Pé de abajur, déc. 1930
madeira torneada e pintada/
painted lathed wood
42 x 21 x 21 cm
Coleção/Collection
Fulvia e Adolpho Leirner

ANÔNIMO

Luminária (par), déc. 1930
vidro e metal/glass and metal
27,5 x Ø 25,5 cm
Coleção/Collection
Fulvia e Adolpho Leirner





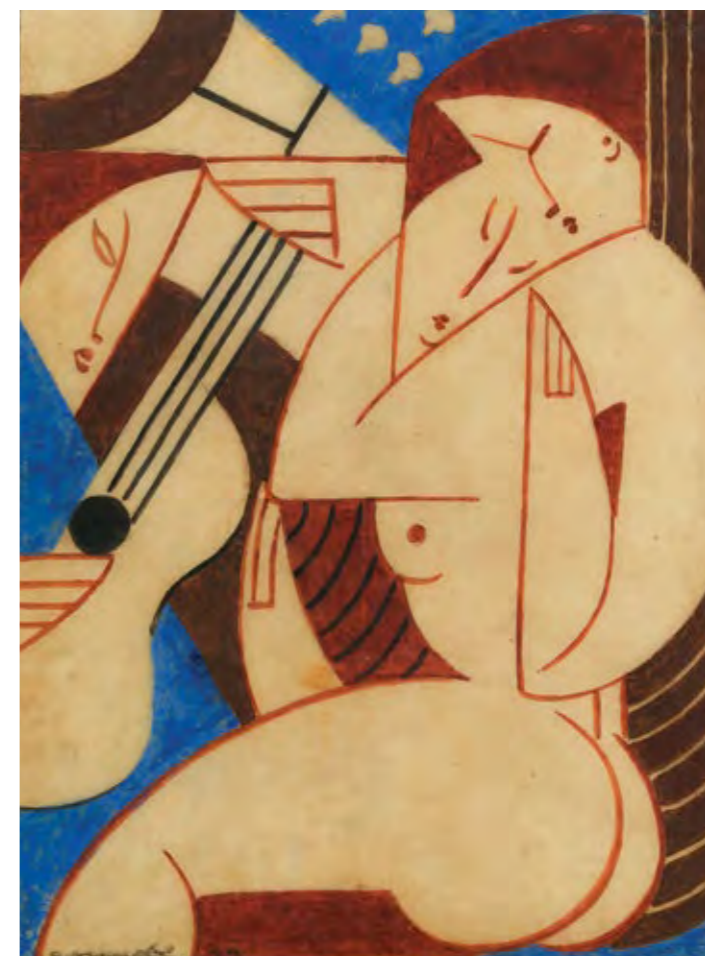
REGINA GOMIDE GRAZ

Tapete, déc. 1930
lã/wool
210 x 195,5 x 1 cm
Coleção/Collection
Fulvia e Adolpho Leirner



REGINA GOMIDE GRAZ

Composição com figuras,
1925
*panneau em seda, feltro e lã/
panneau in silk, felt and wool*
188 x 142 cm
Acervo Artístico-Cultural
dos Palácios do Governo
do Estado de São Paulo/
*Artistic-Cultural Collection
of the Governmental
Palaces of the State of
São Paulo*



ANTONIO GOMIDE

Canção de amor, 1922
*aquarela sobre papel/
watercolor on paper*
28,5 x 24 cm
Coleção particular/
Private collection



Small blue informational label.



Two small blue informational labels.



Small blue informational label.



Two small blue informational labels.

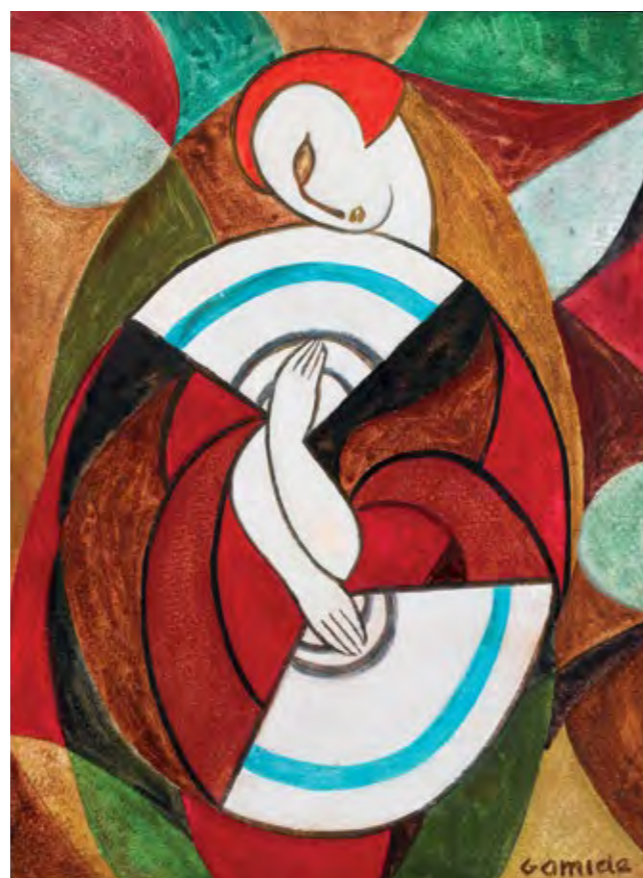


ANTONIO GOMIDE

Sem título/Untitled, déc. 1920
 guache sobre cartão/
 gouache on cardboard
 35 x 29,5 cm
 Coleção particular/
 Private collection

ANTONIO GOMIDE

Sem título/Untitled (Mulher com dois leques), s.d./n.d.
 óleo sobre madeira/
 oil on wood
 29,5 x 21,5 cm
 Coleção/Collection
 Ivani e Jorge Yunes



ANTONIO GOMIDE

O encontro, déc. 1930
 óleo sobre tela/oil on canvas
 130 x 80 cm
 Coleção particular/
 Private collection



ANTONIO GOMIDE

Sem título/Untitled, 1926
 guache sobre cartão/
 gouache on cardboard
 40 x 31 cm
 Coleção particular/
 Private collection

ANTONIO GOMIDE

Duas figuras II, 1922
 aquarela e guache sobre
 cartão/
 watercolor and
 gouache on cardboard
 15 x 23 cm
 Coleção particular/
 Private collection

ANTONIO GOMIDE

Casal e violão, c. 1924/1926
 guache sobre cartão/
 gouache on cardboard
 47 x 32 cm
 Coleção particular/
 Private collection





ANTONIO GOMIDE

Pierrot e Colombina, c. 1922
aquarela sobre papel/
watercolor on paper
42 x 24 cm
Coleção particular/
Private collection

JOHN GRAZ

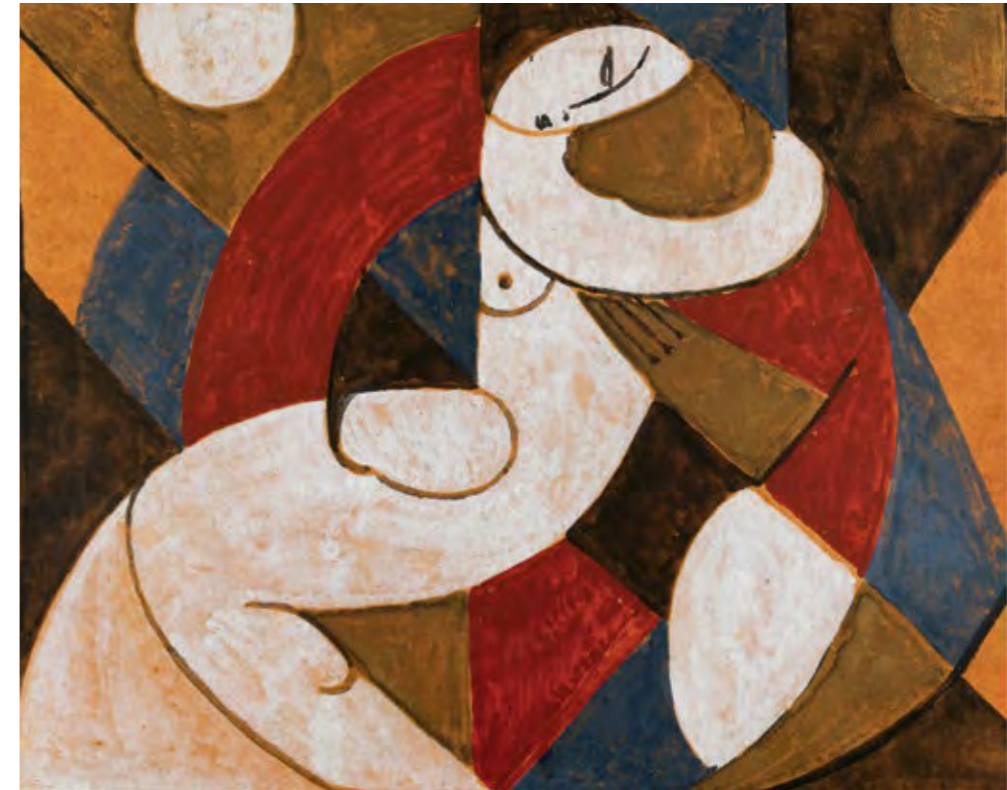
Poltrona (par), déc. 1930
madeira, metal e tecido/
wood, metal and fabric
84,2 x 85,2 x 85 cm
Coleção/Collection
Max Perlingeiro





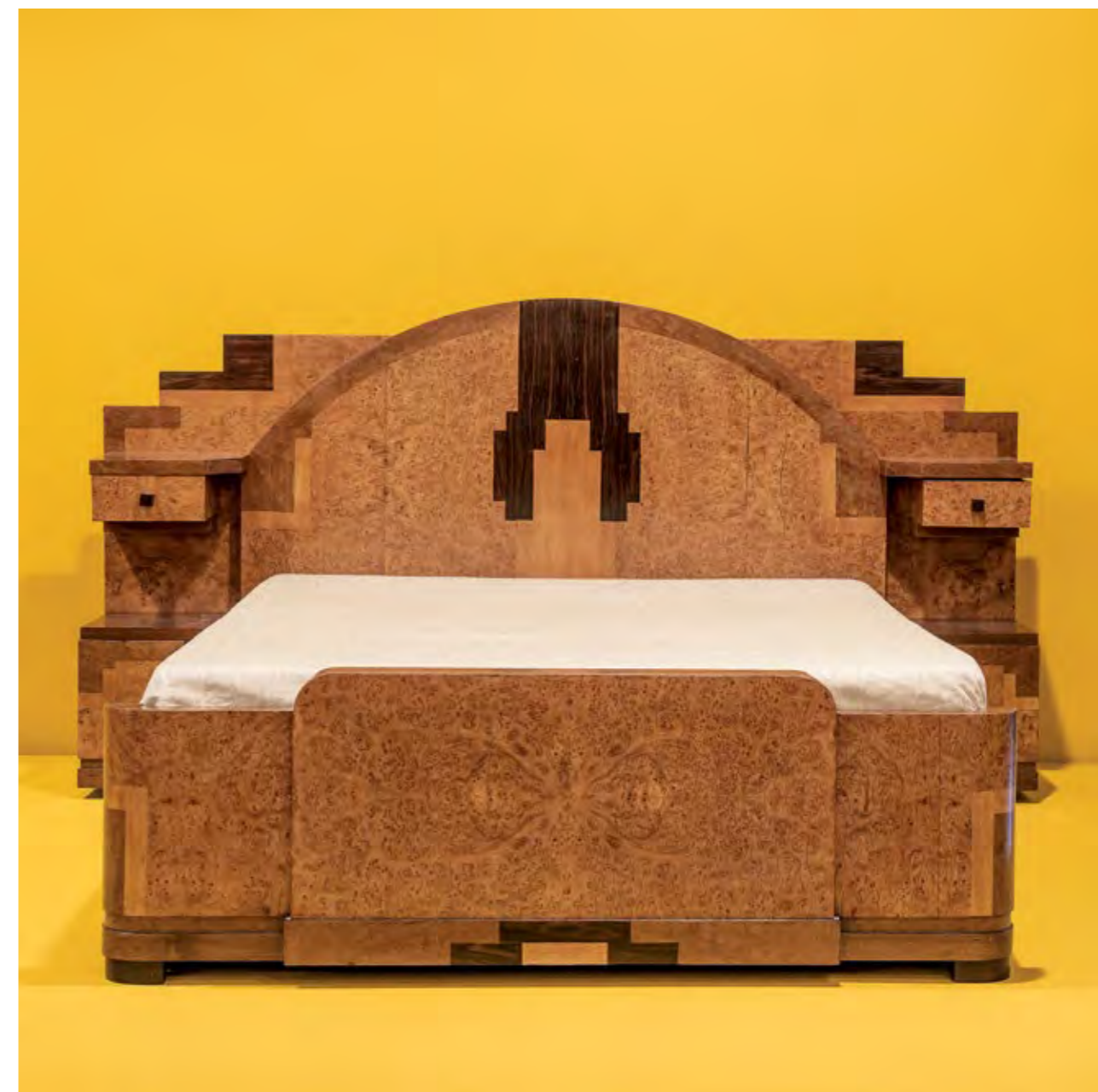
JOHN GRAZ

Mesa, início déc. 1930
madeira e metal/
wood and metal
65 x 150 x 110 cm
Coleção/Collection
Carolina e Patrice Etlin



ANTONIO GOMIDE

Casa abraçada, c. 1922
aquarela sobre papel/
watercolor on paper
23,2 x 29,6 cm
Coleção/Collection
Inês e Salo Kibrit



REGINA GOMIDE GRAZ
Tapete, 1930/1932
 tecelagem em lã/*woven wool*
 243,5 x 175,5 cm
 Coleção/*Collection*
 Arquiteto William Maluf

**JOHN GRAZ (DESENHO),
 ATRIBUÍDO/
 FEDERICO OPPIDO
 (1877-1950) (EXECUÇÃO)**

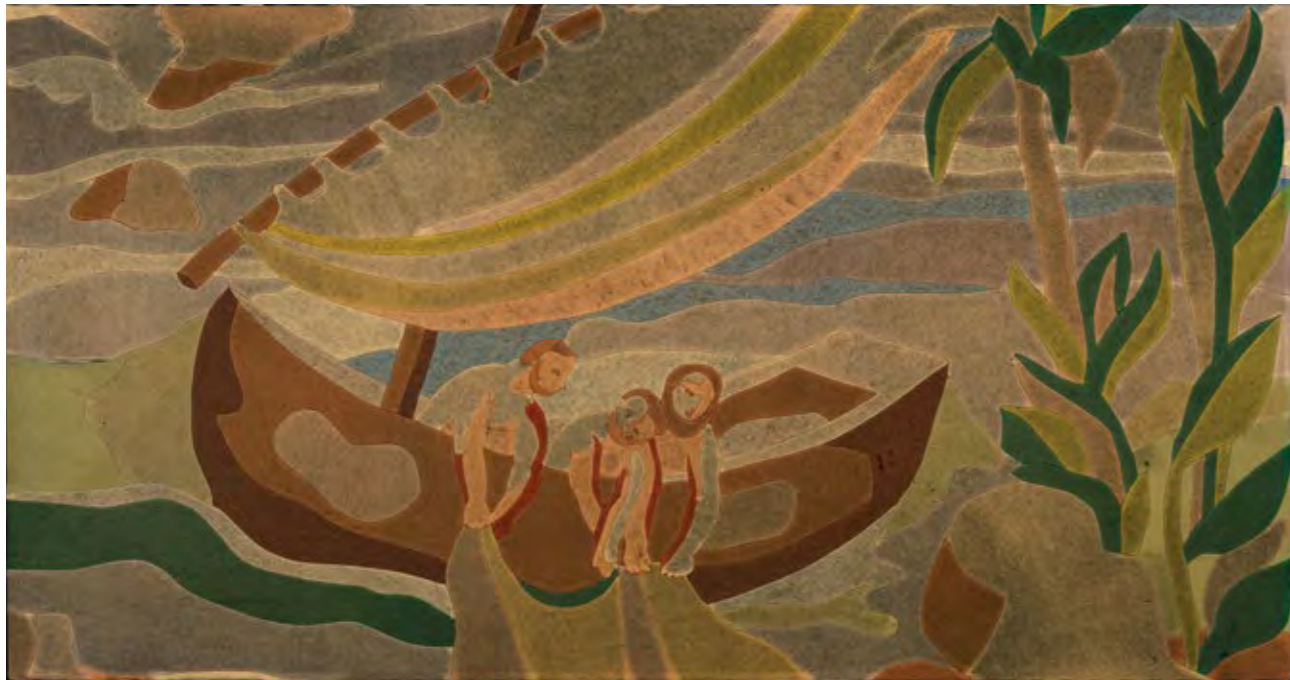
Cama, déc. 1930
 madeira folheada e laqueada,
 encaixe de madeira/
*lacquered wood veneer
 with wood inlays*
 105 x 205 x 201 cm
 Coleção/*Collection*
 Fulvia e Adolpho Leirner

REGINA GOMIDE GRAZ

Tapeçaria, déc. 1930
feltro/felt
75 x 140 cm
Coleção/Collection
Breno Krasilchik

JOHN GRAZ

Poltrona, déc. 1930
madeira e tecido/
wood and fabric
89 x 75 x 81 cm
Coleção/Collection
Sergio Campos/
Artemobilia Galeria







PP. 92-93

JOHN GRAZ

O desembarque, 1936
 óleo sobre tela/oil on canvas
 159 x 220,5 cm
 Acervo/Collection Museu
 de Arte de São Paulo Assis
 Chateaubriand.
 Doação/Gift from Fulvia
 e/and Adolpho Leirner, 2018
 MASP.10739

JOHN GRAZ

Sem título/Untitled, 1931
 grafite sobre papel/graphite
 on paper
 27,5 x 18,5 cm
 Coleção/Collection
 Instituto John Graz



JOHN GRAZ

Sem título/Untitled, 1930
 guache sobre papel/gouache
 on paper
 16,5 x 25 cm
 Coleção/Collection
 Instituto John Graz



JOHN GRAZ

Sem título/Untitled, 1935
guache e grafite sobre papel/
gouache and graphite on
paper
19,5 x 14 cm
Coleção/Collection
Instituto John Graz



JOHN GRAZ

Sem título/Untitled,
1929/1930
guache e grafite sobre papel/
gouache and graphite on
paper
18,5 x 14,5 cm
Coleção/Collection
Instituto John Graz







P. 99

ANTONIO GOMIDE

Banhistas, s.d./n.d.
 óleo sobre tela/oil on canvas
 156,5 x 165 cm
 Coleção particular/
 Private collection

P. 102

JOHN GRAZ

Painel, c. 1938
 relevo em madeira pintada/
 painted wooden relief
 171 x 37 x 6 cm
 Coleção/Collection
 Fulvia e Adolpho Leirner

JOÃO BATISTA FERRI
 (1896–1978)

Figura feminina, c. 1930
 escultura em bronze/bronze
 sculpture
 28,5 x 45,5 x 15 cm
 Coleção/Collection
 Fulvia e Adolpho Leirner

PP. 100-101

**JOHN GRAZ (DESENHO),
 ATRIBUÍDO/
 FEDERICO OPPIDO
 (1877-1950) (EXECUÇÃO)**

Conjunto de sala de estar,
 déc. 1930
 madeira entalhada, encaixe
 de madeira, veludo/carved
 wood with wood inlays, velvet
 Coleção/Collection
 Fulvia e Adolpho Leirner

ANÔNIMO

Mesa, déc. 1930
 madeira/wood
 58,5 x 90,5 x 60,5 cm
 Coleção/Collection
 Fulvia e Adolpho Leirner

ANTONIO GOMIDE

Vaso, déc. 1930
 cimento/cement
 77 x 41 x 22 cm
 Acervo/Collection Museu
 de Arte de São Paulo Assis
 Chateaubriand.
 Doação/Gift from
 Fulvia e/and Adolpho
 Leirner, 2018. MASP.10740





REGINA GOMIDE GRAZ

Tapete, déc. 1930
lã/wool
187 x 120 x 1 cm
Coleção/Collection
Fulvia e Adolpho Leirner

ANÔNIMO

Luminária com alabastro,
déc. 1930
alabastro e madeira/
alabaster and wood
171 x Ø 50 cm
Coleção/Collection
Fulvia e Adolpho Leirner





CÁSSIO M'BOY
(1903-1986)

Índia, déc. 1930
escultura em madeira/
wood sculpture
65,5 x 27,5 x 25 cm
Coleção/Collection
Fulvia e Adolpho Leirner

ANÔNIMO

Mesa lateral, déc. 1930
madeira/wood
65 x Ø 68,5 cm
Coleção/Collection
Fulvia e Adolpho Leirner

REGINA GOMIDE GRAZ

Índios, déc. 1930
tecido/fabric
72,5 x 121 cm
Acervo/Collection Museu
de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand.
Doação/Gift from Fulvia
e/and Adolpho Leirner, 2018.
MASP.10741



ANTONIO GOMIDE

Bananeiras, final déc. 1920/
início déc. 1930
aquarela sobre papel/
watercolor on paper
32 x 26,5 cm
Coleção/Collection Cesar
Giobbi/José Paulo Mortari



JOHN GRAZ

Floresta tropical, s.d./n.d.
óleo sobre tela/oil on canvas
255 x 155 cm
Coleção particular/
Private collection



ANTONIO GOMIDE

Índia Naiá e a vitória-régia,
déc. 1930
bronze
Ø 34,5 x 3 cm
Coleção/Collection
M. Noschese



JOHN GRAZ

Sem título/Untitled, s.d./n.d.
relevo em gesso/plaster
relief
87,5 x 101,5 cm
Acervo da/Collection of the
Pinacoteca do Estado de São
Paulo, Brasil.
Doação do/Gift from
Instituto Lina Bo Bardi, 2000.
PINA05108



ANTONIO GOMIDE
Caçada, 1922/1925
 aquarela sobre papel/
 watercolor on paper
 30 x 54 cm
 Coleção particular/
 Private collection

ANTONIO GOMIDE
Cena de caça, 1930
 aquarela sobre papel/
 watercolor on paper
 31 x 41,5 cm
 Coleção/Collection Paulo
 Kuczynski Escritório de Arte



ANTONIO GOMIDE
A pesca, décs. 1920/1930
 afresco/fresco
 130 x 128 cm
 Coleção/Collection FA



ANTONIO GOMIDE

Mãe índia, 1928
óleo sobre tela/oil on canvas
47 x 36 cm
Coleção/Collection
Martin Wurzmann



ANTONIO GOMIDE

Caçadores, 1928
óleo sobre tela/oil on canvas
70 x 70 cm
Coleção particular/
Private collection



ANTONIO GOMIDE

Faixa com desenho geométrico, 1929
 aquarela sobre papel/
 watercolor on paper
 13,5 x 51 cm
 Coleção particular/
 Private collection



ANTONIO GOMIDE

Sem título/Untitled (Estudo para tapeçaria), déc. 1920
 grafite e aquarela sobre papel colado sobre cartão/
 graphite and watercolor on paper glued to cardboard
 13,2 x 8,5 cm
 Coleção/Collection
 Fulvia e Adolpho Leirner

REGINA GOMIDE GRAZ

Tapeçaria, décs. 1920/1930
 tecelagem em lã/woven wool
 182 x 112 cm
 Coleção/Collection
 Edwin Leonard Junior





ANTONIO GOMIDE

Composição geométrica,
1922
aquarela sobre papel/
watercolor on paper
20,4 x 12,5 cm
Coleção particular/
Private collection

ANTONIO GOMIDE

Composição geométrica,
1924/1925
aquarela sobre papel/
watercolor on paper
9,5 x 7,5 cm
Coleção particular/
Private collection

ANTONIO GOMIDE

Composição geométrica,
1924/1926
aquarela sobre papel/
watercolor on paper
12 x 9 cm
Coleção particular/
Private collection





ANTONIO GOMIDE

Diana caçadora, déc. 1920
têmpera sobre juta/
tempera on jute
160 x 280 cm
Coleção/Collection
Cacau e Gugu Steiner



**ATELIÉ REGINA
GOMIDE GRAZ**

Colcha, déc. 1930
algodão, seda e veludo
(costura manual e à
máquina)/cotton, silk and
velvet (hand and machine
sewn)
231 x 212 x 2 cm
Coleção particular/
Private collection

JOHN GRAZ

Poltrona, déc. 1930
madeira, metal e tecido/
wood, metal
and fabric
69 x 60 x 53 cm
Coleção particular/
Private collection

ANTONIO GOMIDE

A despedida, 1930
óleo sobre tela/oil on canvas
105 x 154 cm
Comodato/Long term loan
MASP – Banco Central.
C.01266



Two small blue informational labels are positioned below the two small square paintings.



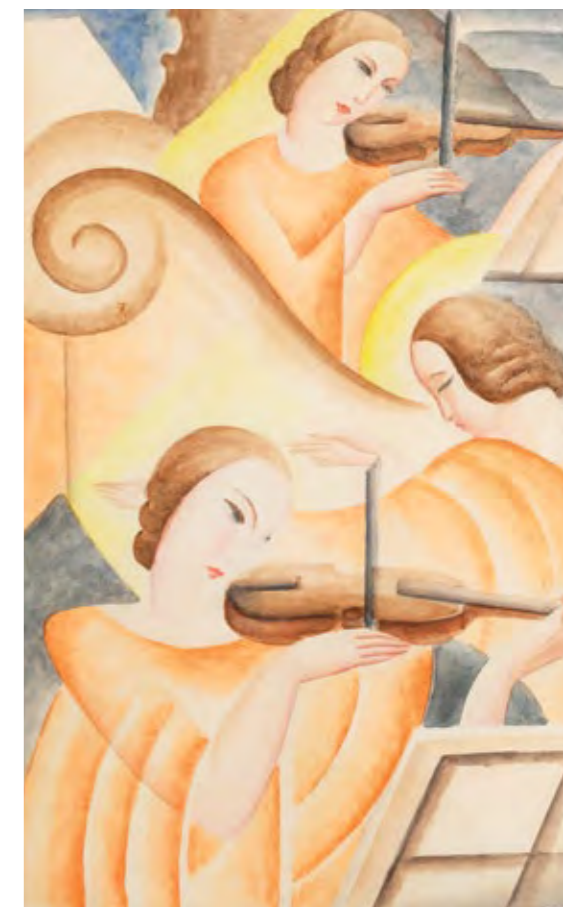
A small blue informational label is positioned below the square painting to the right of the two small square paintings.





ANTONIO GOMIDE

Mulher deitada, 1957
 óleo sobre tela/oil on canvas
 42 x 52 cm
 Acervo Artístico-Cultural
 dos Palácios do Governo
 do Estado de São Paulo/
*Artistic-Cultural Collection
 of the Governmental
 Palaces of the State of
 São Paulo*



ANTONIO GOMIDE

Três músicos, c. 1925
 aquarela sobre papel/
 watercolor on paper
 38 x 25 cm
 Coleção/Collection
 Orandi Momesso

ANTONIO GOMIDE

*Musicistas (quarteto de
 mulheres)*, c. 1925
 aquarela sobre papel/
 watercolor on paper
 30 x 55,5 cm
 Coleção particular/
 Private collection



JOHN GRAZ

Pastoral, 1926
óleo sobre tela/oil on canvas
235 x 227 cm
Acervo Artístico-Cultural
dos Palácios do Governo
do Estado de São Paulo/
*Artistic-Cultural Collection
of the Governmental
Palaces of the State of
São Paulo*





ANTONIO GOMIDE

Sem título/Untitled,
déc. 1920
aquarela sobre papel/
watercolor on paper
32 x 23 cm
Coleção/Collection
Lais Zogbi e Telmo Porto

JOHN GRAZ

Poltrona, 1929/1930
madeira, tecido e metal/
wood, fabric
and metal
82 x 118 x 100 cm
Coleção/Collection
Edwin Leonard Junior





ANTONIO GOMIDE

Móvel bar, 1922/1925
madeira, metal, pintura
sobre vidro/wood, metal,
painting on glass
116 x 78 x 38 cm
(aberto/open)
Coleção/Collection
Marta e Paulo Kuczynski

REGINA GOMIDE GRAZ

Biombo, 1933
bordado em tela fixada em
moldura art déco/embroidery
on canvas in art deco frame
167 x 182 cm
Coleção/Collection
Ivani e Jorge Yunes



JOHN GRAZ

Móvel bar, 1929/1930
madeira mogno e ródica,
metal, com acabamento em
cinzel/mahogany and root
wood, metal, with chiseled
finishing
163 x 105 x 52 cm
Coleção/Collection
Edwin Leonard Junior

**ATELIER PRIMAVERA,
FRANÇA**

Vaso, décs. 1920/1930
cerâmica/ceramics
29 x Ø 40 cm
Coleção/Collection
Edwin Leonard Junior



JOHN GRAZ

Lago dos flamingos,
1929/1930
placa de vidro acidado/
acid etched glass
193 x 80 x 7 cm
Coleção/Collection
Edwin Leonard Junior





PP. 136-137

JOHN GRAZ

Aparador (par), 1929/1930
madeira, metal, vidro e
mármore/wood, metal,
glass and marble
57 x 139,5 x 54 cm
Coleção/Collection
Edwin Leonard Junior

REGINA GOMIDE GRAZ

Sem título/Untitled, 1928
guache sobre cartão/
gouache on cardboard
95 x 95 cm
Coleção/Collection
Edwin Leonard Junior

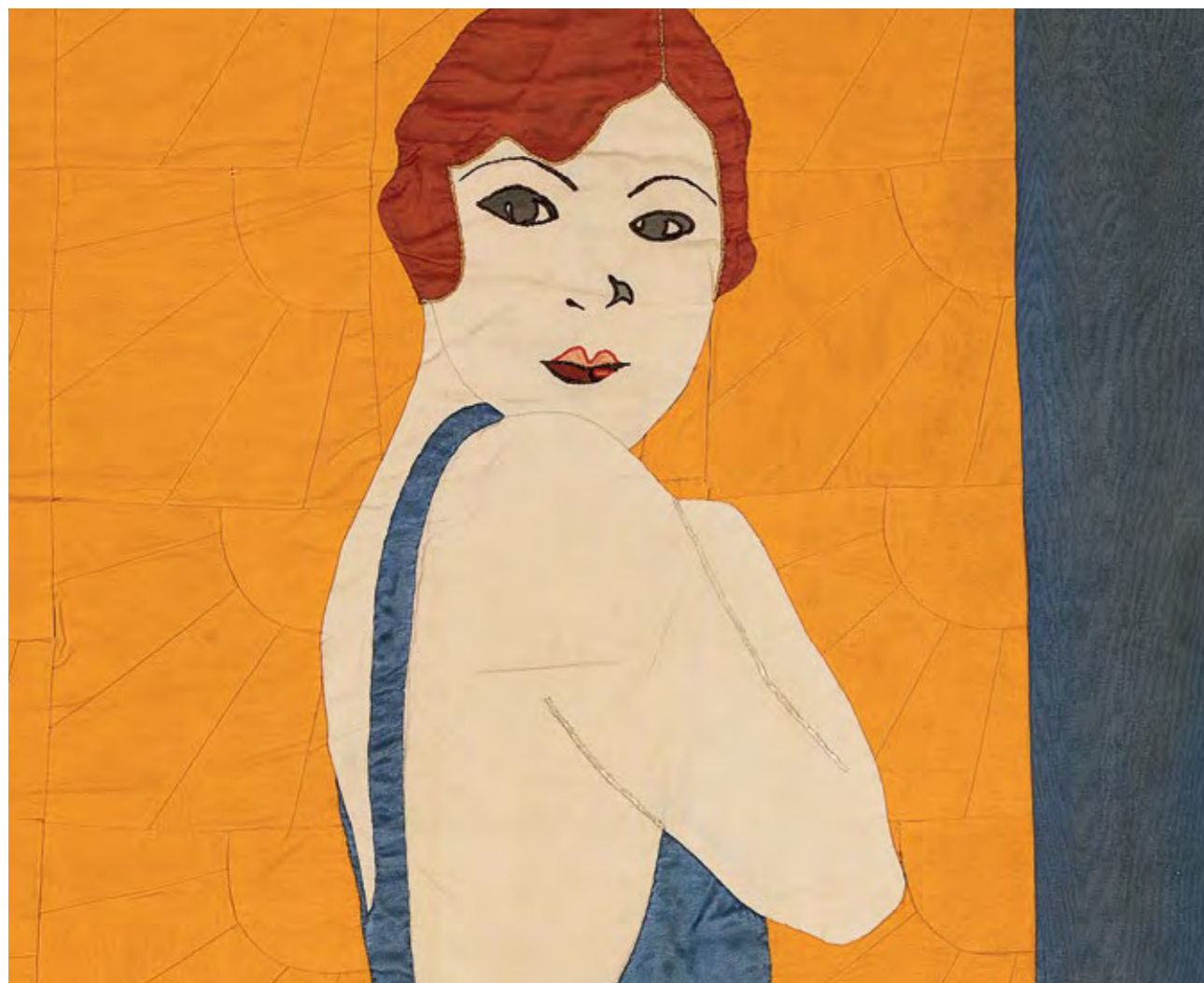
PP. 138-143

REGINA GOMIDE GRAZ

*Sem título/Untitled (Figura
feminina)* [1, 2 e 3], s.d./n.d.
aplicação de tecidos
(costura manual e à máquina)
e bordado/patchwork
(manual and machine sewn),
embroidery and painting
183 x 87,5 x 3 cm (cada/each)
Coleção/Collection
Ivani e Jorge Yunes

P. 144

*Desafios da modernidade
- Família Gomide-Graz nas
décadas de 1920 e 1930*
Audiovisual
17'34"
Estúdio Preto e Branco







S a i g o i o n o r c



JOHN LOUIS GRAZ

(1891–1980)

Victor Brecheret
Cabeça de John Graz,
déc. 1940
escultura em bronze
34 x 23 x 27 cm (escultura)
16,8 x 17 x 16,8 cm (base)
Acervo da Pinacoteca
do Estado de São Paulo.
Doação do Instituto
John Graz, em processo
Foto: Lucia Mindlin Loeb

1891

• Nasce em 12 de abril, em Genebra (Suíça). De família burguesa, a mãe incentiva sua formação musical com o estudo de violino. O pai era professor de letras clássicas e literatura.

1908–1911

• Cursa a Escola de Belas-Artes de Genebra, então dirigida por Daniel Baud-Bovy (1870–1958), onde é aluno de Eugène Gilliard (1861–1921) e Édouard Ravel (1847–1920), entre outros mestres reconhecidos. Estuda arquitetura, decoração e desenho.

1911–1913

• Estuda técnicas de desenho publicitário em Munique (Alemanha), com o artista gráfico Carl Moos (1878–1959).

1913

• Viaja a Paris (França), onde aprofunda seus conhecimentos sobre a obra de Cézanne (1839–1906), o cubismo e o futurismo.

1915–1920

• Retorna à Escola de Belas-Artes, onde faz amizade com Sérgio Milliet (1898–1966), que fora aluno de seu pai, e com Antonio Gomide e sua irmã Regina, que estudavam então na mesma escola.
• Inicia a carreira em Genebra, desenhando vários cartazes comemorativos. O primeiro trabalho, executado para o Ginásio de Champel, mostra forte influência de Ferdinand Hodler (1853–1918), o artista suíço de maior prestígio na época. Entre outros trabalhos notáveis, destaca-se o cartaz que comemora o Centenário do Ingresso de Genebra na Confederação Helvética, o da Cruz Vermelha e vários produzidos para estradas de ferro suíças.
• Seus projetos gráficos abrangem cardápios, ilustrações para livros e revistas.
• Cria para a Rhodia um cartaz para a divulgação de um lança-perfume no Brasil.
• Realiza vitrais para o Temple des Eaux Vives, em Genebra, e para o Temple de l'Abbaye, no vale do Joux.

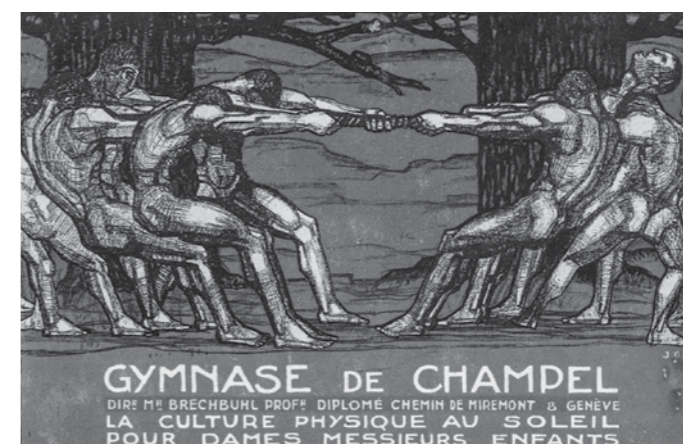
• Recebe duas vezes a bolsa de estudos Lissignol para a Espanha (1919 e 1920), onde pinta paisagens, inclusive *Ponte de Ronda* e *Ciprestes em Toledo*, que depois seriam exibidas na Semana de Arte Moderna, em São Paulo.

1920

• Após realizar uma exposição na Sociedade de Arquitetos, Pintores e Escultores de Lausanne (Suíça), vem ao Brasil para se casar com Regina Gomide. A partir de então, toma contato com o ambiente artístico local, aproximando-se do grupo modernista.
• Com Regina, expõe em São Paulo, no salão do Cinema Central.
• Participa da *27ª Exposição geral de belas artes* inaugurada em agosto, com as telas *Igreja de Ronda* e *Paisagem de Ronda*.
• Em outubro, abre exposição individual na Galeria Colucci, situada na rua Uruguaiana, centro do Rio de Janeiro, apresentando 28 obras.

John Graz
Cartaz *Gymnase de Champel, la Culture Physique au soleil*, 1917
litografia
Coleção Instituto
Jonh Graz

John Graz
Cartaz de campanha do lança-perfume *Geyser*, distribuído pela Rhodia no Brasil, 1919
cartaz litográfico
Coleção Instituto
John Graz



1921

• Integra ativamente o grupo modernista, que se torna cada vez mais denso, com a participação de expoentes da vanguarda paulista, reunindo pintores como Anita Malfatti (1889–1964), Di Cavalcanti (1897–1976), Vicente do Rego Monteiro (1899–1970), o escultor Victor Brecheret (1894–1955), além dos escritores Mário de Andrade (1893–1945), Menotti del Picchia (1892–1988), Oswald de Andrade (1890–1954), Guilherme de Almeida (1890–1969), Sérgio Milliet e outros.

1922

• Convidado por Oswald de Andrade, participa da Semana de Arte Moderna com oito telas exibidas no saguão do Theatro Municipal de São Paulo.
• Produz desenhos para o livro de poemas *Era uma vez*, de Guilherme de Almeida.
• Colabora com ilustração para a 7ª edição da revista *Klaxon*, o primeiro periódico modernista.

1924

• Desenha a capa do livro *Domingo dos séculos*, de Rubens Borba de Moraes (1899–1986).

1925

• Visita, em companhia de Regina, sua esposa, a *Exposição internacional de artes decorativas e industriais modernas*, em Paris. A mostra causa forte impacto no casal.
• No Brasil, encontrando dificuldade para vender seus quadros, Graz passa à decoração de interiores, adequando as novas concepções de design em voga na Europa às condições brasileiras. Em seus projetos conta com a colaboração de Regina, que cria tapetes, colchas e almofadas. Pela modernidade de seus ambientes, John Graz é considerado o introdutor do *art déco* no Brasil.

1930

• Com Victor Brecheret, Tarsila do Amaral (1886–1973), Lasar Segall (1889–1957), Antonio Gomide e Regina Gomide Graz, entre outros artistas, participa da exposi-

ção que inaugura a Casa Modernista da rua Itápolis, projeto do arquiteto Gregori Warchavchik (1896–1972).

• Inaugura em São Paulo escritório de decoração de interiores e loja: John Graz Decorações.
• Nessa década, faz da decoração de interiores sua atividade principal. Graz executa projetos para as residências de Caio da Silva Prado, Roberto Simonsen, Alberto Ferrabino, Mario Cunha Bueno, Celso Figueiredo, Geremia Lunardelli, família Jafet e tantos outros.

1931

• Expõe no Salão Revolucionário realizado no Rio de Janeiro, quando Lucio Costa (1902–1998) era diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

1932

• Com Regina, participa, na residência de Gregori Warchavchik, da reunião dos fundadores da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), que pretendia realizar conferências, exposições, concertos, reuniões

literárias e, anualmente, um mês da arte.

• Junta-se ao grupo que cria o Clube dos Artistas Modernos (CAM), fundado por Flávio de Carvalho (1899–1973), Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos Prado (1908–1992). Mais liberal que a SPAM, o CAM era uma organização que se propunha a fazer exposições e comercializar obras de seus afiliados, além de promover conferências, peças de teatro e atividades recreativas.

1933

• Acontece o primeiro evento organizado pela SPAM: um baile de carnaval nos salões do hotel Trocadero, com projeto de Lasar Segall, executado por Vittorio Gobbis (1894–1968), Anita Malfatti, John Graz, Jenny Klabin Segall (1899–1967), Paulo Rossi Osir (1890–1959), entre outros.

• Participa da 1ª *Exposição de arte moderna da SPAM*, na rua Barão de Itapetininga, em São Paulo, onde hoje se encontra a Galeria Guatapará.

1934–1942

• Forma o Grupo 7, com Regina Graz, Antonio Gomide, Elizabeth Nobiling (1902–1975), Rino Levi (1901–1965), Victor Brecheret e Yolanda Mohalyi (1909–1978).
• Participa de várias exposições, entre elas o 7º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, em 1942, que conta com a presença predominante de artistas modernos.

1947

• Retoma a pintura e, com Antonio Gomide, expõe suas obras em galeria no centro de São Paulo.

1969

• Por conta da mudança do gosto na decoração de interiores, John abandona definitivamente essa atividade. Passa a se dedicar exclusivamente à pintura e expõe em inúmeros museus e galerias.

1970

• Realiza retrospectiva no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-FAAP),

em que apresenta 83 de seus trabalhos. Até então um artista figurativo, passa a se dedicar à abstração geométrica.

1971

• É convidado a expor na 11ª *Bienal Internacional de São Paulo*, em mostra que homenageia antecipadamente os 50 anos da Semana de Arte Moderna de 1922.

1972

• Participa da exposição *Semana de 22: antecedentes e consequências: exposição comemorativa do cinquentenário*, organizada pelo Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo (MASP) para comemorar os 50 anos da Semana de Arte Moderna de 1922.

1973

• Falece Regina Gomide Graz, sua esposa.

1974

• Pietro Maria Bardi (1900–1999) organiza a exposição retrospectiva *John Graz e o design*, no MASP, que inclui óleos,

guaches e desenhos, além de painéis fotográficos que retratam diversas decorações que o artista realizou nas décadas de 1920/1930.
• Casa-se com Annie Brisac.

1976

• É homenageado pelo cônsul da Suíça em exposição montada na Galeria R&R Camargo Arte, em São Paulo.
• É convidado a participar da exposição *Imigrantes nas artes plásticas de São Paulo*, no MASP.
• O Museu Lasar Segall realiza a exposição *A família Graz-Gomide: o art déco no Brasil*, com obras de John Graz, Antonio Gomide e Regina Gomide Graz.

1979

• Recebe do governo do Estado de São Paulo a Medalha Mário de Andrade.

1980

• Morre no dia 27 de outubro, aos 89 anos, 11 dias antes da abertura da mostra *Reminiscên-*

cias do modernismo, em homenagem a Victor Brecheret, Menotti del Picchia e John Graz, organizada no Paço das Artes, pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

• Deixa um acervo de mais de 2 mil obras catalogadas, fotos e vasta documentação, hoje sob a guarda do Instituto John Graz.



Emiliano Di Cavalcanti
Ilustração para catálogo da *Exposição Semana de Arte Moderna*, no Theatro Municipal, São Paulo, SP, 13 a 17 fev. 1922 impresso
16 x 12 cm (fechado)
Coleção Anita Malfatti
Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP

John Graz
Desenhos para o livro *Era uma vez* (capa do livro)
Acervo do Museu Casa Guilherme de Almeida - Governo do Estado de São Paulo



John Graz
Ilustração para a revista *Klaxon* - Mensário de Arte Moderna (SP), Nº 7, 1922
Coleção Instituto John Graz



REGINA GOMIDE GRAZ

(1897–1973)

Antonio Gomide
Retrato de Regina Graz, s.d.
óleo sobre tela
34,5 x 27 cm
Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Doação Neyde Ugolini de Moraes, 2021 MASP.11164
Foto: Sergio Guerini

1897

• Nasce em Itapetininga (SP), filha do desembargador Gabriel Gonçalves Gomide (c. 1860–1917) e Cherubina Pinheiro Prado Gomide (1869–1942). Entre seus irmãos está Antonio Gonçalves Gomide, com quem compartilhará o gosto pela arte.

1913

• Depois de um período em São Paulo, muda-se para Genebra (Suíça), em companhia de seus pais e irmãos, em busca de uma formação educacional de qualidade.

1914–1918

• Regina e os irmãos Antonio, Beatriz e Maria Amélia cursam a Escola de Belas-Artes de Genebra.
• Ali ela conhece John Graz, um colega em fase de profissionalização, com quem cria um forte vínculo.
• Em 1917, o pai falece, quando a situação financeira da família começava a se mostrar debilitada.

1919

• A família Gomide retorna ao Brasil e se estabelece em São Paulo, num período em que o modernismo já despontara com a *Exposição de pintura moderna – Anita Malfatti*, de 1917/1918. Monteiro Lobato (1882–1948) criticara devastadoramente a obra de Malfatti (1889–1964), provocando a reação do escritor Oswald de Andrade (1890–1954) e a adesão dos jovens intelectuais de São Paulo à causa modernista.

1920

• Casa-se com John Graz e eles tomam contato com o grupo modernista.
• O casal faz sua primeira exposição em São Paulo, no salão do Cinema Central.

1922

• Embora citada pelo *Correio Paulistano* a participação de Regina Graz na Semana de Arte Moderna, sua presença não se concretizou.

1923

• Realiza pesquisa no Museu Nacional do Rio

de Janeiro sobre tecelagem indígena do Alto Amazonas, sendo, ao lado de Vicente do Rego Monteiro (1899–1970), pioneira no interesse pela cultura dos índios do Brasil.

1924

• Recebe alunas em seu ateliê, às quais orienta em trabalhos têxteis.
• Realiza exposição na casa de sua amiga Lolita Pacheco e Silva.

1925

• Regina e John Graz viajam a Paris, por ocasião da *Exposição internacional de artes decorativas e industriais modernas*, que visitam em companhia de Anita Malfatti e Antonio Gomide, então residentes na capital francesa. As criações de forte cunho geométrico – visíveis na arquitetura, na decoração de interiores e nas artes aplicadas dos diversos pavilhões – acabam por caracterizar o estilo que viria a ser conhecido em todo o mundo como *art déco*.
• De volta a São Paulo, o casal Graz faria de cada

projeto uma obra de arte total, ou seja, uma síntese entre arquitetura, as artes tradicionais (pintura e escultura) e as artes aplicadas, criando ambientes planejados para a alta burguesia paulistana.

• Regina passa a se dedicar à confecção de *panneaux*, tapetes, colchas, almofadas, tecidos e abajures, para compor os interiores projetados por seu marido.

1930

• Participa da exposição que inaugura a Casa Modernista da rua Itápolis, em São Paulo, com Lasar Segall (1889–1957), Tarsila do Amaral (1886–1973), Victor Brecheret (1894–1955), John Graz, Antonio Gomide e outros. O projeto do arquiteto Gregori Warchavchik (1896–1972) inaugura a moderna arquitetura brasileira.
• Expõe com Moussia Pinto Alves (1901–1986).
• Durante os anos 1930, colabora em inúmeros projetos de John Graz, tais como os realizados para as residências

de Caio Prado, Roberto Simonsen, Alberto Ferrabino, Cunha Bueno, Geremia Lunardelli e outros.

1931

• Participa do Salão Revolucionário, que é como ficou conhecida a 38ª *Exposição geral de Belas Artes* realizada na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro, no breve período em que Lucio Costa (1902–1998) dirigiu a instituição.

1932

• Com John Graz e Antonio Gomide, Regina integra o grupo de modernistas que funda a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). A Sociedade objetivava promover exposições de artes plásticas, concertos, conferências e reuniões literárias, para estreitar o contato entre os artistas e o público interessado em artes em geral.

1933

• Colabora no “Carnaval na Cidade de SPAM”, primeiro evento realizado

pelos associados. Com projeto de Lasar Segall, a decoração dos salões do hotel Trocadero foi executada pelos artistas.
• Tem obras apresentadas na mais importante mostra de arte moderna até então realizada na América Latina: a 1ª *Exposição de arte moderna da SPAM*, na Galeria Guatapará, no centro de São Paulo.

1934-1940

• Expõe no 1º Salão Paulista de Belas Artes.
• Regina, John Graz, Victor Brecheret, Elisabeth Nobile (1902–1975), Yolanda Mohalyi (1909–1978) e Rino Levi (1901–1965) constituem o Grupo 7, que tinha por objetivo montar uma galeria-ateliê – ali produziriam e exporiam a sua arte moderna.

1941

• Cria a Indústria de Tapetes Regina Ltda., que permanece ativa até 1957, quando tem seu maquinário vendido para a Tecelagem Parahyba. Sua pequena fábrica

chega a ter 30 tecelãs, produzindo tecidos em série para estofados, colchas e cortinas, além de tapetes, a partir de não somente desenhos de Regina, mas também de John Graz e outros artistas.

1942

• Participa de vários salões, entre eles o 7º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, que conta com a presença predominante de artistas modernos.

1961

• Tem obras expostas na mostra *Contribuição da mulher às artes plásticas*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

1972

• Seus trabalhos têxteis são incluídos na exposição *Semana de 22: antecedentes e consequências: exposição comemorativa do cinquentenário*, organizada por Pietro Maria Bardi (1900–1999), no Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo (MASP).

Escola de Arte e Design (HEAD), antiga Escola de Belas-Artes, Genebra, Suíça.
Fonte: Wikimedia Commons
Licença: Creative Commons
Foto: Ji-Elle
Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gen%C3%A8ve-Haute_%C3%A9cole_d%27art_et_de_design_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gen%C3%A8ve-Haute_%C3%A9cole_d%27art_et_de_design_(1).jpg)

Robert Bonfils
Cartaz da *Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, 1925
Coleção particular
Crédito: Fine Art Images/Album/Fotoarena



Regina Gomide Graz
Exposição de trabalhos em São Paulo, 1926
Foto: Karina Bacci

1973

- Regina Gomide Graz falece em São Paulo.
- No ano seguinte, é realizada a *I Mostra de tapeçaria brasileira*, no Museu de Arte Brasileira, da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-FAAP), com homenagem póstuma à artista.

1975

- A exposição *SPAM e CAM*, no Museu Lasar Segall, em São Paulo, apresenta a produção de Regina Graz ao lado das obras de Anita Malfatti, Antonio Gomide, Candido Portinari (1903–1962), Di Cavalcanti (1897–1976), Guignard (1896–1962), Ismael Nery (1900–1934), John Graz, entre outros.

1976

- O Museu Lasar Segall realiza a exposição *A família Graz-Gomide: o art déco no Brasil*, incluindo obras de Regina Gomide Graz, John Graz e Antonio Gomide. Somente após a virada do século XX para o XXI, a importância da produção pioneira de Regina Gomide Graz começa a

ser resgatada. Ensaios críticos são publicados, tirando a artista do quase anonimato a que fora relegada, por preconceito de gênero e pela depreciação tradicionalmente atribuída às artes decorativas. Lentamente a artista está sendo levada a ocupar o lugar singular que lhe cabe no campo expandido do modernismo no Brasil.



Regina Gomide Graz
Colcha em *patchwork*, 1930
Coleção Gregori Warchavchik
Fonte: Aquino, Paulo Mauro Mayer de (org.). Gregori Warchavchik – Acervo Fotográfico, vol. I e vol. II, São Paulo, Edição Família Warchavchik, 2005 e 2007.
Foto: Hugo Zanella

Regina Gomide Graz
Anúncio da Indústria de Tapetes Regina Ltda., na revista *A Casa*, fev. 1939
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil



ANTONIO GONÇALVES GOMIDE

(1895–1967)

Antonio Gomide
Autorretrato, 1930 (detalhe)
óleo sobre tela
105,5 x 48 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Foto: Romulo Fialdini



1895

- Nasce em 3 de agosto, em Itapetininga (SP), o terceiro dos sete filhos da família do desembargador Gabriel Gonçalves Gomide (c. 1860–1917) e de Cherubina Pinheiro Prado Gomide (1869–1942). Seus pais tiveram educação esmerada e vasta cultura musical e literária.

1910

- Acompanhando o pai designado desembargador do Tribunal de Justiça, os Gomide passam a viver em São Paulo. Sem interesse em seguir a profissão paterna, como era costume na época, Antonio se forma professor na Escola Normal. Por gostar de desenhar desde menino, busca aproximar-se do ambiente artístico da cidade.

1913

- Dr. Gomide, visando a aprimorar a formação educacional dos filhos, muda-se com a família para Genebra (Suíça).

1914–1918

- Antonio ingressa na Escola Superior de Comércio e torna-se amigo de

Sérgio Milliet (1898–1966), brasileiro residente na Suíça desde 1912, futuro poeta e importante crítico do modernismo brasileiro.

- Antonio e as irmãs Regina, Beatriz e Maria Amélia frequentam a Escola de Belas-Artes de Genebra.
- Ele tem aulas com o professor Eugène Gilliard (1891–1961) e com Ferdinand Hodler (1853–1918), pintor simbolista e precursor do expressionismo, considerado na época a expressão máxima da arte suíça.
- Na Escola de Belas-Artes, os Gomide conhecem John Graz, com quem criam forte vínculo de amizade.
- O pai falece em 1917, quando a situação financeira da família começa a declinar.

1918

- Em companhia de Sérgio, seu irmão mais moço, parte para o Brasil, com intenção de verificar as condições para o retorno da família, antes passando pela Espanha e por Portugal. Em agosto, chegam a São Paulo.

1919

- Tendo adquirido sólida bagagem intelectual, a família Gomide retorna ao Brasil, fixando residência em São Paulo, num momento em que o modernismo já havia aflorado na *Exposição de pintura moderna – Anita Malfatti* (1917/1918). A crítica contundente de Monteiro Lobato (1882–1948) à obra de Malfatti (1889–1964) havia gerado a reação de Oswald de Andrade (1890–1954) e também causaria a aglutinação dos jovens intelectuais de São Paulo em torno da causa modernista.

1920

- Antonio volta à Europa. Em Genebra conhece Maryon, com quem viveria por cerca de dez anos. Com ela vai a Paris, em busca de um centro mais dinâmico, onde pudesse aprimorar seus conhecimentos artísticos.

1922–1923

- Diagnosticado com tuberculose, retorna a Genebra para se tratar.
- Participa de exposições

Antonio Gomide
Descida da cruz, s.d.
óleo sobre tela
55,3 x 33 cm
Coleção Mário de Andrade
Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP



Antonio Gomide
Ilustração para capa do catálogo da exposição *Antonio Gomide – Afrescos e pinturas*, 1927
Foto: Karina Bacci

coletivas no Museu Rath e no Athénée, recebendo Menção Honrosa.

- Passa a viver em Toulouse (França), onde aprende a técnica de afresco com Marcel-Lenoir (1872–1931), com quem trabalha no Institut Catholique. Depois dessa experiência, inclui a temática religiosa em suas pinturas.

1924

- Retorna a Paris e monta ateliê em Montparnasse, próximo ao de Victor Brecheret (1894–1955), de quem se torna amigo. Durante sua estada na cidade, ganha familiaridade com as obras de artistas ligados ao cubismo – Picasso (1881–1973), Braque (1882–1963), Lhote (1882–1962) e outros.

1925

- Com Regina e John Graz, visita os diversos pavilhões da *Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas*, inaugurada em Paris. A partir dessa mostra, consolida-se o estilo *art déco* como reação ao

rebuscamento excessivo da *art nouveau* nas artes decorativas. Essa nova tendência viria a se manifestar nos padrões criados por Gomide para estampania, vitrais, pinturas murais e biombos que realizaria no futuro.

1927

- Em São Paulo, apresenta uma de suas poucas mostras individuais, a exposição *Antonio Gomide – Afrescos e pinturas*, em galeria no centro da cidade. Ali expõe 76 obras, entre elas dois afrescos (técnica em que foi um dos pioneiros no Brasil). Essa exposição abre-lhe as portas do ambiente artístico paulistano e brasileiro.

- Participa de exposição coletiva na Galeria Blanchon, em São Paulo, na qual apresenta 6 telas claramente modernistas.

- Executa um afresco para a residência Couto de Barros, integrando projeto de decoração elaborado por John Graz.

1928

- Pinta suas primeiras telas de influência

nativista: *Irmãs índias e Caçadores*. Ilustra um artigo de Luís da Câmara Cascudo (1898–1986) para a *Revista de Antropofagia*, com desenho que representa um casal de índios com o filho nos braços e folhagens tropicais ao fundo.

- Volta a Paris para arrumar suas coisas e muda-se definitivamente para o Brasil.

1929

- Chega a São Paulo com sua companheira Maryon.
- Trabalha intensamente, produzindo cerâmicas e abajures para decoração de interiores, além de desenhos para vitrais que seriam executados até meados da década de 1950 pela empresa de Conrado Sorgenicht (1902–1994).

1930

- Com Regina e John Graz e outros artistas modernistas, participa da exposição que inaugura a Casa Modernista da rua Itápolis, em São Paulo, projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik

(1896–1972). A Casa Modernista, por sua concisão formal e pelo uso de novos materiais, inaugura a moderna arquitetura brasileira.

- Pinta uma tela marcante em sua carreira: o *Retrato de Vera Azevedo*.
- Com outros artistas brasileiros, participa da mostra coletiva *The First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists*, no Museu Roerich, em Nova York.

1931

- Suas obras *Menina e Composição*, da coleção de Olivia Guedes Penteadó (1872–1934), são expostas no Salão Revolucionário, a assim chamada *38ª Exposição geral de belas-artes* realizada na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, durante o curto período em que Lucio Costa (1902–1998) dirigiu a instituição. Regina e John Graz também têm obras nessa mostra.
- Maryon e Gomide rompem seu relacionamento e ela retorna à França.

1932

- Toma parte na Revolução Constitucionalista e retorna ferido a São Paulo. Durante o conflito, retrata companheiros no *front*.

- Participa da fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), que visava a ampliar o contato entre artistas, amantes das artes e o público em geral.

- Gomide, Flávio de Carvalho (1899–1973), Di Cavalcanti (1897–1976) e Carlos Prado (1908–1992) fundam o Clube dos Artistas Modernos (CAM), uma organização descrita às vezes como uma dissidência da SPAM. Menos elitista, o CAM torna-se ponto de encontro obrigatório de todos que estivessem ligados às manifestações culturais e artísticas da cidade.

1933

- Colabora na decoração do primeiro evento organizado pela SPAM: o “Carnaval na Cidade de Spam”, realizado no hotel Trocadero. O projeto de Lasar Segall (1889–1957) foi executado por John e

Regina Graz, Vittorio Gobbis (1894–1968), Anita Malfatti, Jenny Klabin Segall (1899–1967), Paulo Rossi Osir (1890–1959) e outros.

- Integra a *1ª Exposição de arte moderna da SPAM*, na Galeria Guataparará, em São Paulo, considerada a mais importante mostra de arte moderna até então realizada na América Latina.

1934–1940

- Antonio, Regina e John, com Victor Brecheret, Elisabeth Nobiling (1902–1975), Yolanda Mohalyi (1909–1978) e Rino Levi (1901–1965), constituem o Grupo 7, criado com a intenção de montar uma galeria-ateliê, onde pudessem trabalhar e expor a arte moderna que produziam.
- Nessa época, viaja constantemente com Paulo Duarte, que fazia levantamento da arquitetura colonial paulista.

1937

- Participa do 1º Salão de Maio, no Esplanada Hotel, em São Paulo. Tida como precursora do Museu de

Arte Moderna e da Bienal de São Paulo, a mostra é composta por pintores, escultores, desenhistas e gravadores nacionais ou aqui residentes, como Lívio Abramo (1903–1993), Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral (1886–1973), Alberto da Veiga Guignard (1896–1962), Candi-do Portinari (1903–1962), Lasar Segall, entre outros.

1938

- Expõe no 2º Salão de Maio, no mesmo Esplanada Hotel, em São Paulo. A mostra conta também com a presença de artistas estrangeiros, como os ingleses Ben Nicholson (1894–1982) e Charles Howard (1899–1978), e os mexicanos, o gravador Leopoldo Mendez (1902–1969) e o pintor Díaz de León (1897–1975), entre outros.

1939

- Ao lado de Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Jacob Ruchti (1917–1974) e Victor Brecheret, integra o Comitê de Aceitação de Obras para o 3º Salão de Maio, que desta vez é montado na Galeria

Itá. Suas obras – aquarelas, afresco e têmpera – também são mostradas nesse salão. Ao todo, 39 artistas nacionais e estrangeiros participam dessa edição.

- Apresenta duas obras no 5º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.

1941

- Tem obras expostas no 6º Salão de Pintura e Escultura do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo e no eclético 1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, que apresenta a produção de artistas dos mais variados estilos, no Parque Fernando Costa, no bairro de Água Branca, em São Paulo, parque para o qual havia desenhado, na década anterior, os vitrais do portal de acesso.
- Após mudar seu ateliê várias vezes de endereço em São Paulo, ele se estabelece na avenida Angélica, onde abre uma escola de arte.
- Executa o baixo-relevo do Instituto Biológico de São Paulo.



Antonio Gomide
Ilustração para *Revista de Antropofagia*, Ano I, nº 4, agosto de 1928, São Paulo
Biblioteca Digital (BBM Digital) da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM)
Foto: Rodrigo M. Garcia



Antonio Gomide
Caçadores (estudo para vitral do Parque Fernando Costa), déc. 1930
aquarela sobre cartão
35 x 25 cm
Coleção particular
Foto: Regina Lara



Antonio Gomide
Soldado constitucionalista, 1932
aquarela sobre papel
32 x 12 cm
Coleção James Lisboa
Escritório de Arte
Foto: Ariel From

1942–1943

- Realiza uma série de aquarelas sobre aspectos urbanos e suburbanos de São Paulo, bem como outros inspirados pelos espetáculos de balé clássico a que assistia no Theatro Municipal.
- Duas exposições individuais são organizadas no Hotel Terminus.

1947

- Antonio expõe com seu cunhado John Graz em galeria da rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo.

1951

- Três de suas obras são aceitas para serem expostas na *1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*.
- Faz parte do Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o “Clubinho”.

1952

- Casa-se com uma de suas alunas, Beatriz de Paula Cunha, com quem permanece por dois anos.

1952–1962

- Prepara cenários e cartazes para a Companhia

Vera Cruz e dá aulas de desenho na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, então sob a direção de Wolfgang Pfeiffer.

1964

- Transfere-se para Ubatuba, litoral norte de São Paulo, onde passa a se dedicar à escultura e também ao seu esporte favorito, a natação.

1966

- Depois de um processo gradativo de perda de visão, período em que a linha dá lugar à cor e ao ritmo em sua pintura, Gomide fica cego e aprende a ler em Braille.
- Seus amigos organizam uma exposição individual em sua homenagem, na Associação Cristã de Moços (ACM).

1967

- Participa da mostra coletiva *Gomide, Osir e Visconti*, na Art Galeria, em São Paulo.
- Morre em Ubatuba, em 31 de agosto, aos 72 anos de idade.

1968

- O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC USP) organiza uma grande retrospectiva do artista.
- Depois de sua morte, Antonio Gomide ganha maior reconhecimento. Ao longo das últimas décadas do século XX, suas obras participam de inúmeras coletivas que recordam os feitos do primeiro modernismo. Em 1976, suas obras são apresentadas na exposição *A família Graz-Gomide: o art déco no Brasil*, no Museu Lasar Segall. Em 1989, é publicado o livro *Gomide*, de autoria de Elvira Vernaschi, que estabelece a cronologia de sua obra e a avalia criticamente. Atualmente, seus trabalhos integram importantes coleções privadas e públicas.

Version

English

FOREWORD

The Museu de Arte Moderna de São Paulo is opening its 2021 program, anticipating the reflections about the 100th anniversary of the Modern Art Week of São Paulo of 1922. Throughout the year, exhibitions and MAM's educational sector will explore the vastness of Brazilian modernism.

The exhibition *Desafios da modernidade – Família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930* [Challenges of Modernity: The Gomide-Graz Family in the 1920s and 1930s] honors the trail-blazing family that introduced abstract geometric compositions in Brazil, mainly in utilitarian objects. Curated by Maria Alice Milliet, the show features, in the Milú Villela Room, works by Regina Gomide Graz, Antonio Gomide and John Graz, presenting interior decoration pieces that pioneered the introduction of art deco in Brazil. Moreover, among other paintings, it shows a rare specimen from Antonio Gomide's Parisian period: the panel *Diana caçadora* (1920s), a monumental work that reveals the artist's valuable contribution to modernism in São Paulo.

The various publics that the museum serves in its educational project can thus appreciate an important but little-known dialogue between visual arts and applied arts, a modern trend that

was part of the Week of '22. In parallel with this, through its digital channels, MAM is presenting a wider ranging online programming aimed at an audience of all ages, as well as courses and proposals of artistic practices.

This highly relevant show has relied on the essential collaboration of the collection of Fulvia and Adolpho Leirner, who serves on the museum's board, along with loans from institutions such as the Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, the Instituto John Graz, the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) and the Pinacoteca do Estado de São Paulo, as well as from private collectors, for which we are deeply grateful.

The show provides an inestimable social contribution, insofar as it sheds light on a rigorous research in the area of the history of modern art, which will significantly advance our understanding of Brazilian modernism and of culture in a wider way.

MUSEU DE ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO

Challenges of Modernity

The Gomide-Graz Family in the 1920s and 1930s

1

Geneva, an Uncommon Choice

In 1913, the Gomide family arrived in Switzerland. Chief Judge Gabriel Gonçalves Gomide's decision to move to Geneva was aimed at giving his children a refined education, better than they could get in Brazil. He followed the custom of the Latin American economic elite, providing his young offspring

a prolonged stay in Europe, for them to complete their education and acquire social polish. He figured that the long stay in a foreign land would be ensured by his government pension together with resources obtained by the sale of some of his properties in São Paulo. Conveniently installed, his children gradually became part of Geneva's cosmopolitan environment. In early 1914, his eldest child, Cândido, enrolled in the engineering course in Lausanne, and the third eldest, Antonio, entered the Upper School of Commerce of Geneva, probably on his father's suggestion. There he met Sérgio Milliet, living in the city since 1912. A future poet

and critic, Milliet would conclude the course in Bern and, in the 1920s, became an important link between Brazilian modernism and Europe. For his part, Antonio had a long-standing interest in art, and even before graduating he began to attend the city's School of Fine Arts, where his younger brother Sérgio and his sisters Regina, Beatriz and Maria Amélia were already studying.

Their life in Geneva was not significantly impacted by the war in Europe, thanks to the traditional stance of "armed neutrality" assumed by Switzerland since the 16th century. During World War I, the country became a refuge

for exiled politicians, artists, pacifists and revolutionaries, and a safe haven for foreign capital. Europeans from all backgrounds took up residence in the Swiss territory, including socialist leader Vladimír Ilitch Ulianov, a.k.a. Lenin – in Zürich in 1917 awaiting the opportune moment to return to Russia – and the dadaists, who at the Cabaret Voltaire in the same city engaged in noisy attacks on established art and against the war. At that point, Geneva, having hosted the famous Geneva Conventions (the first dated 1864, the second 1906) and having seen the foundation of the Red Cross, was already an important diplomatic and financial capital.

In a scenario of changes, Switzerland, whose economy depended fundamentally on the export of machines and textiles, sought to boost its competitiveness through incentives to craftspeople and artists in the development of new products. Surrounded by powerful neighbors, Switzerland was subject to French influence due to that country's matchless luxury products, while it also suffered the impact of German industry, with its massive production involving new materials and technologies. As could not have been otherwise, these two tendencies penetrated the educational system, affecting the curricula of courses. In Geneva, where French was the dominant language, the tendency was to reconcile tradition and modernity, while in Zürich and Bern, where German was spoken, the prevailing trend was to adhere to industrial design as it was practiced in Germany.

By opting for Geneva, Dr. Gomide was running against the grain

of the normal predilection of Brazilians, who preferred Rome or Paris both for studies and tourism. From the end of the 19th century to the first years of the 20th, the artists who received study grants from the Escola Nacional de Belas Artes of Rio de Janeiro almost always traveled to the French capital, as did also those who obtained grants from the state of São Paulo. In Paris, they sought out the academic training of the École de Beaux-Arts, or its substitute offered by private schools, including Académie Julian – the one most often attended by artists from Brazil, including the modernists, such as Rego Monteiro, Ismael Nery and Tarsila do Amaral, who passed through its studios. The Latin American institutions and members of the elite remained fond of academic art, and were slow to assimilate the innovations brought by impressionism, which had been spreading in Europe since the 1870s. It was precisely this conservative environment which would be the target of the modernists of 1922, eager to scandalize the public that flocked to the Municipal Theater of São Paulo during Modern Art Week. That year, Antonio sought to remake his life in Europe, while his sister Regina and her husband John Graz, recently married, became involved with the organizers of the Week later known as the founding moment of Brazilian modernism.

The scattering of the Gomide family had begun with the death of Chief Judge Gomide in 1917 and continued with the worsening of the family's financial difficulties in the following years. Pressed by high costs, Gomide's widow, Querubina, moved with her daughters to a more modest apartment, while her sons Antonio and Sérgio

traveled to Brazil to better assess the situation. In São Paulo, they lived with relatives for more than one year. In 1919, the family ended its stay in Switzerland and returned to the city of São Paulo. John Graz arrived a little later, having decided to marry Regina. After the wedding, the couple remained in Brazil, while Antonio chose to return to Geneva, in the mid-1920s, as he had left his fiancée, Madeleine Faure, there. Their engagement ended, perhaps because he had found a new love, Maryon, who was to be his companion for many years. With her he went to Paris. This first foray into the French capital, however, was not successful as he fell sick. Once again in Geneva, cured of the tuberculosis he had contracted, Antonio participated in two group shows, one at the Rath Museum and the other at the Athenée, according to Elvira Vernaschi's pioneering study on the artist's work.¹

FORMATIVE YEARS. In 1903, various courses that had up to then been scattered around the Swiss capital were gathered into the École de Beaux-Arts, in a building located on Helvétique Boulevard, built especially to house it (p. 200). Unlike the other academies, at this school the applied arts made up half of the courses offered. From 1908 to 1919, writer Daniel Baud-Bovy was the school's artistic and pedagogical director. It was during his administration that the Gomide brothers attended the school. There they met Swiss artist John Graz – a student already in his professionalization phase – who would marry Regina at the end of the decade. In 1915, Ferdinand Hodler, the most renowned painter in Switzerland at that time, was named as an honorary professor at the school, thus giving Antonio the opportunity to attend his

classes in drawing. The orientation from the great artist greatly impacted him and also influenced Graz: the works of both are characterized by linear and well-balanced compositions.

John was then a young artist on the rise. With knowledge of advertising design acquired from graphic artist Carl Moss of Munich and as a two-time winner of the Lissignol study grant to Spain, having also stayed in Paris, where he got to know the work of Cézanne and the vanguard movements, Graz returned to his city with the foundation to begin a career in the expanded field of art. His diverse background and openness to innovation allowed him to be active on various fronts. Requested to develop graphic works, he drew illustrations for books, magazines and menus, as well as commemorative and advertising pieces. The latter category included various posters he designed for railroads in Switzerland that had recently switched over to electrical power, and for the launch of personal-use products. There is a noteworthy graphic treatment given to the different themes: in the first case, the formal concision and the intense chiaroscuro vigorously describe the accentuated Alpine relief, while in the advertisement he created for Rhodia, the evanescent shapes of the *pierrette* are lost in a dreamlike atmosphere (p. 197). And Graz did not limit himself to graphic design. He made stained-glass works for two churches near Geneva and showed his painting at the Society of Architects and Painters of Lausanne, shortly before embarking for Brazil.

Although he was immediately noted by Oswald de Andrade at his first exhibition in São Paulo

– garnering him an invitation to participate in Modern Art Week – it was not as a painter that he became known. It was in interior decoration that he found the best opportunities for his creative talent. With Regina Gomide, his wife, as a collaborator, Graz began to design interior settings for the sons and daughters of the old coffee aristocracy, gaining from the 1930s onward many clients among the industrial sectors and descendants of immigrants who had become wealthy in Brazil. For two decades, he was highly successful. His work was based on the concept of “total art.” The projects included the design of all the components of the decoration, spanning from mural paintings and glassworks, gratings and door locks to furniture, lighting fixtures and whatever else was necessary to compose the settings. In the division of tasks, Regina was responsible for everything in the textile field, such as tapestries, rugs, curtains and cushions. The confidence with which Graz harmonized the sets certainly arose from the entire body of knowledge acquired in his years of training. The artist/decorator's educational background was apparent in his work: the choice of materials and the finishing showed French sophistication, while the functionality evinced principles of modern German design.

While in France art deco privileged the exclusivity of handmade works for an elite clientele, as could be seen in 1925, at the *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes of Paris* [Exhibition of Decorative and Modern Industrial Arts of Paris], in Germany there was a growing movement focused on adapting the design of furniture

to the industrial process and mass consumption. Having been a student of Moss in Munich in the first decade of the 20th century, Graz certainly was aware of ideas espoused by the members of Deutscher Werkbund, a German organization founded in that city in 1907. Made up of workers, architects, artists and businesspeople, the association aimed to merge manual craftwork with industry. Its goal was to incorporate technological innovations to architecture and the design of objects, to meet the demands of a society undergoing rapid change. Running opposite to the romantic return to manufacturing intended by the English Arts and Crafts movement, the German association aimed to overcome the historicist eclecticism which prevailed at the end of the 19th century, diving headfirst into the industrial era. Modern creation would span “from sofa cushions to city planning, from the postage stamp to the skyscraper,” said Hermann Muthesius. These words served as a lemma for the architects Peter Behrens, Mies van der Rohe and Walter Gropius, recognized inventors of the modern aesthetics. In 1909, Behrens designed a building for the AEG factory, which became emblematic of the new industry; Mies designed the first tubular chair together with Lilly Reich² (who is often not mentioned when the iconic furniture they designed is discussed); and in 1919 Gropius founded the Bauhaus, a school that would consolidate the teaching of modern design, characterized for being functional and amenable to serial manufacture.

John Graz was informed by both sources, and Regina developed her textile creations according

¹ VERNASCHI, Elvira. Gomide. São Paulo: MWM Motores Diesel, Ind. de Freios Knorr and Edusp, 1989.

² Lilly Reich (1885–1947) was a designer and architect. She began working with textiles and fashion. She joined Deutscher Werkbund, being elected to the board of this association in 1920. A pioneer of furniture design, in 1927 she worked with Mies van

der Rohe in the design of the café Samt und Seide, where the MR10 tubular chair designed by him was used, but with a seat and back of woven wicker conceived by Reich. She was the artistic director of the German participation in the *Barcelona*

World's Fair, for which Van der Rohe designed the legendary German pavilion. Reich collaborated with him in the design of the Barcelona armchair shown there. In 1932, she was invited by Mies van der Rohe to give classes at the Bauhaus and

to direct the school's interior architecture workshops. The Bauhaus, however, was closed in 1933, due to the rise of Nazism.

to her husband's projects. She executed *panneaux*, tapestries, carpets and paintings on fabrics with geometric motives in art deco style. Unfortunately the preparatory drawings for this production have not been found, so we remain unsure whether these designs were conceived by her, by John, or by both together. We do know, however, that she received pupils who carried out works under her orientation in her studio, and that she even had a small carpet factory, with about 30 looms, thus evidencing her professional independence. Like other women pioneers of modern design – Lilly Reich, Charlotte Perriand, and Anni Albers – until recently Regina was assigned lesser importance and often ignored in the studies about the introduction of modern design in Brazil, which is why the present show aims to reveal unknown works by this artist whose activity enlarges the scope of study concerning the first modernist generation in Brazil.

Antonio Gomide took a different artistic path. Upon his return to Europe, he sought to diversify his knowledge and, at the same time, to find ways of earning a living. The need to find work made him leave Switzerland and return to France. He spent about six months in Toulouse, working for Marcel-Lenoir, a master of fresco painting. He later traveled around France, until, in the summer of 1924, he arrived in Paris, where he set up a studio. Collaborating with Lenoir in the painting of the large mural *The Coronation of the Virgin* (1923), for the Institut Catholique, Gomide assimilated the technique of mural painting. Inspired by the old master's enthusiasm for bringing about

a renewal of sacred art, Gomide ended up including religious thematics in his own production. He painted frescoes and did works in oil on canvas. In these works, he resorted to artistic solutions such as formal simplification and the use of pastel colors. The reason for this is that mural painting, traditionally made with pigments diluted in water, applied to moist plaster, does not allow for saturated colors; rather, it favors mild palettes, as seen in the scenes of the life of Christ painted by Giotto for the Chapel of the Scrovegni family in Padua, and in the works of other Italian masters. Moreover, the technique of fresco requires shapes with defined outlines, in order for the execution to be quick and finished before the plaster dries. These qualities – simplified shapes and pastel colors – are present in Gomide's works, as can be seen in *Descida da cruz* (p. 203), a good example of this phase of pre-Renaissance inspiration. The painting, which belonged to Mário de Andrade, shows his extensive knowledge of art, as the curving lines of Christ's body refers to *Crucifixion* (13th century) by Cimabue, painted in tempera on wood, for the Basilica of Santa Croce in Florence. Along this line, he painted a number of Last Suppers which were easily sold, due to the Brazilian bourgeoisie's custom of having a painting on this theme in their dining room.

Gomide's arrival in Paris was the end of this time of training. From then onward, he would be one more of the many immigrant artists who took up residence in Montparnasse, the mecca of vanguard art in the 1920s. The so-called School of Paris was operating at full blast. One only

needed to circulate through the *brasseries*, galleries and salons to keep abreast of the new developments regarding art and decoration. The artists spent their days in their studios and their nights roaming from bar to bar. For many, it was a tough life, as this new art did not sell easily. But living in this inventive and bohemian atmosphere was enough for them to continue creating and having fun. Gomide intensely experienced the Paris of that time which became known internationally as the crazy years – *les années folles!*

2

Paris, the "Crazy Years"

Gertrude Stein called those who turned 20 years old a little before World War I the "lost generation." Living in Paris since the beginning of the century, she was constantly opening her door to young artists and writers in search of a comforting dinner, some attention, and, above all, good contacts. Her house served as a sort of consulate of the United States in the French capital. Ernest Hemingway, at the beginning of his career, was a frequent visitor. An intellectual eccentric, Stein was a friend of Picasso, she often visited the Matisse couple, exchanged ideas with Guillaume Apollinaire, and had a collection of vanguard art that would be the envy of the world's best museums. At that time, among the painters residing in Paris, the rising star was Pablo Picasso. After leaving Barcelona in 1904 to escape from military service, this Spanish artist with a penetrating gaze would come to exercise great influence on the vanguard groups all over Europe and beyond. The portrait of Gertrude Stein he completed in 1906 became a milestone in the painter's vast oeuvre and made the writer's image an icon of modernity. In 1907, he painted *Les Femmes d'Alger* – a canvas so scandalous that, in his studio, it faced the wall and was only shown to very close friends. In the years

that followed, Picasso began an intense collaboration with Georges Braque. Their combined work gave birth to cubism, a true artistic revolution: it carried out a fragmentation and reduction of the object into geometric forms, thus questioning the traditional representation. Thus, cubism was born. And, although both painters shunned the limelight, the novelty soon leaked out and quickly spread.

This began a sort of pilgrimage to Picasso's studio. The visitors included Filippo Tommaso Marinetti and the Italian futurists; Serge Diaghilev, the producer of the Ballets Russes, accompanied by the painters Natalia Goncharova and Mikhail Larionov, who soon became cubofuturists; Piet Mondrian and Wassily Kandinsky, future abstractionists; and so many others. Working nonstop, Picasso and Braque continued to break rules. In 1912, using collage in their works, they arrived at what would later be known as synthetic cubism, which was less severe and more playful than its predecessor, the analytic cubism. When daily objects and materials such as fragments of newspapers and magazines, labels, packages and wallpaper were added to the surface of the canvas, the line between artistic creation and reality tended to blur. In Picasso's hands, everyday things were suddenly raised to the status of art: at the moment a newspaper clipping was added to the painting, an entire history of representation began to fall. This destabilizing operation – the displacement of a fragment from reality to the plane of art – was a defining mark of modern art. It was thanks to the rupture provoked by Picasso and Braque that Marcel

Duchamp, exiled in the United States during World War I, had the boldness to send a urinal to an art exhibition: *Fountain* (1917), his first ready-made! The acceptance of this utilitarian object in an exhibition ended up shaking the very notion of art.

The postwar years saw an increase in the flow of intellectuals and artists who came to Paris in search of opportunities and the updating of their viewpoints. After the conflict, there was a diffuse yearning to promote the regeneration of society. At that point, cubism had already spread through art salons and galleries, and appeared on the pages of leading magazines such as *L'Esprit Nouveau*. Curiously, what came before the public's eyes were not works by Braque or Picasso, who continued to be secluded in their studios, but rather the production of painters such as André Lhote, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Juan Gris, Sonia and Robert Delaunay, Fernand Léger, Duchamp, and Le Corbusier, who – familiarized with cubism and based on this source – created various "cubist" languages. At the same time there arose books – *The Cubist Painters*, by critic Guillaume Apollinaire, and *On Cubism*, written by Gleizes and Metzinger – which contributed a lot toward cubism's becoming the dominant aesthetic among the new generations of artists. This overwhelming success soon gained its industrial version in art deco (from the French, *art décoratif*). When depiction was questioned, the field of art was opened to a plurality of visual languages. This was when abstractionism took hold and was established in its various modes, ranging from the lyrical

abstraction of Kandinsky to the emerging constructive project in Germany, in Russia and in Holland. In those countries there was a growing interest for non-objective art, to the point where, at the end of the war, an intense and widespread trend arose for a return to figuration.

THE RETOUR A L'ORDRE.

The shock of World War I, with its 20 million dead, became a pretext for slowing the momentum of the artistic vanguards in their most radical proposal: the rupture from figurative representation. In France, the *retour a l'ordre* [return to order] movement called on artists to cooperate with the country's reconstruction, valorizing the popular traditions and the national themes. This movement considered figuration an antidote to the dehumanization of art. Picasso took the lead by laying aside the cubist fragmentation (without, however, abandoning it) and successfully adopting a more naturalist painting, with eventual allusions to classical art. In the interwar period, the reaction to the radicality of the vanguards spread through northern Italy, with the Novecento movement, and through Germany, with the Neue Sachlichkeit [new objectivity]. Throughout Europe, the appeal to tradition came hand-in-hand with the sentiment that was fueling the nationalist movements.

After the 1918 armistice, it was hoped that there would be a return to the so-called "normal," but the world was no longer the same. While on the one hand, there was resistance to change, on the other, the rising use of new technologies – such as automobiles, telephones, airplanes, radio and cinema – led to new

behaviors. The technological revolution came together with unprecedented changes in the political and ideological realm. The collapse of the Central European empires, the Russian Revolution and the establishment of the Soviet Union – all of this constituted a dizzying cycle of changes. In this dynamics, the women's liberation movement achieved the greatest social impact. The participation of women in the war effort had led them to stop engaging in household activities in order to take jobs in factories, workshops and offices. Because of the simpler clothing required for their new jobs, women became free from their corsets, petticoats and long skirts, and girls began to wear lighter clothes and increasingly shorter skirts, and to have their hair cut in à *la garçon* look. But, beyond mere questions of style, women demanded the right to vote, along with equal civil rights. At all levels of society and in a large number of countries, these transformations proved to be a path of no return.

On the Parisian stages, the sensuality of Josephine Baker triumphed, while on the movie screens the seduction was in the hands of the very blonde Jean Harlow and the *mignon* Clara Bow, the "it girl" who drew spectators to the cinemas in droves. Women also entered the spotlight of the cultural scene: artists such as Sonia Delaunay, Dora Maar, Marie Laurencin, Tarsila do Amaral, and Natalia Goncharova; writers such as Zelda Fitzgerald, Juliette Roche and Colette; in fashion, Coco Chanel; in music, Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro; and many others sought to affirm their individualities on a stage

where men had traditionally played the leading roles. In Paris, perhaps as a reaction to the sufferings of the war, the young people, taken over by a desire to live intensely, gave themselves over to new emotions, worshipping jazz, frenzied dance styles, and a taste for the exotic. A hedonist *frisson* began in the first years of the 1920s and continued up until the crisis of 1929, which started with the Wall Street Crash. From one hour to the next, the world economy was thrown into a recession and reality imposed itself, suddenly interrupting the insatiable search for pleasure that characterized those "crazy years."

Before the party ended, however, the proverbial Francophilia of the Latin American elites had sent a stampede of artists and writers toward the French capital. Anxious to be brought up to date, the artists who went there for longer or shorter stints included the painters Diego Rivera, Pedro Figari, Xul Solar, Joaquín Torres García, Armando Reverón, the young poet Jorge Luis Borges, the novelists Ricardo Güiraldes, Alejo Carpentier, and Miguel Angel Asturias, and many others, too numerous to name here. Like migratory birds, they landed for a time and then returned to their places of origin. The Brazilian modernists were part of the flock. The pilgrimage to Paris was indispensable for whoever wanted to complete his or her education. It is true that the French influence on Brazilian art had begun long before. For nearly a century the Academia Imperial de Belas Artes had resorted to the French model when dictating its rules for the teaching of art in Brazil. And, even after the reform instituted by the Republic of Brazil in 1890,

the weight of academic tradition anchored in the French Mission of 1816 hindered the modernization of that same institution, now under the new name Escola Nacional de Belas Artes. Slowly, however, the desire for greater freedom in artistic learning gained space. At the turn-of-the-century, the students who arrived in Paris on study grants from the Brazilian government were no longer so keen on attending the École des Beaux-Arts – instead, they tended to enroll in the Académie Julian, a private institution, known for admitting female students and for helping young artists to enter professional life, by entering their production in art salons. After the war, alongside the old academies, such as the celebrated Académie de la Grande Chaumière, known for its highly demanded classes in the drawing of live models, there arose a freer mode of teaching practiced in the studios of the vanguard artists, with Lhote, Léger and Gleizes being the teachers most sought by foreigners coming from many countries of Europe and the Americas. Tarsila, wishing to improve her painting, took this path. She began at Académie Julian and, when she thought she already knew enough, her conversion to modernism brought her back to Paris, this time to "unlearn"! This was the practice of modern art in the studios of the cubist masters.

GOMIDE IN PARIS. In 1924, countless Brazilian modernists were in Paris: Tarsila and Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, pianist João de Souza Lima, filmmaker Alberto Cavalcanti, painters Cícero Dias and Vicente do Rego Monteiro, sculptor Victor Brecheret, and

poet and critic Sérgio Milliet. Educated in Switzerland and very familiar with the Parisian environment, Milliet referred to the group as "our intellectual embassy in Europe."³ That same year, Antonio Gomide arrived in the French capital from Toulouse, where he had worked with Marcel-Lenoir, learning the ancient art of fresco. With scarce resources, he set up residence in the bohemian district of Montparnasse, famous for its bars, cafés and cabarets and the mecca of war refugees, political dissidents and artists of every trend. He managed to rent a modest studio along a lane where Brecheret lived. The fortunate coincidence led to their becoming friends. In a letter to Mário de Andrade, the sculptor commented:

I had a big surprise recently, Antonio Gomide, the brother of Regina Graz, is a great painter, very modern and very solid. He is currently working with frescoes, which is a very difficult art, it is so great, another one of us, he is now preparing for an exhibition in São Paulo, you will see what a crack he is.⁴

Certainly, Brecheret's admiration opened doors for the recently arrived artist, who participated in the *Salon des Indépendants* and in the *Salon d'Automne* of that year.⁵ Over the course of his stay, Gomide made contact with Rego Monteiro, Di Cavalcanti and Anita Malfatti, and had the opportunity to see works by Picasso, Braque and Lhote, as well as to rub shoulders with painters and sculptors of the so-called School of Paris.⁶ He also took part in the bohemian world of Montparnasse. On their nocturnal outings, Gomide and Maryon enjoyed the

company of Di Cavalcanti and his wife Maria to have a drink, dance, and get caught up on the new art trends. The center of action was at Le Dôme, La Rotonde, and in the surrounding bars and cafés. The end of the decade saw the emergence of the *brasserie* La Coupole, where Sartre and Simone de Beauvoir spent a large part of their days writing or in conversations with friends and where the rich and famous mingled with artists from the district. It was an eclectic assortment of painters, intellectuals, journalists, models, dancers and actors from every nationality that got together there to have a simple coffee or to drink until the wee hours of the night. In this cosmopolitan environment, Gomide acquired bohemian habits, which he maintained even after moving from Paris back to São Paulo.

Despite all this effervescence, surviving in the art world in those years was not easy. Not being able to count on resources from his family, Gomide earned his living from the sporadic sale of drawings and watercolors and from the creation of patterns for printed fabrics, purchased by the haute couture house Drecoll, by the La Maîtrise, a workshop linked to the Galeries Lafayette, and by Tissus Rodier, a manufacturer of fabrics for decoration. An admirable sampling of these small watercolors is found in the collection of the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo (MAC USP). Many others are scattered in private collections. Their motifs are mainly plantlife designs, zigzags, spirals, circles and stars – sometimes linked together, sometimes juxtaposed, as in collage. They are dynamic

³ BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yvone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29: documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), 1972, p. 319.

⁴ Letter from Victor Brecheret to Mário de Andrade. Paris, May 14, 1924. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros of the Universidade de São Paulo (IEB/USP).

⁵ VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: MWM Motores Diesel, Indústria de Freios Knorr, Edusp, 1989, p. 215. Note: in the artist's timeline, Vernaschi notes Gomide's participation in the aforementioned salons, "according to interviews given

to São Paulo newspapers." In her book *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*, however, Marta Rossetti Batista states that "his name is not found in any of the catalogs of group shows we examined" (p. 522).

⁶ In the interwar period, dozens of artists took refuge in Paris. They constituted the so-called "School of Paris," an informal group that included artists such as Chaim Soutine, Serge Poliakoff, Alexander Archipenko and many others, nearly all of

whom lived in the district of Montparnasse, as did Amedeo Modigliani, Alberto Giacometti and Tsuguharu Fujita.

compositions, with intense colors and exotic inspiration, much to the French taste of the moment, when the fashion was to use printed fabrics on cushions, on wallpaper and curtains. This trend demanded a large print production, which opened a market for artists such as Raoul Dufy, the first modern painter to get involved with designs for textiles. In 1911, Dufy had his drawings used by stylist Paul Poiret in the Martine studio, a branch of his *maison*, and focused on the making of accessories for fashion and decoration.⁷ He later designed patterns for the Bianchini-Férier textile factory. His creativity went far beyond easel painting, to include tapestry, mural painting, ceramics, theater stage settings, interior design and textiles. Antonio Gomide followed a similar path. He did not limit himself to paintings: over the course of his career he painted murals and made designs for stained-glass works, folding screens and textile prints. With an interdisciplinary activity, he was attuned with a broad movement which, in Europe, sought to integrate art to industrial production, to architecture and to interior decoration. With his sister Regina and his brother-in-law John Graz, Gomide formed the trio that brought to São Paulo a new way of working with art, that is, the practice of designing for interior decoration.

THE TRIUMPH OF ART DECO.

It is impossible to trace the development of the pioneering action of the Gomide-Graz family without mentioning the *International Exhibition of Decorative Arts*, opened in Paris in 1925, a milestone in the spread of art deco, an aesthetic that spanned from

architecture to graphic design, including the design of interiors, furniture, and decorative and utilitarian objects. In the pavilions that stretched from the Grand Palais, across the Alexandre III Bridge, to the Esplanade of the Invalides, everything converged to the international launching of modern products suited to a new reality. The exhibition (originally slated to take place in 1916 but postponed due to the war) aimed to assure France a leading position in the production and commerce of luxury consumer goods, such as furniture, lamps, glassworks, porcelains, carpets, metallic objects, textiles, jewelry, etc. Although the French representation was dominant, there were also 15 thousand exhibitors from 20 countries, including the young Soviet Union, thus giving the event an international character.

Besides the national pavilions, other buildings were constructed by the main department stores of Paris – Galeries Lafayette, Printemps, Le Bon Marché, Louvre, La Samaritaine – as well as by renowned manufacturers and designers. Among these, what most caught the public's eye was the Hôtel du Riche Collectionneur [Dwelling of the Rich Collector], designed by Pierre Patout and richly decorated by Jacques-Émile Ruhlmann. In contrast, the stark pavilion L'Esprit Nouveau [The New Spirit] – conceived by Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) and by his cousin and collaborator Pierre Jeanneret, with furniture by Charlotte Perriand – would have gone unnoticed, were it not for the unusualness of the proposal, a prototype of a dwelling constructed with industrialized components, akin to what Corbusier would call “a dwelling machine.” Running

opposite to most of the pavilions that had originality and luxury as premises and an elite clientele as the target public, the architect proposed a standard dwelling, a functional abode aimed at inhabitants of the big cities.

Between these polar architectural conceptions there was, outside the foreign representations, a third path represented by the Pavilion of Information and Tourism, designed by Robert Mallet-Stevens. The slim building with pure lines and a 36-meter-high clock tower was noteworthy, near the exhibition's entrance, due to the elegance of its architecture in reinforced concrete, in counterposition to the eclecticism of the Grand Palais, beside it, and the massive blocklike buildings that composed the rest of the show. With this, the pavilion plus the hall of the French Embassy, decorated by Robert Delaunay and Fernand Léger, and the *Jardin de l'habitation moderne* [Garden of the Modern Dwelling], which featured the famous cubist trees by the Martel brothers, Mallet-Stevens marked his position among the participating architects. Without submitting to the severity of functionalism or falling into the excesses of art deco decoration, he presented a third option for modern architecture. His influence spread, reaching São Paulo in the 1930s and 1940s, as can be seen in the towers of Bandeiras Bridge which stretches over the Tietê River, in Pacaembu Stadium, in the entrance gate of Água Branca Park, and in the Chá Viaduct. John Graz owes part of his approach to interior design to him. In his settings, the geometric elements are used decoratively, but without excesses.

This diversity of trends did not diminish the success of art deco. With 16 million visitors and excellent publicity, the exhibition immediately set the fashion in Paris and spread it internationally, making art deco, perhaps, the first style with worldwide penetration. For sometimes being overly extravagant, seen as being aloof to real social needs, the bold art deco – initially, a reaction to the intricate art nouveau style – preceded and later coexisted with functionalism, until being finally replaced by it. Aimed at the well-heeled classes, art deco wound up becoming popular, being adopted in the lobbies and salons of cinemas, hotels, cruise ships, skyscrapers and large public works such as stadiums, schools, bridges and public squares. Around the world – from the Chrysler Building, in New York, to the Christ the Redeemer statue, in Rio de Janeiro – this aesthetic became synonymous with modernity. Paradoxically, the rationalist and functional design, cultivated by masters of the Bauhaus and by Le Corbusier, gave rise to pieces (chairs, light fixtures and utilitarian objects) that became “cult” items, sold at prices that were simply unaffordable for less well-off segments of the population they were meant for, while the elitist design of art deco, originally aimed at being exclusive, became popular and affordable to the middle class as well.

The works by Antonio Gomide and Regina and John Graz in the 1920s and 1930s reveal the impact of art deco on the arts linked to decoration. For the Graz couple, then residing in São Paulo, the visit to the 1925 exhibition was a matchless opportunity for updating their views of art and style. They

lodged at the Hotel Central, near the Gare Montparnasse, where Anita Malfatti resided, and with her they visited the pavilions of the great exhibition many times. Being once again in that cosmopolitan environment, getting to know the creations of the most renowned architects and decorators of that time, and seeing the success they were attaining – all of this must have encouraged them to consider the architecture of interiors and design as alternatives to easel painting. Through personal experience they already knew that earning a living in São Paulo by selling canvases was nearly impossible, especially when it came to modern art. As there were no galleries in the city, the exhibitions were held in improvised spaces in hotels, bookstores, commercial houses, theaters and even cinemas. Besides the precariousness of the art market, there was the conservatism of São Paulo society, which resisted the “extravagances of Picasso and company,”⁸ as Monteiro Lobato stated in his famous critique of Anita Malfatti's painting. The fact is that, in São Paulo, modernity was acceptable from the door of one's house outward. Inside the houses, in the household environment, life ran in the molds of the 19th century. Getting beyond this barrier was a challenge for the modernists, who only started to gain credibility in the eyes of the bourgeoisie after some leading figures of high society – who often travelled abroad and were therefore familiar with the current fashion and trends in vogue – gave them the green light. In this regard, the support that Paulo Prado and his group extended to the Modern Art Week of 1922 was a true “open, sesame” for the young artists. Even so,

the acceptance of modern art in Brazil was only consolidated in the 1950s, with the new museums and the successive editions of the *Bienal de São Paulo*.

The fact is that the 1925 *International Exhibition of Decorative Arts* promoted the triumph of art deco on many fronts. Besides the leading role played by architects and decorators, there was a noteworthy presence of luxury brands such as Lalique, Baccarat, Puiforcat, Daum, and Majorelle, which lent glamour to the convergence between art and industry, the main goal of the event. This joining of creation/production was always present on the horizon of Antonio Gomide and the Graz couple, without, however, being fully realized, due to the lack of conditions for the exercise of industrial design in Brazil in the first decades of the 20th century. Their training had prepared them to work as designers, however, in most cases, their creations were restricted to commissions from wealthy clients who wanted exclusivity. Moreover, the limitations of Brazilian industry and the small number of consumers were not conducive to their serial production, which is why most of the furniture, carpets, stained-glass works, light fixtures and other objects they designed remained as handcrafted, unique objects.

Upon taking up residence in São Paulo, John faced the inexistence of a market for modern art. He considered returning to Europe, but wound up working in interior design, encouraged by the commission he received to decorate the Swiss consul's residence. By the end of 1920, he would already be designing the first modern settings for the

⁷ Paul Poiret was a stylist and enthusiast of modernity. Besides creating a bold and extravagant style for his haute couture *maison*, he commercialized accessories and decorative pieces in the Martine boutiques. He was also the first clothesmaker to have

a line of exclusive perfumes. Active in various lifestyle segments, he contributed to forming the concept of a “brand as a lifestyle,” broadly adopted by current advertising. In the present context, it merits mention that Tarsila was one of his clients.

⁸ LOBATO, Monteiro, “A propósito da exposição Malfatti.” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, December 20, 1917. Available at: <acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,a-proposito-da-exposicao-malfatti-monteiro-lobato,13042.0.htm>. Retrieved on: April 8, 2021.

city's haute bourgeoisie. His wife, Regina, interested in textiles since 1923, worked together with him, creating accessory elements for his projects, including exclusive tapestries, rugs, bedspreads and cushions. Antonio Gomide joined them in 1929, when he returned definitively to Brazil. Of the three, it was Regina who went deep into the integration between art and industry: always in the textile area, based on the creation of uniquely handcrafted pieces, she arrived at the point of owning a small carpet factory, called Indústria de Tapetes Regina.

As we have seen, during his stay in the French capital, Gomide tried to work as a designer of printed fabrics, with relative success. At the same time, he continued to prepare the solo show that he was going to hold in São Paulo. His works – from 1924 to 1926 – present a clear art deco influence, in the patterns for the prints, as well as in the painting of religious themes begun in Toulouse and in the other series he developed in Paris until he left for Brazil. His assimilation of the cubist lesson is the basis for his painting. A cubism that can be called classical, founded on balanced compositions, the simplification of shapes, and a certain monochromism, as seen in the landscapes from 1923, such as *Ponte Saint-Michel*, *Paisagem com barcos*, *Porto* and others. Cubism was also what allowed him to master the abstract language, as seen in *Composição geométrica* (p. 118) and many other works.

In the series inspired in Pierrots and Colombines – traditional characters of Commedia dell'Arte⁹ – the figures appear in complex

articulations, in duos or trios, sometimes associated with a string instrument. These works on paper show, after the example seen in *Canção de amor* (p. 77), how familiar the painter was with the cubist practices, involving the fragmentation of the object and the use of juxtaposed planes, similar to collage techniques. This is a very cohesive set, where the highlight is on the linear structure of the compositions, the merging of figure with background, and the warm colors. Lines and colors activate the space. Outlines of various thicknesses – black, rusty red or ochre – enhance the intensely colored shapes in contrast with the white of faces, hands, arms, legs, torsos and breasts. The voluptuous articulation of these fragments is reminiscent of old Japanese prints, in which the excitation of the erotic game is artistically conveyed through an alternation of the draping folds of the colorful kimonos and the whiteness of the nude bodies. In this phase, Gomide's art clearly demonstrates his link with art deco.

From 1925 onward, the painter adopted less-concise structures, in which the elongated figures, nearly always female, appear in scenes that evoke an idyllic classicism. They show groups of musicians wearing tunics, or women with doves in woods or meadows, an iconography taken from the repertoire of classical art, much in vogue in France in the postwar period. In those watercolors, it is the line that rules the compositions; the figures are described by a delicate outline that remains apparent under the diffuse blues and pinks. In the drawings, even the sensation of volume arises from the contour of the form, as

is seen in the figure of a woman reproduced on the cover of the invitation/catalog for his first solo show held in São Paulo, in January 1927 (p. 203). Featuring 76 artworks brought over from Europe, the show was meant to launch the painter in Brazil, offsetting his absence from Modern Art Week and serving to evaluate the receptiveness to his work. According to Mário de Andrade, Brecheret's success in selling everything at his exhibition in December 1926 worked against Gomide's success when he showed just one month later. In a letter to Anita, he commented:

Even so, Olivia bought two paintings, one of which is very good. In about six months from now, when things get better, I intend to ask Gomide to make a small fresco on the only free wall in the sitting room, above the piano. He has a drawing that I like very much, of an angel playing a violin. I think that it will be delightful there.¹⁰

Another person who was interested in Gomide's exhibition was the lawyer Antonio Carlos Couto de Barros, a supporter of the modernist movement since the outset and a director of the magazine *Klaxon*, who took advantage of the occasion to commission a mural for the wall of the smoking room in his residence. This fresco gave Gomide the opportunity for his first foray into the field of São Paulo modernism. The theme – “savage customs and types of work,” according to Mário de Andrade – was characteristic of the nativism that modernism espoused for a national art. In the same line, he painted some vigorous canvases that showed

dark-skinned figures articulated against geometric backgrounds. In the following year, he made an illustration for the *Revista de Antropofagia* (p. 204) and then left for Paris, where he remained for a short time, then returning to Brazil to take up residence in São Paulo in mid-1929.

A SURPRISING WORK. Before closing that cycle, Gomide would paint a large-format panel, *Diana caçadora* (pp. 120, 121), which was an outlier in his production which, up to then, was limited to small formats. Although it is not signed or dated, the painting, measuring 160 x 280 cm merits attention. It is the only work of similar size known to exist from Gomide's Parisian period. Painted in tempera on jute, the large panel composed of five parts sewn together by hand, but unfinished, summarizes the knowledge the painter had accumulated in the previous years. It was likely a commissioned picture, since it is much larger than the relatively small works that he had been painting up to then, certainly for lack of resources and purchasers. The scene is grandiose. In it, the harmonic and balanced visual discourse is constructed through the drawing characterized by formal conciseness and certain art deco features, for example the leaves contained in circles, forming the crowns of trees, a detail that could easily be converted into a motif for printed fabric.

This is a classic theme, derived from the myth of Diana (Artemis, in Greek mythology). In the painting, the goddess – a female figure holding a bow – is caught in the gesture of taking an arrow from her quiver. As in the legend, the goddess is in a wood alongside

a lake and is associated with a fleeing deer and a wounded bird. A second woman is worshipping the moon, a cult linked to Diana. Behind the huntress, we see a rising Pegasus, a winged horse, in ancient Greece considered a source of poetic inspiration. In light of its artistic treatment and theme, this work reveals how much Gomide was attuned with the art deco aesthetics, a contribution he brought to the modernism of São Paulo. Having closed that cycle, after 16 years in Europe, Antonio returned to his country, bringing his French companion, Maryon. His idea was to set up residence with the support of his family, especially Regina and John Graz, who were already well connected with the city's cultural scene.

⁹ Popular theater developed in Italy in the 16th century, whose characters – Pierrot, Columbine and Harlequin, a trio involved in amorous twists – stimulated the imagination of painters in the early 20th century, becoming a recurrent theme in the 1920s.

It is enough to remember that Pablo Picasso, in his Rose Period, painted actors of traveling troupes in Harlequin costumes, and dressed his son Paul in this style for a portrait he painted of him in 1924.

¹⁰ Letter from Mário de Andrade to Anita Malfatti. São Paulo, February 9, 1927. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros of the Universidade de São Paulo (IEB/USP).

São Paulo: Modern Art Week

São Paulo, in the wee hours of the morning of Friday, January 27, 1922.

Suddenly the tables danced. We were in a café. The walls trembled as though the building were about to tumble. Everyone there looked afraid [...] For a few seconds, silence reigned. A frightened silence. Meanwhile, the bottles tinkled on the shelves. For four seconds the earth trembled in São Paulo.¹¹

In the same newspaper, the social section featured an ironic commentary, which goes further than a mere objective description. It includes the natural phenomenon in the list of events that had captured the city's attention:

An earthquake in São Paulo. That is something sensational. We had everything: automobiles, trolleys, airplanes, acts of adultery with gunshots and other interesting and European things. We were lacking, naturally, an earthquake. [...] I don't know if everyone was pleased by the cataclysm, but it turned out to be a boon to the national pride, which can vainly state, assuredly, through the

mouth of historians: "In 1922, on the occasion of the great earthquake..."¹²

More precisely, soon after the earth's quaking and before the upcoming carnival, another happening – this time, a cultural one – would shake the spirit of the public that thronged the Municipal Theater on February 13, 15 and 17 to witness the festival announced as "Modern Art Week." Moreover, this shaking had repercussions. The newspapers reported it, a controversy ensued, and many people were scandalized by what they had seen at the event, or read or heard about it. After all, everything had taken place at the Municipal Theater, the city's pride and the most elegant meeting spot for the São Paulo elite. Inaugurated in 1911 and with an architecture inspired by the Paris Opera House, the theater was mainly attended by the so-called coffee aristocracy, still prominent but in decline, and by the rising bourgeoisie, consisting partly of immigrants and their descendants. In the 1920s and 1930s, the Municipal Theater was the most cosmopolitan site in the city. A theater at par with the Colón of Buenos Aires and the Municipal Theater of Rio de Janeiro. Indeed, every famous orchestra or performer touring South America made sure to perform on its stage. Stars such as Enrico Caruso, Arturo Toscanini, Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, Isadora Duncan, Arthur Rubinstein and many others performed there to warm applause and cries of "encore." For the people of São Paulo, the Municipal Theater was a revered place.

To scandalize its visitors and break the aura of established art was

precisely what the modernists wanted. They were not looking for respect, nor approval. What they really wanted was to launch modernism with the greatest possible noise. And it worked! The packed theater did not cease to boo the conferences, the poems and musical performances. Only the pianist Guiomar Novaes, a much-loved performer of Chopin, won the respect of the audience that listened to her in silence, even when she played Debussy, a composer the listeners were unfamiliar with. The uproar was just as strident in the press. The critiques and attacks were published in the newspapers of São Paulo and Rio de Janeiro, loud and clear. According to Oscar Guanabara, writing for the Rio de Janeiro newspaper *Jornal do Commercio*, "this new art, based on the absence of art, invaded music, painting and sculpture under various denominations, but without novelty or interest, except for the psychiatrists [...]." In his opinion, what had taken place in the Municipal Theater "was nothing more than nonsense."¹³

The visual arts exhibition, seen as a whole, involved a certain improvisation. The organizers, faced with the scarce production of art truly modern and national, coupled with the short time available to organize the event, welcomed last-minute "discoveries." There were even some artists who took pride in having participated in the Week as a mockery. This was the case of Yan de Almeida Prado, who had two collages shown in the Municipal Theater's lobby. According to him, they were improvised works made with the collaboration of a friend, the graphic artist Paim Vieira. Among those who did not submit to the academic canons, few had a

consistent training. Anita Malfatti and Victor Brecheret were exceptions. They had been taught by renowned masters abroad – she in Berlin and New York, he in Rome and Paris – and already showed a production in tune with the "new art" being made in the European centers. Others had a vanguard practice and training, but were not Brazilians. This was the case of Swiss artist John Graz and the German Wilhelm Haarberg, who had recently arrived in Brazil and were testing São Paulo's receptivity to modern art. The field of architecture, represented by the Spanish Antonio Garcia Moya and the Polish Georg Przyrembel, aimed to innovate in an environment dominated by the eclecticism of the works by Ramos de Azevedo and Cristiano das Neves. This disparity of origins and languages did not prevent the gathering of around 100 artworks in the lobby of the Municipal Theater. The exhibition aimed to shock and thus drive a wedge into the anachronistic system of art founded on conventions and academic practices, underpinned by the Escola Nacional de Belas Artes of Rio de Janeiro, the former Academia Imperial de Belas Artes. Many people remained outside the controversial selection of the works to be shown. The injustices, the absence of entire sectors of culture, such as theater, dance, cinema, and photography, clearly evidence the degree of improvisation and haste with which everything was done. Oswald de Andrade would attribute the flaws to the urgency of the event, to the imperative need to shake the status quo: "As one sees, all the movements develop in the same way, making them confused, heteroclit, uneven. The important thing is the drive and the aim..."¹⁴

The challenging attitude of the modernists was part of a strategy that initially included breaking with institutional art and only later fostering the spread of innovative ideas and the construction of a modern, Brazilian art. The nascent modernism structured its actions based on tactics used by Italian futurism. Making use of truncated information on what happened in the European art world in the early 20th century, the small modernist group in São Paulo nevertheless managed to mount an attack on the conservative positions. It knew about Marinetti's "Manifesto of Futurism," published in 1909 in the French journal *Le Figaro*, and brought to Brazil by Oswald de Andrade, in 1913. The futurist publication led the modernists to understand the importance of leaving anonymity behind and proclaiming their contestation at the center of the system. In short, they must leave all modesty aside. The modernists understood that it was necessary to make waves. In this sense, the occupation of the Municipal Theater and the defense of modernism by the main local newspapers – *Correio Paulistano*, *Jornal do Commercio* and *A Gazeta* – managed to put modern art into the limelight, challenging the public to leave their comfort zone. As in the case of Italian futurism, Brazilian modernism was born, and only after would formulate its conceptual framework and produce its greatest works. In this regard, Annateresa Fabris stated that the modernist tactic was inspired in the *serate futuriste*:

If the works presented at Modern Art Week are not formally modern, denoting the yearning for a modernity

still under development, they are nevertheless perceived by the public and by the critics as a disturbing element in light of how they are disseminated. It is in this unusual presentation, rather than in the works themselves, that we should seek the vanguardist lines of Modern Art Week, a multidisciplinary event, very close in spirit to those "artistic meetings" of the futurist nights.¹⁵

Careful analysis of the exhibition held at the Municipal Theater is enough to reveal how incipient modern art was in Brazil, in the early 1920s. Despite this vulnerability, the presence of promising artists among the participants is noteworthy. In her study *Artes plásticas na Semana de 22*, Aracy Amaral observes that alongside the unavoidable presence of Anita Malfatti (with most of the paintings she had presented at her celebrated 1917 exhibition), the painters John Graz (with eight canvases brought from Europe, two of them painted on a study grant in Spain) and Vicente do Rego Monteiro (residing in Paris, with works left in Rio de Janeiro) were the most interesting of the Week.¹⁶ Most likely, Graz's participation was due to the influence of Oswald de Andrade, who met him in late 1920, when John and Regina, recently married, showed their works at the salon at the Central movie house, in downtown São Paulo. Oswald, enthusiastic about the possibility of adding new members to the modernist group, immediately acquired the canvas *Ceia*, paying Graz with a piece of land located in Pinheiros District, then a sparsely inhabited area, where the couple would later build their residence. On

¹¹ Earthquake in Mogi-Guaçu, January 27, state of São Paulo. Reported in the article "Tremor de Terra," *Correio Paulistano*, January 28, 1922. Available at: <<http://opolo.com.br/index.php/epicentro-do-maior-terremoto->

[da-regiao-sudeste-aconteceu-em-mogi-guacu](http://opolo.com.br/index.php/epicentro-do-maior-terremoto-)>. Retrieved on: April 9, 2021.

¹² Ibid.

¹³ "Pelo Mundo das Artes," *Jornal do Commercio*, São Paulo edition, February 22, 1922, p. 2. Available at: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/40960>. Retrieved on: April 9, 2021.

¹⁴ ANDRADE, Oswald de, "O Modernismo." *Anhemi*, São Paulo, December 17, 1954, p. 28.

¹⁵ FABRIS, Annateresa (ed.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 23.

¹⁶ AMARAL, Aracy Abreu. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 191.

that same occasion, the magazine *Papel e Tinta*¹⁷ reported the artist's presence in the city, highlighting the importance of the contribution he could make to renewing the cultural scene:

The notable Swiss artist John Graz, a member of the National Institute of Geneva, is in São Paulo. Known in Europe for his admirable stained glass works and the very modern composition of his paintings, John Graz is an element that our capital should take advantage of for the definitive formation of its culture. Unfortunately, São Paulo continues to lag the world by half a century in terms of art. Our artists do not include, unfortunately, any prodigies of affirmation. John Graz, who represents the victorious art trend in Europe, with the affirmation of great contemporary masters, is a force that São Paulo needs.¹⁸

Months later, at a banquet held in honor of writer and journalist Menotti del Picchia, it was Oswald who made the opening toast to the honoree. His speech/manifesto reveals that he was pushing for an artistic renewal. He began by describing the view from the height of Avenida Paulista:

We are at Trianon, with a sweeping view of the city's streets and factories, of its conjoined houses and American palaces. It is a city which in its confused mazes, in its fathomless developments of nascent districts, in the improvised ambition of its fairs and in the victory of its markets, there howls

an unknown harmony of human violences, of ascensions, of disasters, of struggles, hates and loves, offering to the receptivities of the elite the very rich material of its suggestions and the imperative persuasion of its colors and lines.¹⁹

This fragmented rhetoric gives a good idea of the sort of chaotic growth São Paulo was experiencing one century ago. With nearly 600,000 inhabitants, the city was in a rapid process of metropolitization. Its cityscape was a living portrait of its contradictions. For Oswald, this dynamics was the wellspring and inspiration for the still embryonic revolution in art that was about to be born. He continued, noting the proximity of the Centennial of Independence, an august event he used as a hook to encourage the people present to engage in a movement of artistic emancipation. When citing artists already committed to the modernist cause, he mentioned "this marvelous John Graz, recently revealed [...]"²⁰

One year later, on January 29, 1922, the newspaper *Correio Paulistano*, under the title "Semana de Arte" [Art Week], announced the festival being prepared, publishing its program. In the "Pintura" [Painting] category appear the names of Anita, Di Cavalcanti, John Graz and Regina Gomide Graz, Zina Aita and others. Shortly thereafter, the catalog of Modern Art Week appeared, without, however, including Regina's name among the participating artists. What had happened: withdrawal or exclusion? The reason behind this last-minute absence is not clear, as many had taken the artist's

participation for certain. René Thiollier and Di Cavalcanti, in statements made after the event, attested to Regina Graz's presence at the exhibition. Moreover, her name appears on the sketch that indicates the arrangement of areas that each artist occupied in the theater's lobby, in a drawing made by Yan de Almeida Prado in 1969, at the request of Aracy Amaral.²¹ In doubt, Aracy asked Regina herself, who stated that she had not participated in the show.²² Her absence at the Week of 1922 – the inaugural event of modernism in Brazil – indicates, already at the beginning of her career, an omission that was to become frequent. Her absence would not be noteworthy if the erasure of the name Regina Gomide Graz were not a constant in the history of Brazilian art.

It must be remembered that Tarsila was not present at the Week and did not fall into oblivion because of this. In fact, on that occasion, her absence was not even noted, since the painting she was doing was not modern. It was only then, after arriving from Paris in June of that year, that she became fully aware of modernism. It was in São Paulo, in close proximity with Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade and Menotti del Picchia, that she became a modernist. Together, they formed the Grupo dos Cinco [Group of Five], an ephemeral union, but with all the creative energy common to new beginnings. Before year's end, Tarsila would be back in Paris, this time to assimilate the knowledge she lacked. She approached the best masters of cubism: Lhote, Gleizes and Léger. She made dizzying progress. In 1924, her friend Sérgio Milliet already envisioned her success:

Like it or not, Brazil's image abroad will no longer be limited to being the country of coffee and yellow fever. It will be well represented, despite our ill will. After Anita Malfatti and Brecheret, Tarsila will suffer the same sarcastic remarks, will hear the same disgraceful, witless attempts at wit. It doesn't matter! Within ten years' time Brazil will proudly lay claim to our patrician's nationality. For now, we cannot ask the public to do any more than this: to observe and to respect.²³

Regina would not have the same luck. Her recognition, to the extent she merits, is yet to come. Active since 1920, her production was considered decorative – a work of sewing, stereotypically a woman's job – and, as such, undervalued. Seen as a supporting actor in the projects of her husband, she did not receive from the critics the attention she deserved. The first one to point out her proper place in the history of modern art in Brazil was Pietro Maria Bardi, when he organized at the Museu de Arte de São Paulo (MASP), at the request of the State Secretariat of Culture, an exhibition commemorating the Week's 50th anniversary. In the book that documents the event, he wrote:

In this field of the so-called applied arts, Regina has the same value as Tarsila. She was the woman who most assimilated the instances of that time in evolution; she had the power of a largely European education, but with a refined national feeling. It is unfortunate that many of her works

have disappeared. What is left for us is to affirm her as an artist of high value. Regina, the sister of Antonio Gomide and the wife of John Graz, was the animating force of the group to which modernism owes its link with art deco.²⁴

It is worth noting the relationship of the first generation of modernists with their supporters: São Paulo business people, with a longstanding wealth obtained from the production of coffee, the main Brazilian commodity at that time. From the outset and throughout the 1920s, the modernism of São Paulo was associated to certain members of the coffee oligarchy, a relationship that ended with the crisis of 1929 and the Revolution of 1930. Although it is not within the scope of this text to discuss this question in all its complexity, some topics will be mentioned, seeking to situate the introduction of modern art, modern architecture and design within the conservative São Paulo society, while underscoring the pioneering spirit of the Gomide-Graz family in this context.

The writers Mário de Andrade and Oswald de Andrade had already been fighting to free literature and the visual arts from academic rules; however, their proposals were circulating among a restricted audience, which they knew should be enlarged. That was when the idea of the art festival arose:

[...] the important thing was to turn this bold and very costly idea into a reality. The true driving force of Modern Art Week was Paulo Prado. Only a great figure like him

and a large but provincial city like São Paulo would be able to make the modernist movement and objectify it in the Week.²⁵

Modernism would never have made headway were it not for the support of a Europeanized elite that could not stand the provincial conservatism of much of the dominant oligarchy, although part of it. At first, the small vanguard group asked themselves how to launch the movement. The contact with Paulo Prado was providential for solving the impasse. Among the young people, Di Cavalcanti was "the first to meet that noble and elegant figure of the civilized São Paulo [...]" With a letter of introduction from the writer and academic Graça Aranha, Di set off to "find him on Avenida Higienópolis and, from his conversation with that great man with a background in intellectual life and the good life of Paris, the idea of Modern Art Week was born."²⁶

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida and a few others attended meetings at the Prados' mansion. At those get-togethers, the idea arose – it is believed that it was on the suggestion of Marinette Prado, the businessman's wife – to promote a festival in the molds of the one held in the coastal city of Deauville, in France. Everything became possible with the backing of Paulo Prado, whose prestige in the eyes of the leading figures of São Paulo society made it possible to raise the necessary funds to rent the Municipal Theater for three nights, pay for the lodging of the participants from Rio de Janeiro, and other costs. His adherence to modernism proved

17 Magazine founded by Oswald de Andrade and Menotti del Picchia (1920–1921), whose collaborators, Oswald, Mário de Andrade and Guilherme de Almeida, wrote, eventually, under pseudonyms.

18 MENDES, Claro. *Papel e tinta*, n. 2, June 1920.

19 ANDRADE, Oswald. "O Discurso do Trianon." 1921. Cited in: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*:

Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 177.

20 Ibid.

21 Sketch by Yan de Almeida Prado, October 1969. AMARAL, op. cit., p. 193.

22 Statement by Regina Gomide Graz. Ibid., p. 189.

23 MILLIET, Sérgio. "Tarsila do Amaral." *Revista do Brasil*, São Paulo, April 1924, n. 100.

24 BARDI, P. M. *O modernismo no Brasil*. São Paulo: Sudameris, 1978, p. 79.

25 ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 24.

26 Ibid., pp. 122–123.

to be fundamental for the movement's advance throughout the 1920s. His name and fortune opened doors and paid for some extravagances such as the holding of Modern Art Week at the noblest space in the city and, later, the long stays of Blaise Cendrars in Brazil, giving the French-Swiss poet and writer the chance to act as a sort of guru for the modernists. It was in Prado's rich library that the young intellectuals, with the Andrades at the forefront, could delve into reading the colonial chroniclers and the reports of 19th-century foreign travelers, sources that deeply influenced their writings.

By going against the grain of the prevailing art system, Paulo Prado was criticizing the conservative segment to which he himself belonged. Even while enjoying a privileged financial and social situation, he also concerned himself with the directions of his country. His uneasiness was not without motive. In July 1922, the episode known as the Copacabana Fort Revolt shocked the population: young members of the army were killed on the sidewalk of Copacabana Beach, for coming out in opposition to the continuity of the so-called "milk-and-coffee politics," ruled by large plantation owners of São Paulo and cattle ranchers of Minas Gerais. This was the first action of the "tenentista" [lieutenant] movement that would rise once again in the Revolt of 1924 in São Paulo, in the long march through Brazil's interior region undertaken by the Prestes Column, and in the Revolution of 1930, which would put an end to the First Republic. Before that, in 1928, Prado published his *Retrato do Brasil*, a pessimistic

view of our history. In parallel with this, Mário de Andrade released his novel *Macunaima*, titled after its protagonist – a "characterless hero" who, for many readers, embodied the Brazilian man.

4

Art Patrons and Pioneers

World War I (1914–1918) prompted the return of Brazilians who had been living nearly permanently in Paris. The repercussion of the return of Paulo Prado and Olivia Guedes Penteadado to São Paulo could have been restricted to their social circle, were it not for a certain dissatisfaction with the status quo that led these members of the coffee-sector aristocracy to escape from the routine of the traditional families of São Paulo and become involved in modernism. With cosmopolitan habits, they found in the irreverence of the young modernists an alternative to the conservative mentality of their peers.

Everything began with Modern Art Week, in 1922. After the predictable scandal provoked by the event, Paulo Prado and Olivia Guedes Penteadado strengthened their friendship with artists, musicians and intellectuals of the São Paulo vanguard, opening their residences for weekly meetings, where attendees found food and drink, good conversation and the most recent news from Paris and the rest of the world. For some privileged people, there were even invitations for short stays on wealthy coffee plantations in the state's inland. Some initiatives by these art patrons marked the first years of modernism in São Paulo: the modernist pavilion

commissioned by Olivia Guedes Penteadado to Lasar Segall, the "discovery of Brazil" on trips by the modernist group to Rio de Janeiro, Minas Gerais and Brazil's North, led by her, and, thanks to Paulo Prado, Blaise Cendrars's successive stays in the country.

The penetration of the modern decor in São Paulo owes much to this cultivated and well-traveled elite – people who would bring to Brazil the latest novelties of fashion and arts after spending long stays in Europe. Around here, the prestige of the imported things remained matchless. As always, anything acquired abroad conferred status. What was shocking, however, was the new. To the consternation of those who preferred to live according to the past, the modern began to enter even into the most traditional houses. It was remarked that Olivia Guedes Penteadado had bought all the decoration of her bathroom in the Dominique store in Paris, where Tarsila had acquired cushions, an indispensable accessory in modern settings.

Together since 1923, Tarsila and Oswald, living abroad most of the time, became *habitués* of the best Parisian establishments for fashion and decoration. In 1926, a glorious year for the Tarsiwald couple (as the Tarsila and Oswald couple came to be called), they intended to officialize their marriage in a ceremony to be held in São Paulo, soon after Tarsila's first exhibition at Galerie Percier, in Paris. This was the motive for the many purchases reported by Tarsila in a letter to her family:

[...] Oswald has already given me a beautiful set of dining room furniture that figured in

the Exhibition of Decorative Arts. A lovely table, twelve armchairs of pale wood upholstered with green velvet, six upright chairs and two buffets. It is very modern and decorative. I've already chosen bedroom furniture that is extremely simple and with new lines. It is very pretty. I already bought the porcelain, the crystal tableware, etc. [...] Besides the two tea sets and a dessert set, he just offered me one for fruits and is looking around for silverware.²⁷

Oswald did not keep a firm grasp on his purse strings – he spent. It was not everyone, after all, who could live in a mansion (owned by Tarsila's father) in the district of Campos Eliseos, and who had Washington Luís (then already elected as president of the Republic) as the best man at his wedding. Irreverent, he responded to the criticism leveled at him and threw a curve ball: "To see the Exhibition of Decorative Arts in 1925, in Paris. Everything crooked, not in plum, falling apart, and crazy. I was the one who said that it was beautiful like that. And the suckers believed it."²⁸ He was kidding, but, when it came to buying things for his home, he only wanted the best and most contemporary.

Before Tarsila and Oswald's triumphant return to São Paulo, when the couple's residence began to be a meeting spot for friends and for celebrities passing through the city, the modernists would get together on Tuesdays in Olivia Guedes Penteadado's house, and had lunch once a week with Paulo Prado. At that time, the senator and art patron José de Freitas Valle was still receiving

²⁷ Tarsila do Amaral. "Carta à família," March 23, 1926. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. vol. I. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975, p. 192.

²⁸ Anonymous note, in "Pingos nos is," *Terra roxa*, São Paulo, April 27, 1926. Ibid., p. 202.

on Villa Kyrial for soirees and conferences, but the competition of meetings at Olivia's house was already making itself felt. A widow since 1914, she spent part of each year in her Parisian apartment, and from 1922 onward became interested in modern art. The following year, upon her return from Paris, she was introduced to Tarsila by Paulo Prado and they soon became friends.

Guided by Tarsila, Olivia lost no time. She put together an art collection incomparable to any other in Brazil. She acquired the canvas *Comptier de poires* by Léger, at Gallerie de L'Effort Moderne, the sculpture *Negrêsse blonde*, at Brancusi's workshop, and various other paintings by artists such as Delaunay, Foujita, Cézanne, Degas, and Marie Laurencin. Arriving in São Paulo, in 1924, she soon had a horse stable in the backyard of her mansion converted into a modernist pavilion to hold these precious objects. To give a modern character to the setting, she called on painter Lasar Segall, who a short time before had designed the decorations for the carnival ball at the elitist Automobile Club of São Paulo. Olivia therefore trusted that he was the one who would know how to transform a conventional space into something vanguardist.

Segall, with a solid artistic training acquired in Berlin and Dresden, did not hesitate to create an entirely new setting for her. He concentrated his intervention on the room's ceiling, leaving the walls free to be occupied by modern art. He took advantage of the exposed beams to structure a weave of geometric elements painted in pure colors: red, yellow

and blue. The use of primary colors – unusual in Segall's work – refers to the vibrant decorativism of Slav folklore and allows a glimpse of his knowledge of the De Stijl movement's abstract-constructivist proposals for architecture.²⁹ As a finishing touch, he painted stylized figures in cubist manner, on each side of the entrance and high on the inner walls. With works by Léger, Tarsila, Brancusi, and Brecheret, a fireplace, a grand piano, and cushions scattered around the floor, the annex was ready to receive Olivia Penteadó's young guests, while leaving the interior of the mansion intact, with its French furniture, crystal chandeliers and Aubusson rugs. This compromise solution between the old and the new would be typical of this period of transition: in São Paulo in the mid-1920s, the few who adhered to modern lifestyle did not do it fully.

For Segall, the creation of the modernist pavilion opened doors for him, facilitating his access to a very reserved social group. An immigrant, what he wanted most was to become a member of São Paulo society. He would soon be spending his honeymoon with Jenny Klabin at Olivia's country estate, Fazenda Santo Antônio, and joining the modernist group in important initiatives for the sake of modern art. Under the ceiling of the pavilion's strident colors, they could debate the new ideas in the inspiring surroundings of a modern decor, unique in this city. From 1927 onward, the meetings would proceed in Tarsila's salon/workshop. After their marriage, the Tarsiwald couple would receive guests in their mansion in the district of Campos Elíseos, on Alameda Barão de

Piracicaba, formerly the residence of Estanislau do Amaral, Tarsila's father. The house's outer sobriety gave no hint of the bold interior decor created by his daughter. A journalist who visited the house was surprised by what he saw: a living room where all rules of well-behaved decoration were broken, where dark furniture, oval mirrors and crocheted placemats on the tables had no place.

Nearly noon. In the large house with a manorial air, Tarsila do Amaral receives the reporter from the newspaper *Diário da Noite*. Her *atelier*, full of beautiful things, dozens of paintings and art objects, a broad table in the center, covered with books, magazines, newspapers. Far away in a corner on top of the little side table, an impossible bronze statue, *head of a child*, suggests a variety of things. A good setting for conversation.³⁰

Certainly, a very personal choice. Together with canvases she herself had painted, Tarsila put some icons of modern art: the exuberant *Tour Eiffel*, painted by Delaunay, above the fireplace; beside it, a doll of cut out wood, by Léger; further along, *Prometheus*, by Brancusi. To finish, she added an exotic touch with oriental rugs, beanbag chairs of Moroccan leather, basket-works, divans and tropical foliage. This setting, at the same time casual and sophisticated, was the result of the couple's cosmopolitan life. Their trips through Europe, the excursion by cruise ship that brought them to Egypt, the concerts, the exhibitions, and

above all their easy familiarity with the vanguards – all of this gave them an international savvy. With the same assuredness with which Tarsila mixed her paintings with works by renowned European artists, they hosted famous people who were passing through São Paulo. Everything flowed to the sound of Satie and Poulenc. Apparently, no one was aware that this entire bonanza might not be eternal. In October 1929, the Wall Street crash sounded the alarm. In November, before the coffee growers could even assess the real extension of the crisis, there was a party at Oswald and Tarsila's house. The center of attention was Le Corbusier, on a trip to explore the potential for urbanistic and architectural renovation in the South American capitals, along with the effusive dancer and singer Josephine Baker, on a tour through South America.

The architect had come on the invitation of Paulo Prado, to whom he had been introduced by Blaise Cendrars, a true propagandist of Brazil. In that short stay, he visited the residence of Gregori Warchavchik, in Vila Mariana District – the first example of modern architecture in Brazil – who accompanied him when he traveled on to Rio de Janeiro, where he would hold a conference. In the wake of his passage he left drawings with suggestions for roadways that crossed through São Paulo and Rio de Janeiro, giving them a fictional and utopian character, as well as a sketch of what could come to be a library attached to the Prado's residence. His participation in the movement for the renovation of Brazilian architecture would have to wait until 1937, when the

country was under the authoritarian regime of Getúlio Vargas. Until then, the plummeted coffee prices worldwide spelled the demise of coffee, followed by a period of growing political unrest, culminating with the Revolution of 1930. But before the finish of that fateful year, the marriage of Tarsila and Oswald – the emblematic duo of Brazilian modernism – would come to an end.

The day of the breakdown came before those who were caught up in the fever for profits ever imagined, due to the Wall Street Crash, the biggest save-yourself-if-you-can that has ever occurred in the realm of speculation. From that memorable October 1929 until now, our internal market has been limping along with the aid of alleviating policies, until arriving at the point where the idea arose to burn "on that same day and at that same hour" all the stocks of coffee in storage!³¹

With economic depression, life changed. It was the decade in which modern architecture arose in the country. Initiatives such as that of young architect Gregori Warchavchik, who in March 1930 opened in São Paulo the Casa Modernista [Modernist House] on Rua Itápolis to public visitation, sought to dissolve the prejudice against the modern. In 1938, architect Flávio de Carvalho would do the same thing, inviting the public to discover a new manner of dwelling, in a row of attached modern houses of his design, built at the intersection of Alamedas Lorena and Ministro Rocha Azevedo, in the district of Jardim Paulista. To this end, a

brochure was distributed, a sort of manual that explained how to use the residences. Announced as "houses that are cool in the summer and warm in the winter," these rental units aimed at the middle class featured surprising novelties, such as a living room with double ceiling height and a solarium on the rooftop. The petite bourgeoisie, however, was not convinced and it was hard to find renters for the houses. At that moment, the headquarters of the Ministry of Education and Health, in Rio de Janeiro, had just been completed. The building, constructed on pilotis and with a garden on its roof (according to Le Corbusier's precepts), designed by Lucio Costa and a team of young architects,³² soon sparked international repercussion. In Brazil, the estrangement provoked by these pioneering initiatives dissipated only slowly. Widespread acceptance of modern architecture would not come about until the 1940s.

THE CASA MODERNISTA. Shocking for its starkness – a cube of white walls without any ornamentation, surrounded by the sculptural harshness of cactuses and dracaenas – built on a gentle slope, in São Paulo's Pacaembu District, the house was in exhibition for nearly a month, receiving about 20 thousand visitors. "Simple like a Euclidean theorem," as Carlos Pinto Alves would say, the "mechanical house of Pacaembu" was seen as a "monster" by Cristiano das Neves, an architect with a preference for academic values. A house-manifesto, I would say, for its demonstrative and exemplary character. Surrounded by a tropical garden conceived by Mina Klabin Warchavchik, furniture and light fixtures designed by the

²⁹ It is possible that Segall had become aware of these aesthetic ideas through the magazine *De Stijl*. In 1920, it had published an essay written by Mondrian for the French public, "Neoplasticism," later published by the Bauhaus, in German,

in 1925. In 1923, an exhibition disseminated the movement in Paris.

³⁰ *Diário da Noite*, São Paulo, February 10, 1928. In: AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 292.

³¹ "Assuntos agrícolas – 'Pyromania,'" *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, November 12, 1931.

³² Various important architects helped to design the headquarters of the Ministry of Education and Health: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira and Oscar Niemeyer.

architect himself, and Brazilian modern art of the best quality, the new architecture displayed a combination of functionality and art. It should be noted that the interior finishing was only possible due to the collaboration of the modernist group, which provided for the loan of paintings by Tarsila, Segall, Anita, Di Cavalcanti, Cícero Dias, John Graz, Gomide (two frescoes), Esther Bessel, Jenny K. Segall; prints by Goeldi and by Segall; sculptures by Celso Antonio and Brecheret; and textile works by Regina Gomide Graz. Some pieces acquired in Europe came from private collections: a sculpture by Lipchitz owned by Olivia Guedes Penteadó, a Bauhaus carpet, lent by Mina, and cushions by Sonia Delaunay and from the Dominique store, belonging to Olivia and Tarsila, respectively.

Distributed through the house, the artworks constituted a powerful affirmation of the modernist aesthetic. The high quality of the Brazilian national production was present in the couple's bedroom. In that room of modest size, the sobriety of the architecture and furniture designed by Warchavchik contrasted with the exuberance of the bedspread created by Regina Gomide Graz and with the likewise spectacular painting by Tarsila, *Cartão-postal*, above the headboard (p. 202). The two artists demonstrated full mastery of their respective *métiers*: Regina furnished an asymmetric art deco bedcover, in which the use of various fabrics offered a vibrant contrast of colors, textures and lustres, while Tarsila provided a landscape-synthesis, resulting from the blend of elements from her *pau-brasil* and *antropofágica* phases. Impressed

by what he saw during his visit to the Casa Modernista, Oswald de Andrade wrote:

From Modern Art Week to Warchavchik's victorious house there were eight years of shouting to convince that Brecheret was not a joke, that Anita Malfatti was the most serious thing in the world, that the literature of the Brazilian Academy of Letters was a national shame, etc., etc.³³

In the exhibition of the Casa Modernista, the visual arts demonstrated maturity, while the architecture and the interior design were from then on a new territory to be explored by those who aimed to keep in step with modernity. In the field of design, the Russian Gregori Warchavchik and the Swiss John Graz were pioneers. Trained in Europe – the former attended the Upper Institute of Fine Arts of Rome, and the latter, the School of Fine Arts of Geneva – both arrived in Brazil as immigrants. Having set up residence in São Paulo in the 1920s, here they married, respectively, with the Brazilians Mina Klabin, the daughter of the clan of rich industrialists, and Regina Gomide, a descendent of a traditional family of São Paulo. Beyond these similarities, their paths were also parallel at a certain moment, but not identical.

Warchavchik's focus was always on architecture. He arrived at the design of interior settings driven by the need to provide furnishings for his home on Rua Santa Cruz or to compose the interior of the Casa Modernista, an educational and promotional presentation of his work. On the other hand,

Graz's decision to work with interior decoration was an option, an alternative activity to his trade as a painter, in light of an incipient art market. Without totally abandoning painting, Graz began to work as an artist-decorator (*artiste-décorateur*, in France) and a designer – a profession he exercised for more than 20 years – while Warchavchik would soon leave design to concentrate on architectural projects.

The furniture they designed, in that same period and with the same purpose – adapting the household equipment to a modern lifestyle – was based on different concepts of what design is. For Warchavchik, design was always based on functionality and strove for simplified forms and a low production cost. While for Graz, design served as a sign of social distinction, through the use of elaborate compositions, rare materials and highly specialized execution. Thus, the furniture pieces in the Casa Modernista could easily be manufactured in series, which would not happen with the expensive and exclusive furniture created by John Graz.

To illustrate these differences, it is enough to compare Warchavchik's modernist armchair (1930) with the one with various metallic elements that John Graz designed for the living room of the Roberto Simonsen residence. The former, in the Casa Modernista, made of juxtaposed wooden boards, recalls the constructive approach adopted by Gerrit Thomas Rietveld in his *Red Blue Chair* (1918–1923). Both of these economical and easily produced pieces became extraordinary when they gained color: Rietveld's chair, painted in primary colors (blue, red, yellow

John Graz
Den of the Antonieta and Caio Prado residence, 1920s
Collection Instituto John Graz



and black), adheres to the chromatic constraint adopted by neoplasticism; in counterpoint, Warchavchik's armchair for the Casa Modernista, painted in gray-silver, with a seat upholstered in navy blue velvet, is characterized by flexibility in the use of color, which also integrates the piece with the uncommon harmony of that setting of water-green walls and purple curtains. It can be concluded that the use of silver paint, in this case, is not aimed at substituting the use of metal: it is just an unconventional use of color. The latter – the armchair designed by Graz for the living room of the Roberto Simonsen residence – is an example of the extravagance of art deco furniture. The piece is a large block of dark wood partially covered by metal sheeting attached by visible rivets, with a nickel-plated metallic tube, like an oversized handle on its back. These metallic elements confer a "futurist" look to the

piece, whose cushions on the seat and back are covered with animal hide, lending it an exotic touch (p. 182). It is a design that points to the future, at the same time that it refers to the primitive, an ambiguity in vogue in Europe in the interwar years.

THE MODERN AS A LIFESTYLE. Faced with the challenges of introducing modernity to a conservative society, Graz opted for the architecture of interiors aimed at an elite public. In 1930, he opened the store John Graz Decorações and enlarged his clientele. In the execution of his projects, he relied on the collaboration of his wife Regina for the creation of the rugs, tapestries and cushions, and his sister-in-law, Beatriz Gomide Wittecy, for the making of curtains. The works in wood and those in metal were made, according to the scarce information available in regard to this question, by the Liceu de Artes e Ofícios and by

the workshops of Federico Oppido. And the stained-glass works were invariably executed by the firm Conrado Sorgenicht.

Unfortunately, Graz did not leave records about his work process, but he did take the care to hire a competent professional photographer, Hugo Zanella,³⁴ to document his production in the field of interior decoration. These photographs, today in the collection of Instituto John Graz, attest to his capacity to create totally planned settings: walls, floors, ceilings, furniture, rugs, light fixtures, stained-glass works, mirrors, door locks/latches/knobs, and even works of art – everything was detailed and faithfully executed. The goal was to make each project a work of "total art."

Due to his skill, Graz was called to collaborate with engineers and architects, as in the Ferrabino residence, designed by Rino

³³ ANDRADE, Oswald de. *O Jornal*. Rio de Janeiro, April 19, 1930.

³⁴ Italian photographer Hugo Zanella arrived in Brazil at a young age, and became a highly demanded photographer due to his technical skill. In the 1930s, he worked for Warchavchik, Segall and Graz,

in the documentation of their architectural and interior decoration designs.

Levi in 1931 and whose internal planning was tasked to him. His clients were among the few who, perceiving that the economic, technological and social changes would wind up affecting private life, sought to adapt their household to the innovations then underway. The analysis of residences commissioned by Caio da Silva Prado, Roberto Simonsen and Alberto Ferrabino – among the first to hire the services of John Graz³⁵ – will clarify to a certain extent how the transition to modernity took place within the homes of the haute bourgeoisie of São Paulo. This generation of business people actively participated in the transition from an agrarian-based economy – in which coffee represented 70% of Brazilian exports – to a diversified economy, founded on industrialization. The advance of this transformation had repercussions in both the public and the private sector, reaching the household space, as we will see in the cases studied here.

CAIO DA SILVA PRADO RESIDENCE. In 1928, Antonieta and Caio Prado made a radical decision: to demolish their residence – the so-called Vila Antonieta – to construct another one, on the same site. To get an idea of the meaning of this change, we will recapitulate the couple's family background. Caio da Silva Prado belonged to the Prado clan, a family of coffee growers active in the areas of exporting, finances and politics. His marriage to Antonieta Penteado sealed the union of two of the most important families of São Paulo at that time. The couple resided for some years in Vila Penteado, a mansion designed by Swiss architect Carlos Ekman³⁶ on

Rua Maranhão and recognized as one of the most beautiful examples of art nouveau residential architecture in São Paulo. In 1913, they moved with their children to their own home, also designed by Ekman, located on the corner of Avenida Higienópolis with Rua Sabará. Fifteen years later, they decided that it was time to enlarge their dwelling. The design of the new residence was entrusted to architect Elisiário Antônio da Cunha Bahiana – then living and working in São Paulo, having recently moved there from his original city of Rio de Janeiro – who would impart his personal mark to the design, as he also did to other emblematic constructions, such as the Chá Viaduct. The two-story house – a volume of classic proportions, with symmetric façades and porticos supported on square columns – represented the launching of art deco in São Paulo.

The building was demolished in the 1940s to make way for a residential building, but had its interior documented. In 1933, the magazine *A Cigarra* published an article about its decoration.³⁷ According to that report, it is possible to know that Graz's interference was restricted to the second floor, while, on the first floor, the traditional décor was maintained, including a sober and elegant office, with a library and fireplace in English style, and a dining room, with its walls lined with *boiserie* in dark wood, and glass cabinets displaying a collection of porcelain. The same well-behaved decoration pervaded the entire social area, with the exception of the staircase leading up to the upper floor: the geometric forged iron grid of the stairs pointed to modernity. In

fact, it was on the second floor, in the wing set aside for the private use of the family, that Graz's intervention took place.

At a time when few could have the luxury of a private bathroom, Graz was tasked with equipping the bedroom suite of the Silva Prado couple in the most modern, comfortable and luxurious way. There were three interconnected rooms: the bathroom, whose sumptuousness of materials – black marble, mirrors and metallic ornaments – created a Hollywood-like atmosphere; the couple's bedroom, with a discrete sensuality; and a small dressing room with an intimate, nearly secretive atmosphere. In the bathroom, the floor was striking: a geometric composition made with different marbles, small tiles of glass and mother-of-pearl, which placed Graz among the pioneers of abstraction in Brazil, although he did not hesitate to give a naturalist touch, inserting stylized fish along the borders of the design (p. 181). These were the concessions that infuriated purists like Le Corbusier.

In the couple's bedroom, the focal point was the large painting located above the bed's headboard, painted by Graz himself, today in the Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo. By the size and theme, it is evident that the painting *Pastoral* was conceived especially for this setting (pp. 128, 129). The canvas, fitted onto a wood panel and made with a subtle spectrum of pastel colors, functioned nearly as a tapestry, lending the bedroom a "comfy" air. The characters – the shepherd and shepherdess – are at the center of the scene. A doe

John Graz
Bathroom of the Antonieta and Caio Prado residence, 1920s
Collection Instituto John Graz



and some lambs provide company for the couple, who are resting alongside a brooklet. In the clearing of the wood, he is playing a flute while she sits near his feet, resting dreamily. Everything alludes to Arcadia, to the dream of harmony between humans and nature. However, the theme is not turned to the past. Rather, these young "shepherds" are nothing else than the updated representation of the classical ideal: in Europe, devastated by war, nature began to be seen as a refuge, a place apart from the evils of civilization. This retreat to a mythical time explains why a taste for primitive things spread among the artists. The desire for a simpler life appears in the calculated carelessness with which two cushions were arranged on the floor, around the bed. Created by Regina, the patchwork cushions resembled those by Sonia Delaunay, very much in vogue in 1920s Paris.

The dressing room, or private den (p. 179), had wood paneling on its walls (hiding the closet doors), a chest of drawers, and a mirror set into the wainscoting, an armchair and sofa with sober lines and a handmade rug, designed by Regina Graz. The contrast of light/dark and smooth/textured characterized the setting, whose austerity was attenuated by one of Regina's most interesting textile creations. The rug, probably made on a manual loom, presented geometric elements distributed sparsely on a light background. The pattern, consisting of blocks of undulating lines or zigzags vaguely alludes to the indigenous tradition. This compositional scheme arose from the research into native art that she carried out in the 1920s, in the first years of her production. We cannot ignore, however, the similarity between this piece by Regina and the rugs by Ivan da Silva-Bruhns,³⁸ a French-Brazilian

artist living in Paris, known for his creations for the French interior decoration market.

Certainly Regina had seen the works by Da Silva-Bruhns at the *International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts* of 1925, in which the tapestry maker garnered great success, allowing him to open a store in the French capital, on rue Faubourg Saint Honoré. His rugs, inspired in the geometrics present in the artifacts of the peoples of Oceania, Africa and South America, began to figure in the designs by Jacques-Émile Ruhlmann, the Leleu brothers and many other decorators. His professional activity as a designer and owner of his own rug factory may have been what inspired Regina to dedicate herself to textiles, initially in her studio, and later, as the owner of the factory called Indústria de Tapetes Regina,³⁹ whose production, for

³⁵ For a formal analysis of the many designs made by Graz, see the master's dissertation: SANTOS, Anna Maria Affonso dos. "John Graz: o arquiteto de interiores." São Paulo, College of Architecture and Urbanism of the Universidade de São Paulo, 2008.

³⁶ Later, the mansion was donated by the Penteado family to the Universidade de São Paulo, being occupied by the Postgraduate Department of the College of Architecture and Urbanism. The property

was declared an architectural heritage site in 1978 by Condepheet and, in 1991, by Conpresp.

³⁷ *A Cigarra*, n. 445, July 1933, pp. 40–42. This was a weekly magazine published in São Paulo, which had Guilherme de Almeida and Menotti del Picchia as its directors.

³⁸ Ivan da Silva-Bruhns (1872–1953), born to Brazilian parents in Paris, lived in France and is considered the most important art deco rug maker. He had his own rug manufacturing firm in Savigny.

³⁹ The factory was started up in 1941, in São Paulo, and was sold in 1957 to Tecelagem Parahyba S/A.



John Graz
Living of the Robert Simonsen
residence, c. 1925
Collection Instituto John Graz

the most part, has disappeared. Seen as utilitarian objects and not as authorial creations, her rugs, cushions and *panneaux* were simply discarded when the art deco style went out of fashion. In Europe it was different – the art of tapestry had tradition. So much so, that the rugs by Da Silva-Bruhns bore his signature and are currently in museums, while they also fetch high sums at international auctions.

ROBERTO SIMONSEN RESIDENCE. Even at a time when few people in São Paulo were interested in the modern, businessman Roberto Cochrane Simonsen was one of the first to structure his professional activity around modernity. A civil engineer and executive born in Santos, he was a pioneer in defending a rationalization of the productive structure for the sake of industrialization. In 1912, he founded the Companhia Construtora de

Santos, which built outstanding buildings in the city, such as the headquarters of the Coffee Exchange and the Commercial Association. At the same time, he carried out urbanization works, such as the construction of the workers district of Vila Belmiro. After World War I, Simonsen – always espousing the replacement of the agricultural export model by the industrial one – gained national projection as a business and political leader. His involvement with trade associations headquartered in São Paulo and other work commitments suggest that by around 1920 he was no longer living in Santos, having moved with his wife Raquel Cardoso Simonsen and their children to the state capital.

The photos of the couple's residence – conserved in the collection of Instituto John Graz – seem to illustrate an attempt at reconciling traditional and modern decoration.

In one of the photos we can see part of a library, where the old and the new coexist: the impressive book stand in dark wood is crowned by a mural painting by John Graz. Certainly, when they asked him to paint scenes from Brazilian history, the stands had already been in place for a long time. The library's eclectic style and the high ceiling are thought provoking. It is possible that this room did not belong to the house decorated by John Graz for the Simonsen family or perhaps it was in another property owned by them. In photos identified as a living room, the low ceiling makes the proportions similar to those commonly associated to modern architecture. As in most of the settings decorated by Graz, in this room the horizontality is emphasized by the low furniture, including low upholstered chairs and sofas arranged along the walls, the latter sometimes adorned with bands painted in mild colors, sometimes demarcated by

John Graz
Entrance hall of the Alberto Ferrabino residence, c. 1931
Collection Instituto John Graz



vertical elements, such as panels, doors, stained-glass works, metallic strips, mirrors and curtains. No surface – whether floor, wall or ceiling – was left up to chance or open to the owner's intervention. Everything was previously defined and faithfully executed.

The concept of "total design" adopted by Graz was aimed at ensuring the harmony of the setting, as seen in the photos of the Simonsen residence. Moreover, in each room an element ties the set together into a single unit. In the living room, it is the large carpet with a checkered pattern that unites the furniture (p. 182). Designed by Regina Graz, the piece presents the same compositional basis as the tapestry *Black-White-Red*, created by Anni Albers,⁴⁰ in 1926, in the textile studio of the Bauhaus. These two women sought to elevate weaving to the level of art. Anni's recognition came after the

years dedicated to teaching at Black Mountain College, in North Carolina (USA), to where she moved in 1933 with her husband Josef Albers. Considered as the greatest modern textile artist, with solo shows in various museums around the world, Anni had her work fully recognized, while Regina, with few surviving works, is still mentioned marginally in the history of modern art in Brazil.

In short time, John Graz became the most highly demanded interior decorator in São Paulo. His clientele was no longer members of the coffee oligarchy, but rather immigrants who became wealthy in Brazil, many of them successful industrialists. In the 1930s, the upper-middle class moved from the older residential districts to the new subdivisions: the path of their moves – from Campos Elíseos to Higienópolis, then to Pacaembu and, from there, to the so-called "garden districts"

– coincided with the expansion of the city which, at that time, descended the slope of Avenida Paulista toward the valley of the Pinheiros River. This was when, adhering to a new city planning concept brought by Companhia City, the more well-heeled segment of the population arrived in São Paulo's Jardim América District. Graz accompanied his clients in this movement, always attentive to the demand for status of this elite that spanned from the agrarian bourgeoisie to wealthy industrialists. It can be said that this was also the path of modernity in São Paulo, in that phase of our history.

ALBERTO FERRABINO RESIDENCE. In 1931, Rino Levi, an architect at the beginning of his career, was invited to design the residence of the industrialist Alberto Ferrabino, the owner of the Ita carpet factory. But the modern lines of the two-story

⁴⁰ When Anni Albers entered the Bauhaus, she wanted to be a painter, but she was not accepted in this area, being sent to the weaving studio, known as the "women's class." More

information about the artist can be found at the Albers Foundation website: www.albersfoundation.org.



John Graz
Living room of the Mario Cunha
Bueno residence, 1920
Collection Instituto John Graz

house to be constructed on Rua Estados Unidos, in Jardim América – a flat-roof rectangular structure with some dynamism in its volume – startled the owner's wife, Delfina, who asked for changes. Levi, in order not to lose the client, agreed to introduce decorative elements on the house's façade, adding a textured band in the upper part, along with arches and balustrades on the ground floor veranda.

It was up to John Graz to break the sobriety of the dwelling's interior spaces, giving the social area and the couple's bedrooms a sophisticated look. Photographer Hugo Zanella documented this work extensively, evidencing the aesthetic-functional treatment given to each setting: the harmony of proportions, the contrast of lights and shadows, and the variety of materials, all expressed in a style typical of art deco. From

the equilibrium of the overall decor founded on a subtle asymmetry to the design of each component, Graz treated everything with the same rigor. He had an outstanding ability for creating original objects, such as the light fixture formed by sheets of frosted glass and metal that interlinks the two sets of the living room, and the armchair he designed for the *boudoir*, in lacquered dark wood (possibly from Macassar, in Africa), with patterns in inlaid metal on the sides and upholstered in velvet. In this private room there is an amazing pattern of broken lines on the walls, which is repeated, with variations, on the rug. This may have had an Aztec or Mayan inspiration, conferring an exotic touch to the decor, an international trend that followed the discoveries of the pre-Columbian pyramids of Tikal, in Guatemala, and Chichén Itzá, in Mexico, both linked to the Maya Empire.

The Ferrabino house was torn down in 1995 in the wake of the rapid transformation of the São Paulo metropolis which, in a few decades, saw entire districts disfigured in the name of progress. Two frescoes were destroyed along with the house. And it was not just these paintings that disappeared. Nearly all the murals and reliefs created by Graz for residences in São Paulo met the same fate.

THE FULVIA AND ADOLPHO LEIRNER COLLECTION. The exceptional nature of the Leirner collection – which includes furniture, rugs, tapestries, reliefs, lamps and decorative objects produced in São Paulo in the 1930s – is owing to how few things from that time have escaped being destroyed due to real estate speculation and the insensibility for the past among the population of São Paulo. More than 60 years ago, when the

waters of modernism had already subsided and the institutionalization of modern art had only begun, the young Leirner couple, with a passion for art deco, began to buy what they could find of this style at auctions, flea markets, and the most unusual places, such as charitable institutions and stores selling material from demolished structures. At that time, few people appreciated these pieces. Some of them, such as the *panneaux* by Regina Graz, were not even recognized as art. Pietro Maria Bardi, then director of MASP, did not commit this mistake. In his gallery, Mirante das Artes, he had works by Antonio Gomide and by John and Regina Graz, long before the market had any great esteem for these artists/decorators. The art dealers Giuseppe Baccaro and Benjamin Steiner and the antique dealer José Claudino da Nóbrega were also forerunners in the appreciation and commercialization of art deco. They patiently formed a small clientele interested in these pioneers of modernity in São Paulo. The importance of the invention of new way of dwelling had not, however, been widely appreciated. When the art deco period ended, much of what was modern in the 1920s and 1930s was discarded and nearly all the decorative components that were part of the architecture disappeared in the middle of the century, when the residences were torn down.

In three decades, the Leirners put together the best collection of Brazilian constructive art, which is currently held at the Museum of Fine Arts, Houston, in Texas (USA), as well as a rare set of art deco furniture and objects, which remains in the family. Their

very apt choices and avoidance of wasteful excesses made their collections emblematic of the rationalist tendency that informed art deco design in the 1920s and 1930s, as well as concrete art in the 1950s. John Graz's design is masterfully represented by two sets of upholstered furniture with their side and center tables: one of them, which can be called "futurist" – a sofa and armchairs in dark wood with arms made of curved metal tubes and velvet stuffing accompanied by side tables and small benches – points to the industrialism that marked the first half of the 20th century (pp. 68, 69, 73); the other – all in light wood, with velvet upholstery, with arms bearing cut-out geometric shapes, of Amerindian inspiration – refers to the modernist program that sought for an art with a national character (pp. 100, 101, 105, 106).

By Gomide, there are watercolors with abstract motifs. They are studies that evidence his full mastery of geometric composition (p. 116). One of his most appreciated pieces is a lamp base, in wood, resembling four rotating cylinders decorated with hand-painted playing cards and crowned by a ziggurat (p. 73). Lacking a shade, this piece is more than just a base for a lamp, being itself an intriguing object. By adding a dimension of fantasy to the functional, Gomide balanced rationalist aesthetic rigidity and poetic freedom, thus anticipating the critical attitude adopted by postmodern designers in relation to the imposition of rationalism on artistic creation.

From Regina's production, there are specimens of her various lines of work, which by itself demonstrates the Leirner's refined

sensibility, beginning with a rectangular tapestry with one rounded corner, composed of various curved segments in smooth velvet and *devoré*, delicately sewn (p. 72). The intersecting circles and the pure, juxtaposed colors – in the manner of collage – are a compositional resource similar to the one that Antonio Gomide used in watercolors in the same period, featuring religious themes or characters from *Commedia del'arte*. The difference is that, in this tapestry, the motif is purely abstract. The two rugs by Regina in the Leirner collection are likewise abstract (pp. 75, 104). For their compositional rigor, they can both be associated with the Bauhaus, thus being pioneering works of concrete art in Brazil. In another trend, the figurative creations by Regina are represented in the same collection by three *panneaux* of the 1930s: *Mulher com galgo* (p. 71), painted with aerography on velvet, an innovative technique at the time; and two patchworks in felt, titled *Índios* (p. 107) and *Diana caçadora*, typical themes of the art deco iconography. The two latter works are pieces of modest size and less cost, probably made for the petite bourgeoisie market, which was starting to get used to the modern. Modernity was advancing. Previously restricted to mansions of the haute bourgeoisie, it was arriving in the recently constructed two-story houses along the streets of Jardim América District, in cubic shapes coated with cement and mica, their facades displaying windows with glass panes in iron frames designed by Graz.

The collection also includes pieces by other artists, such as rugs and chairs by Cássio M'Boy, one of the

forerunners of modern design in São Paulo and today practically forgotten. There are also furniture pieces designed by Gregori Warchavchik for the living room of the Casa Modernista on Rua Itápolis which, at an apt moment were acquired by the Leirners. This set of pieces also includes the much-discussed armchairs painted with silver paint.

THE EDWIN LEONARD JÚNIOR COLLECTION. A young collector and lover of art deco, Edwin possesses a preciousity: a tapestry woven by Regina Graz in the 1920s. According to him, the piece belonged to a couple who sailed on the same ship as the Gomide family on their return from Europe to Brazil in 1928. Made on a manual loom, with animal and plant motifs in rusty red color on a raw beige background – foxes along the upper border, deer with stylized antlers and pines in the center area and squirrels on the lower border – by its motifs, this tapestry of rupestrian inspiration appears to be European (p. 117). A more thoroughgoing research would confirm that this tapestry precedes those that Regina would make in Brazil, inspired in Amerindian patterns. By the same artist, there is a drawing in gouache on cardboard, from 1928. In the 1970s, this study was converted into stained glass by the Conrado Sorgenitch firm, to compose the large panel of works in glass that adorns the lobby of the Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), in São Paulo (pp. 136, 137).

Another current in the collection considers the furniture of John Graz. Like Adolpho Leirner, Edwin uses many of these furniture pieces in his residence or in

others of his family. In the present show, we have the opportunity to see the set formed by two sideboards (pp. 136, 137), a bar cabinet (p. 134), an armchair (p. 131) and an acid-etched glass door that was part of the decoration of the *boudoir* of Angela Jafet (p. 135). For the refinement of their making, they are exceptional pieces, a luxury only attainable by the owners of large fortunes, in this case, Eduardo Benjamin Jafet.⁴¹ The mansion of Eduardo and Angela, situated on Rua Bom Pastor, in Ipiranga District, in São Paulo, is one of a succession of mansions constructed alongside Independência Park by the Jafet family, descendants of Lebanese immigrants who became wealthy in Brazil. Built in 1934 in eclectic style, the residence's interior was richly decorated by John Graz. Of what remains from the house, we have in the exhibition some furniture pieces of sober lines, finely executed by craftsmen of the Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo in two-toned wood, with details in chiseled mahogany, aluminum, glass and marble, which are on par with the best French creations from the same period. Of equal quality, and in the same collection, there are furniture pieces and objects originating from the residences of Geremia Lunardelli and Mario Cunha Bueno, which opens the possibility of someday gaining, through the study of this and other collections, a more complete view of the legacy of this extraordinary designer, John Graz.

⁴¹ Eduardo Benjamin Jafet was an engineer and director of the textile manufacturing firm Fiação, Tecelagem e Estamparia Ypiranga Jafet S/A. His family came from Lebanon at the end

of the 19th century. In Brazil, they initially worked as peddlers, to later become wholesale merchants on Rua 25 de Março in São Paulo and industrialists.

5

The National in Art

The yearned-for “Brazilianization” of our art only took place when the modernists perceived the Europeans’ attraction to the so-called primitive. When the Brazilian artists arrived at the French capital seeking to update their artistic practice, they experienced the bohemian and cosmopolitan atmosphere of the postwar years and became aware that the radicalism of the vanguards was already a thing of the past. In Paris there was growing resistance to radical cubism, especially in its currents that tended toward abstraction. The climate was that of a “return to order,” a retreat that many artists ascribed to, including the cubist masters Georges Braque and Pablo Picasso. From the rupture they introduced, in the first years of the 20th century, there remained a diluted cubism and the desire for the exotic which ever since the emblematic case of Paul Gauguin and his repudiation of Western civilization had never stopped manifesting itself. Maurice de Vlaminck, André Derain, Henri Matisse, and Picasso, avid collectors of African artifacts and masks, were the first to incorporate visual resources from African art into European painting.

In 1923, the Musée des Arts Décoratifs presented the exhibition *L’art indigène des colonies françaises*, the first show of

⁴² COGNIAT, Raymond. “Pedro Figari,” *Revue de l’Amérique Latine*. n. 91, Paris, July 1, 1929, pp. 79–81. Cited in BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 177.

African art in Paris. Its impact was immediate. Fabrics, rugs, vases, jewels and even furniture of African inspiration arose, as exemplified in the creations of Pierre Legrain, a designer to whom Tarsila commissioned the frames for the paintings featured in her solo show in 1924, in Paris. Theater and dance were also pervaded by this wave of exoticism, as was seen in the ballet *La création du monde*, by Blaise Cendrars, staged by the Ballets Suédois, with set and costume designs by Fernand Léger and music by Darius Milhaud.

Two years later, Rego Monteiro’s book *Légende, croyances et talismans de l’Amazone* was adapted into ballet, performed by Liselotte Malkowsky. At that time, the art world was fascinated by the painting of *douanier* Henri Rousseau, who, without ever having left France, was able to recreate on his canvases the mystery of the tropical world, with its wild animals and forests. In 1928, the attraction for other cultures brought a large number of people to the Musée des Arts Décoratifs to visit the exhibition *Les arts anciens de l’Amérique*, the first show of pre-Columbian art ever held in Paris. Among the more than one thousand artifacts presented, the ceramics and textiles from Peru caused a strong impression, for the quality and richness of their motifs.

These and other initiatives contributed to awakening the interests of Brazilian modernists to the autochthonous cultures of Brazil. This interest in the indigenous world was not entirely new. The Romantics had already taken this legacy as a source of inspiration. At both moments, the return to

the origins was associated with the affirmation of national identity. This inspiration suffused the first modernist generation, giving rise to the creation of works with a modern language and “national” themes. In the 1920s, the modernists traveled to Rio de Janeiro, Minas Gerais and the North of Brazil. The recognition of the landscape, of the colonial monuments, of the popular festivals and regional customs resulted in the recovery of an iconographic repertoire previously absent in Brazilian art. This “discovery of Brazil” movement was encouraged by Blaise Cendrars, who was enchanted with the country, and became a programmatic compass-bearing under the intellectual leadership of Mário de Andrade and Oswald de Andrade. They believed that this “new art” would put the modernists on the frontline of the international vanguard. Anything but being behind the times in the ecumenical encounter of the arts in Paris.

This attitude was the reverse of the feeling of inferiority that frequently afflicted Brazilians and Latin Americans in general. The critic Raymond Cogniat, who for a long time had accompanied the productions of this group in the French capital, perceived how much the creative spontaneity of these peripheral artists was inhibited by their desire to appear European.

Well, these new peoples, so rich in possibilities and originality, are ashamed of not appearing sufficiently European. They are afraid of being seen as colonial, as black people, they would like to disown their ancestors to escape from the air of having descended from savages.⁴²

On the other hand, as we have seen, the entire exotic manifestation found an echo in the European imaginary. Oswald de Andrade would respond to this ambiguity with the aggressive concept of cultural anthropophagy, in which the indigenous cannibalism is converted into a devouring of the “other,” that is, the foreigner becomes the indispensable food for the genesis of a new culture. However, before these “revengeful” ideas could be carried out, Oswald underwent a conversion to Brazilianness. Concerning his change of view, Paulo Prado wrote, in the preface of the book of poems *Pau-Brasil*, something revealing: “Oswald de Andrade, on a trip to Paris, from the height of a studio in Place Clichy – the world’s navel – discovered, in awe, his own land.”⁴³

Antonio Gomide’s path was the opposite. With a European education, in Paris he was very attentive to the cubism he saw at salons, galleries and studios, during his long stay. As mentioned earlier, at the moment of the rise of art deco in the French capital, he furnished motifs for prints created by decorators and stylists. In São Paulo, during his visit in 1926, and then from 1929 onward, he sought to become part of the modernist vanguard, introducing the national thematic and actively collaborating toward the promotion of modern art, through initiatives organized by the modernist group.

His first commission in São Paulo was the fresco for the residence of lawyer Antônio Carlos Couto de Barros. The mural with an indigenous theme impressed Mário de Andrade, interested in seeing the artist’s attempt to “approach savage customs and activities.”

“The problem was a difficult one. Antonio Gomide achieved two great victories: breaking free from any objective realism and, at the same time, not falling into sentimental stylization.” Despite this correct choice of theme, the critic thought that the painter had not found a satisfactory depiction of the native types. In his words, Gomide’s Indians “are generally a sort of applied ugliness.”⁴⁴ The same “deficiency” appears in the illustration published in the *Revista de Antropofagia*⁴⁵ (p. 204) and in the three canvases of 1928 – *Irmãs índias*, *Caçadores* (p. 115) and *Mãe índia* (p. 114) – which participated in the exhibition of Brazilian art at Roerich Museum in New York,⁴⁶ in 1930. In these works, the dark skin of the characters does not seem sufficient to characterize them as Indians, a fault that is not surprising, considering that most inhabitants of the large Brazilian cities, including Gomide, never had contact with the inhabitants of the forests. The important thing here is his adhesion to the nativist thematics, in accordance with the modernist program of a national art. Artistically, these paintings are similar to Braque’s precubist phase, as pointed out in Elvira Vernaschi’s study on Gomide.⁴⁷ In the work *Caçadores*, the angular positioning of the torsos, arms, hands and heads, articulated with the shadows in the background, establishes a dynamics in which the bodies and the vegetation move within a flat space dominated by somber colors of earth tones, ochres, browns and deep greens, which recreates the atmosphere within the forests, where the sun hardly penetrates.

In this phase of reinsertion into the São Paulo life, Gomide painted countless watercolors with

stylized animals and foliage, in art deco style, and recorded motifs found in indigenous weaving. He also focused on established types within the national mindset, such as Indians, *bandeirantes* [colonial explorers and hinterland traders], cowboys, Bahian women in typical dress, and others. These studies were eventually used in commissioned projects, such as the stained-glass works on either side of the entrance gate of São Paulo’s Fernando Costa Park (known as Água Branca Park) (p. 205), installed in the 1930s, and still there today.

With the collaboration of his companion, Maryon, a French woman he had met in Europe, he applied all his versatility into his production of decorative objects, most of which no longer exist. The few remaining pieces notably include, besides the lamps and hand-painted lampshades, the large ornamental cement vase whose surface is entirely covered by a weave of branches and wild animals in bas-relief (p. 101), and the cast bronze plate bearing a scene from an indigenous legend (p. 110). They are pieces conceived as multiples, at affordable prices, intended for a public that was starting to get interested in modern decoration.

As we have seen, Regina and John Graz, having decided to remain in Brazil, concentrated their efforts on interior decoration. In the 1930s, the couple began to provide their services to a well-heeled class of coffee growers, who had recently left traditionalism for modernity, as well as nouveau riche immigrants in search of social status. John and Regina were the introducers of art deco to the Brazilian house.

Attentive to the trends in Europe, they sought to update the lifestyle of the haute bourgeoisie, with stark environments, clean furniture and decorative objects, coupled with a sensibility for national themes, a key tenet of our modernism.

A forerunner in the study of the material culture of the Indians of the Upper Amazon, Regina included indigenous motifs in her rugs and tapestries. She was moreover interested in the techniques of weaving and dyeing with natural colors, as announced in 1939 in the magazine *A Casa* (p. 202):

A decorative wall rug, a composition by artist/ decorator Regina Gomide Graz and executed under her direction in her factory of artistic carpets in S. Paulo.

Note: as the motifs are indigenous patterns, the colors should be those used by our Indians – vibrant red, yellow and blackish blue, which correspond to the natural resources available to them: **urucum, tabatinga, and jenipapo**.⁴⁸

The scarce existing documentation about the artist’s production makes this advertisement a precious source of information: the image and text leave no doubt as to Regina’s persistent interest in indigenous craftwork, as shown by the motifs of the rug reproduced on the page, and by the colors used in the textiles, ceramics and body painting of the native peoples of America.⁴⁹ Besides these references to indigenous culture, the figure of the Indian appears in a *panneau* made with felt in the technique of

patchwork. Its theme is a hunting scene with stylized figures and plant life. Of this tapestry there are two pieces that are very similar – one in the collection of MASP (p. 107) and the other in the Fulvia and Adolpho Leirner collection – thus revealing Regina’s intention to create a limited series based on the same drawing.

With a passion for the teeming tropical plant life, for the birds and other animals of the Brazilian fauna, John Graz used this iconography in frescoes and panels destined for the spaces he decorated and left a myriad of small oils and gouaches on these themes. He was also interested in subjects linked to national history, as exemplified by the large panel *O desembarque* (pp. 92, 93), in which he shows the arrival of the Portuguese to Brazil, after the manner of the French colonialist painting in the interwar period. Paintings in this style, aimed at exalting France’s civilizing action in its colonies, can still be seen on the walls of the lobby of the Palais de la Porte Dorée, in Paris, a building emblematic of French art deco.⁵⁰ It should be noted that the bas-relief depicting wild animals and tropical foliage that covers the ornamental vase created by Antonio Gomide (p. 101) resembles certain details of the reliefs on the panels that cover the façade of the aforementioned palace. Such examples show the extent to which Graz and Gomide were linked to the French art of that period, even while seeking to impart a national character to their works.

⁴³ PRADO, Paulo. “Poesia pau-brasil.” In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁴⁴ ANDRADE, Mário de. “Antonio Gomide.” *Diário Nacional*, cited in the catalog of Galeria Selearte, Nov./Dec. 1963.

⁴⁵ Illustration for *Revista de Antropofagia*, n. 4, August 1928.

⁴⁶ The show opened in the United States in October 1930, with the long title *The First Representative Collection of Paintings by Contemporary*

Brazilian Artists, featured about 100 artworks by Brazilian painters. The selection committee, coordinated in São Paulo by Anita Malfatti and in Rio de Janeiro by Lucília de Albuquerque, imposed just one requirement on the artists: that

the subjects of the paintings be Brazilian. The idea was to show an art with a national character.

⁴⁷ VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: Edusp, 1989, p. 108.

⁴⁸ The magazine *A Casa*, Rio de Janeiro, Feb. 1939, p. 16. In the same issue of the magazine there are photos of settings designed by John Graz’s interior decoration firm with a rug and upholstery fabrics manufactured by the studio of Regina Gomide Graz.

⁴⁹ Urucum and jenipapo are species of Amazonian flora used by the native peoples of South America to extract colorings used in the dyeing of textiles and in body painting. Tabatinga is a white clay taken from the bottom of lakes and rivers employed in traditional practices of pigmentation and for the lining of walls.

⁵⁰ Pierre-Henri Ducos de la Haille (1889–1972), a painter and decorator, produced the murals of the Palais de la Porte Dorée, made for the *Colonial Exhibition* of 1931. With an academic training, a winner of the Prix de Rome, he lived at the Villa Médicis, from 1923

to 1926. In France, he worked mainly on official commissions and teaching the traditional technique of fresco. In 1935, he painted the allegories *La Paix normande* and *La Conquête normande*, on the walls of the Grand Salon of the ship *Normandie*.

Modernism Advances



Antonio Gomide
Retrato de Vera Azevedo, 1930
oil on canvas
128 x 58 cm
Collection Angela Loeb
and Gerard Loeb (*in memoriam*)
Photo: Rubens Chiri

Whenever the opportunity arose, Gomide would paint portraits. His known works in this genre include *Retrato de Regina Graz* (p. 200), depicting his sister, *Autorretrato* (p. 203), and *Retrato de Vera Azevedo*. The postcubist treatment of the latter work, a high point in his art, approximates it to the portrait of Sérgio Milliet (*Retrato azul*) painted by Tarsila, in 1923. They both derive from the cubism disseminated by André Lhote's school, characterized by a balanced composition, simplified figures that are nonetheless complete and recognizable, and a background made up of abstract elements. In the two paintings, the portrayed person's body is posed on a slight diagonal: she, with her eyes lowered, is engrossed in reading a book, and he, with an evasive look, seems to be daydreaming. The climate of melancholy only accentuates the alienation of these characters: Sérgio, an important link between the São Paulo modernists and the European cultural world, perhaps due to shyness, was always discreet and never wanted to compete for the group's leadership, while Vera, being a foreigner, lived within a certain aura of mystery.

A MODERN WOMAN. Little is known about Vera Azevedo's life story. In August 1979, she visited the Pinacoteca do Estado for a meeting with the director

Aracy Amaral.⁵¹ According to Aracy, the years had left marks on this woman, whose beauty, recorded by Gomide in the bygone year of 1930, remained in the memory of appreciators of Brazilian art. Russian, born in 1902 in Volgograd, in the early 1920s Vera Sgourides arrived in Rio de Janeiro, where her only child, Verinha, was born. When she married Raul Vicente de Azevedo,⁵² from a traditional family from São Paulo, she began to live in that city, where she became an active member of the art world for about two decades. In December 1933, Vera signed, together with other artists and defenders of modernism, a manifesto against the closing of the Teatro da Experiência created by Flávio de Carvalho, the author of its inaugural play, *Bailado para um deus morto*, which led to the place's being closed by the police. Then, Vera's name is listed as a speaker invited by the organizers of the *1st May Salon*, in 1937, to discuss the theme "The Interpretation of Art by Modern Psychology." We also know from newspaper reports that in the 1940s she became a socialist activist, was arrested and accused of espionage. By that time, she was already separated from Raul. Later she went to the Soviet Union, reappearing in Brazil in the 1970s.

A woman with a strong personality, Vera Vicente de Azevedo was portrayed by Antonio Gomide and by Flávio de Carvalho. The painting by Gomide was unconventional, as is already evident from the work's subtitle "Woman in the café." Until the beginning of the 20th century, portraits were painted according to the bourgeois conventions that ruled

art and society. Destined to serve as the person's social representation, the portrait required careful preparation: the pose, the clothing and the scene were designed to project a certain personal image. Sobriety and elegance – qualities that ladies of the elite and São Paulo aspired to – characterized the portraits of women at that time.

After the scandal set off by the unorthodox portraits shown by Anita Malfatti in her 1917 exhibition in São Paulo, the genre became more daring. This shift is reflected in Tarsila's self-portraits, in the evolution of her image from 1922 to 1923, when she left off from being a modest, romantic young lady to become a modern, seductive woman fully aware of her beauty, in the famous self-portrait *Manteau rouge*. Arising hand in hand with a liberation from aesthetic and social conventions, this shift would later find a reconciling link with the earlier conventions in Lasar Segall's painted portrait of Baby de Almeida, the wife of poet Guilherme de Almeida, in 1927. The young lady, with short hair and a distant gaze, seated before a background of rectangles and dressed in art deco style, is nonetheless presented with the discreet elegance so much esteemed by the haute bourgeoisie of São Paulo.

Retrato de Vera Azevedo came in the wake of these forerunners and was innovative for the modernity of the pose. Seated in a wicker armchair, in front of a round table on which are arranged two cups, a pack of cigarettes and a small pan, the young lady is facing the book she holds in her hands. She is probably in a European café, where people often sit to have

coffee and read. Absorbed in her reading, her cup half-empty, and the open pack of cigarettes on the table, she seems to be caught in a snapshot, as opposed to a conventional portrait.

The psychological identity of the person portrayed, however, is constructed by the painter's sensibility and by the artistic resources he mobilizes. In this case, the rigid neck and the willful profile of the face are re-echoed in the angular shapes in the background, suggesting an energetic personality, in tune with modernity. By the snug-fitting, grayish blue dress, and the *cloche* hat, we gather that this woman prefers uncomplicated clothing, an attitude typical of the modern woman who could no longer stand the uncomfortable clothes of the previous era. A contrasting red scarf slices down diagonally across the female figure, like a lightning strike of sensuality. The portrait is a strong chord struck with a resonance that is still felt today. Here, Gomide captured the determined and somewhat rebellious personality of Vera, a modern woman.

HEADED TOWARD MODERNITY. The Revolution of 1930 ushered in the so-called "Vargas Era," when Getúlio governed the country for fifteen years straight. The revolutionary movement followed closely on the heels of the elections to prevent president-elect Júlio Prestes from taking office, and to topple the sitting president Washington Luís. The taking of power by the insurgents put an end to São Paulo's hegemony and to the "milk and coffee" political era, in which the oligarchies of the states of Minas Gerais and São Paulo

took turns in the presidency. With the coup d'état, the Old Republic was ended along with the domination by the coffee business elite, already greatly shaken by the Wall Street Crash and the consequent plunge in international coffee prices. In light of the myriad changes in politics, in the economy, and in culture, it is possible to talk about a pre-1930 and a post-1930 Brazil. At this turning point, modernism, in its first years very concerned with experimentation and the updating of artistic languages, went through an intense politicization.

A comparative example, as superficial as it may be, of the "heroic phase," and of what followed the Revolution, shows us a basic difference between the two: while in the former the emphasis of the discussions falls mainly on the aesthetic project (that is, the main topic of discussion is the language), in the latter, the emphasis is on the ideological project (that is, the discussion is focused on literature, the role of the writer, the links between ideology and art).⁵³

The cultural scene did not remain aloof to the movement of anarchists, integralists, communists, socialists, and the populist platform directed at workers by Getúlio Vargas. The progressive acceptance of modernism came about with many internal dissensions and with the shift of the center of artistic debate from São Paulo to Rio de Janeiro. Gradually, modern art stopped being seen with distrust and even aggression, and, as it was gradually institutionalized, it became part of the country's cultural life.

⁵¹ AMARAL, Aracy. *Revista FACOM*, São Paulo, June 2013, n. 26, pp. 96–97. In this article, Aracy Amaral describes her meeting with Vera Vicente de

Azevedo, which took place in 1979 at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, when Aracy was the museum's director.

⁵² Research revealed that Raul Vicente de Azevedo graduated in 1904 from the College of Law of the Universidade de São Paulo. He went on to a career in the

Judiciary and reached the level of Under Attorney General of the State of São Paulo. It also revealed that Vera, in the 1950s, was legally separated from him.

⁵³ LAFETÁ, João Luiz. "Estética e ideologia: o modernismo em 1930." *Revista Argumento*, year 1, n. 2, November 1973.

The year 1931 saw the inauguration, in Rio de Janeiro, of the 38th *General Exhibition of Fine Arts*, held by the Escola Nacional de Belas Artes, then under the direction of architect Lucio Costa. Aiming to reform the old-fashioned institution, Costa authorized the showing of modern art in the traditional contest. And as if that were not enough, the organizing commission, which included Anita Malfatti, Celso Antônio, Candido Portinari and Manuel Bandeira, decided not to proceed with the customary selection of works, but rather to admit all the artists who signed up, whether academic or modern. The violent reaction of the academics to the decisions of the “futurist jury” mounted after the exhibition’s opening day. The large number of high-quality modern works in the show made waves in the cultural world and scandalized the public. The participating artists included not only Tarsila, Anita, Brecheret, Ismael Nery, and Cícero Dias but also other leading figures of modernism, such as Antonio Gomide (with two paintings – *Menina e Composição* – belonging to the collection of Olivia Guedes Penteado), John Graz and Regina Gomide Graz.

Criticism penned by José Mariano Filho – the former director of the Escola Nacional de Belas Artes – and by his group resounded in the press. They referred to the event as the “Salão Revolucionário” [Revolutionary Salon] or the “Salão dos Tenentes” [Lieutenants’ Salon] (referring to the role of the lieutenants in the then recent Revolution of 1930). The dispute between the defenders of academic versus modern art continued with the firing of the Minister of Education, Francisco

Campos; the resignation of the school’s director, Lucio Costa, even before the exhibition had ended; and the students’ strike. Despite the momentarily unfavorable result, the push to open the school to the modern was now underway. Costa’s meteoric passage through the Escola Nacional de Belas Artes had the favorable result of introducing the debate on modern art into the official realm. More years would be necessary to overcome the resistance of the conservatives, with the officialization of the Salon’s Modern Division in 1940. Following this, it was only in 1977 that the anachronistic distinction between “academic” and “modern” was abolished, with the establishment of the *National Visual Arts Salon*.

In the early 1930s, it looked like it might be possible for the modernists in Rio de Janeiro to join with those of São Paulo. On the invitation of Lucio Costa, Gregori Warchavchik was appointed as head of the Design Department in the Escola Nacional de Belas Artes, introducing the concepts of modern architecture to countless young people. Although he held that position for only a short time, his pioneering efforts marked the history of architecture in the city. In the midst of the school’s crisis, the Casa Nordschild [Nordschild House] was inaugurated, the first modernist residence in Rio de Janeiro. Built on Rua Tonelero, in the then bucolic district of Copacabana, the house designed by Warchavchik stood out among the Norman chalets and eclectic-style dwellings in the surrounding neighborhood.

Commissioned by William Nordschild, a businessman who immi-

grated to Brazil from Germany, the house was characterized by its clear spans, cantilevered terrace and flat roof, demonstrating that the architect had mastered the technique of construction with reinforced concrete. The house’s interior was ruled by the same starkness of the façades: functional furnishings designed by the architect and executed by the Rio de Janeiro firm Laubisch-Hirth, along with the highest quality modern art, kindly provided by modernist friends. Like the launching of the Casa Modernista in São Paulo, it was a success with the public and widely covered by the press.

By coincidence, on that occasion, the American architect Frank Lloyd Wright was in Rio de Janeiro, having come to participate on the international jury of a competition for the design of a lighthouse to commemorate Columbus. The monument never left the drawing board, but during his stay Wright gave his support to the striking students, he was the subject of newspaper articles, and he visited the Casa Nordschild, where his photo was taken standing between Lucio Costa and Gregori Warchavchik. The collaboration between the latter two went far beyond the episode of the school. They had a firm in which they designed some residences as well as the Worker’s Village of Gamboa, indicating that modern architecture was opening to the popular dwelling. But in 1932, the Constitutionalist Revolution that broke out in São Paulo put an end to their association.

After an intense mobilization of the population and armed confrontations with the federal forces, São Paulo surrendered,

within few months. Antonio Gomide, who had adhered to the revolution, brought back touching drawings from the battle front that showed soldiers during moments of rest. In the following years, despite all the political turmoil, the movement of cultural updating continued. In Rio de Janeiro, modern architecture – and, under its umbrella, modern art – enjoyed the decisive support of Minister Gustavo Capanema during the government administration of Getúlio Vargas. In São Paulo, activities for the advance of modern art led to associations supported by private initiative. Although the participants were nearly always the same ones who frequented the living rooms of Olivia Guedes Penteado, Paulo Prado, Tarsila and Mário de Andrade, a sea change to a much wider acceptance of the modern was in the offing, heralded by the promotion of activities such as dances, exhibitions, concerts, and conferences in places open to a less restricted public. It was now interesting to enlarge the frequency and gain recognition. Before the difficult year of 1932 ended, the founding of the Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) and of the Clube dos Artistas Modernos (CAM) would confirm the vitality of the modernist movement in its second decade of existence.

In Warchavchik’s house, the crème de la crème of São Paulo modernism met with some other people interested in creating an association for promoting the appreciation and development of modern art. Among those present, John and Regina Graz and Antonio Gomide figured among the founding members of SPAM which, in the understanding of Paulo Mendes

de Almeida, due to its accomplishments, would be “a forerunner institution to the Museu de Arte Moderna de São Paulo.”⁵⁴

Viva a alegria!
Viva SPAM!
Gato, sapato
Sapo e rã

[Long live happiness!]
[Long live SPAM!]
[Cat, shoe]
[Toad and frog]

This refrain, by an author who preferred to remain anonymous, was sung at the carnival dance held by SPAM, in February 1933. The event had a double purpose: to raise funds while being a lot of fun. Under the guidance of Lasar Segall, the salons of the Hotel Trocadero were totally decorated with panels painted through the collaboration of the friends – Anita, Regina and John Graz, Jenny K. Segall, Vittorio Gobbis, Moussia Pinto Alves and many others – in order to configure the “city” of SPAM. The party would have been nothing but fun, were it not for the military intervention which, in the wee hours of the morning, put an end to the singing of a carnival march whose lyrics alluded to the spirits kindled by the recent revolution:

Foi Deus quem te fez paulista paulista, oi, paulista
Mas a canalha te fez separatista separatista... separatista, separatista...

[It was God who made you a Paulista]
[Paulista, hey, Paulista]
[But the scoundrel made you a separatist]
[separatist, separatist...] ⁵⁵

Despite the incident, the dance was a fundraising success. The money allowed for an ambitious cultural program. In April, the 1st *Exhibition of Modern Art of SPAM* was held, on Rua Barão de Itapetininga, in downtown São Paulo, with about 100 works – including national and international ones – and attended by a great many visitors. For the first time one could see “live and in color,” a Picasso, a Léger, a Delaunay, a Brancusi, a De Chirico, as well as works by other leading artists of international modern art. The presence of these works was only possible thanks to the generosity of Olivia Guedes Penteado, Paulo Prado, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade and businessman Samuel Ribeiro, who opened their collections, giving the public the opportunity to see rarities normally shared only with a small circle of friends. The show, in which Regina Graz, John Graz and Antonio Gomide also participated, was considered an embryo of what was to become the *Bienal de São Paulo*.

Installed in its own headquarters, SPAM capped off its programming that year with the 2nd *Exhibition of Modern Art*, this time inviting artists from Rio de Janeiro, including Candido Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, and Teruz. In February 1934, another carnival dance energized the members. Under the title *Expedição às matas virgens da Spamolândia*, with decor conceived by Segall and executed with the collaboration of many artists, the party was a success. Even so, the funds provided by the event were not enough to forestall the financial crisis which, a short time later, obliged SPAM to move out of its social headquarters.

⁵⁴ ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao museu: o modernismo, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015. Paulo Mendes de Almeida participated in SPAM’s first directorship.

⁵⁵ Ibid. Paulo Mendes de Almeida was at the dance and witnessed how the soldiers of a nearby barracks were annoyed by the loud music and the refrain sung in the wee hours of the morning, to the point where they broke up the party.

Misunderstandings soon arose, leading to Segall's exit from the entity's directorship, a position to which he had been intensely dedicated. In early 1934, Olivia Guedes Penteadó died. It can be said that her death brought an end to the time in which modernism was associated to the São Paulo elite. There would still be an attempt to add impetus to SPAM, but the "climate" for this was lacking.

CAM, created in November 1932, had no better luck. Its leader and driving force was Flávio de Carvalho, an architect known for his performance art; with a bohemian and bold spirit, he wanted CAM to be less snobbish than SPAM. CAM operated out of a building located under the Santa Ifigênia Viaduct, where Di Cavalcanti, Gomide, Carlos Prado and Flávio himself had their studios. Inaugurated with a party in a setting decorated by the four friends, it became a meeting spot for anyone interested in the debate of ideas. Informal conferences and concerts were held there, as well as the influential exhibition by Käthe Kollwitz and the Teatro da Experiência, conceived by Flávio de Carvalho. The police incident with the inaugural play, *Bailado para um deus morto*, authored by Carvalho, shook the operation of CAM, which ended its activities in early 1934. Nevertheless, for the opening it fostered in regard to the freedom of expression, to the participation of foreign artists, and the enlargement of the public, its name went down in history.

In 1937, the year in which Getúlio Vargas established the Estado Novo, the *1st May Salon* was held, organized by painter and newspaper columnist Quirino da Silva and by art critic Geraldo Ferraz,

advised by a group of supporters, including Flávio de Carvalho. The idea was to gauge, year by year, the national production of contemporary art. Many artists participated in the first edition of the Salon, including some of great renown such as Segall, Tarsila and Brecheret, others in midcareer, such as Gomide and Guignard, along with some new arrivals to Brazil, such as Yolanda Lederer Mohalyi and Ernesto de Fiori.

The exhibition spawned a cycle of conferences whose speakers were Flávio de Carvalho, Álvaro Moreyra, Vera Vicente de Azevedo, the Italian Anton Giulio Bragaglia, and others. The event's success encouraged the same organizers to hold the *2nd May Salon*, memorable for the delegation of English abstract artists, including most notably the painter Ben Nicholson. It should be remembered that abstraction only gained impetus in Brazil after the *1st Bienal de São Paulo*, in 1951. Gomide participated in that Salon alongside Alfredo Volpi, Reboló Gonzales and Lívio Abramo, who were then rising stars. Although everything indicated that the Salão had come to stay, there would only be one more edition.

Flávio de Carvalho was in charge of that *3rd May Salon*, in the absence of other candidates for the director's position. He appointed a selection commission consisting of Lasar Segall, Victor Brecheret, Antonio Gomide and Jacob Ruchti. Foreign artists were again invited to participate in the show, with a varying quality of entries. The best of these foreign participations included the works of Italian artist Alberto Magnelli and the North American

Alexander Calder. It was the first time that the Brazilian public saw a mobile, which by its movement abolished the traditionally accepted concept of sculpture. Calder would return to Brazil to hold a solo show in 1948, at the then recently founded MASP. We were then at the threshold of the last and enduring stage of modernism, which saw the triumph of abstraction, freeing artistic expression from its submission to the subject.

T i m e l i n e s



JOHN LOUIS GRAZ

(1891–1980)

Victor Brecheret
Cabeça de John Graz,
 1940s
 bronze sculpture
 34 x 23 x 27 cm (sculpture)
 16,8 x 17 x 16,8 cm (base)
 Collection of the Pinacoteca
 do Estado de São Paulo.
 Gift from Instituto
 John Graz, in process
 Photo: Lucia Mindlin Loeb

1891

- John Louis Graz is born on April 12, in Geneva (Switzerland). He would receive a bourgeois upbringing, with musical training through violin lessons at his mother's urging. His father is a professor of classic letters and literature.

1908–1911

- Attends the School of Fine Arts of Geneva, then directed by Daniel Baud-Bovy (1870–1958), where he is a student of Eugène Gilliard (1861–1921) and Édouard Ravel (1847–1920), among other renowned teachers. He receives training in architecture, interior decoration and drawing.

1911–1913

- Studies graphic design for advertising in Munich (Germany), with graphic artist Carl Moos (1878–1959).

1913

- Travels to Paris (France), where he deepens his knowledge about the work of Cézanne (1839–1906), cubism, and futurism.

1915–1920

- Returns to the School of Fine Arts, where he strikes up a friendship with Sérgio Milliet (1898–1966), who had been a pupil of his father, and with Antonio Gomide and his sister Regina, who were then studying in the same school.
- He begins a career in Geneva, designing several commemorative posters. His first work, executed for the Champel Gymnasium, displays a strong influence from Ferdinand Hodler (1853–1918), the most prestigious Swiss artist of the time. This was followed, most notably, by a poster commemorating the Centennial of Geneva's Entrance to the Helvetic Confederation, one for the Red Cross, and several produced for Swiss railroads.
- He also makes graphic projects for menus, illustrations for books, and magazines.
- He creates an attractive poster for the Rhodia company, for the sale of a spray bottle containing inebriating ether (used during carnival) in Brazil.

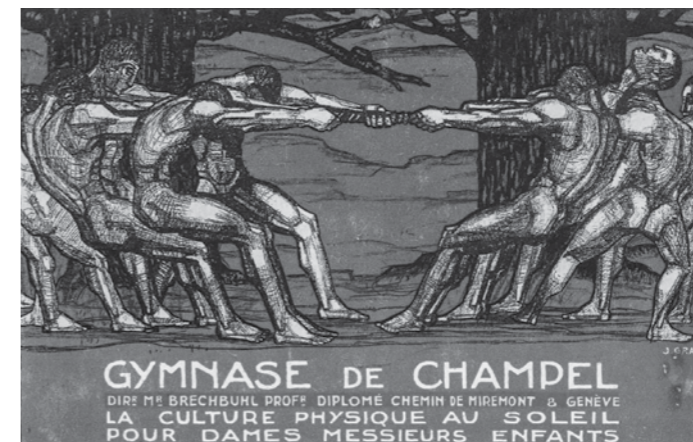
- He designs stained-glass windows for the Temple des Eaux Vives, in Geneva, and for the Temple de l'Abbaye, in Joux Valley.
- He receives the Lissignol grant twice (1919 and 1920) to study in Spain, where he paints landscapes, including *Ponte de Ronda* and *Ciprestes em Toledo*, which would later be shown at the Modern Art Week of 1922, in São Paulo.

1920

- After holding an exhibition at the Society of Architects, Painters and Sculptors of Lausanne (Switzerland), he comes to Brazil to marry Regina Gomide. From then on, he begins making ties with the local art world, including the modernist group.
- With Regina, he shows in São Paulo, at the salon of the Cinema Central.
- He participates in the *27th General Exhibition of Fine Arts* inaugurated in August, with the canvases *Igreja de Ronda* and *Paisagem de Ronda*.

John Graz
Cartaz Gymnase de Champel, la Culture Physique au soleil,
 1915
 lithographic poster
 Collection Instituto
 John Graz

John Graz
 Poster advertising
 Geysler brand spray
 bottle containing
 inebriating ether,
 distributed by Rhodia
 in Brazil, 1919
 lithographic poster
 Collection Instituto
 John Graz



- In October, he opens a solo show at Galeria Colucci, located on Rua Uruguaiana, downtown Rio de Janeiro, featuring 28 paintings.

1921

- Becomes an active member of the modernist group, which gains increasing density with the participation of leading figures of the São Paulo vanguard, bringing together painters such as Anita Malfatti (1889–1964), Di Cavalcanti (1897–1976), and Vicente do Rego Monteiro (1899–1970), the sculptor Victor Brecheret (1894–1955), the writers Mário de Andrade (1893–1945), Menotti del Picchia (1892–1988), Oswald de Andrade (1890–1954), Guilherme de Almeida (1890–1969), and Sérgio Milliet, and others.

1922

- Invited by Oswald de Andrade, he participates in Modern Art Week, with eight canvases shown in the lobby of the São Paulo Municipal Theater.

- Produces drawings for the book of poems *Era uma vez*, by Guilherme de Almeida.

- Collaborates with the illustration for the 7th issue of *Revista Klaxon*, the first modernist periodical.

1924

- Designs the cover of the book *Domingo dos séculos*, by Rubens Borba de Moraes (1899–1986).

1925

- In the company of his wife, Regina, he visits the *Modern Decorative World's Fair*, in Paris. The exhibition has a strong impact in both of them.
- In Brazil, finding it difficult to sell his paintings, Graz begins working with interior decoration, adapting the new conceptions of design in vogue in Europe to the Brazilian conditions. In his projects he relies on the collaboration of Regina, who creates rugs, quilts and pillows. For the modernity of his settings, John Graz is considered

the introducer of art deco in Brazil.

1930

- With Victor Brecheret, Tarsila do Amaral (1886–1973), Lasar Segall (1889–1957), Antonio Gomide and Regina Gomide Graz, among other artists, he participates in the exhibition that inaugurates the Casa Modernista [Modernist House] on Rua Itápolis, designed by architect Gregori Warchavchik (1896–1972).

- He opens in São Paulo the interior decoration firm and store called John Graz Decorações.
- In this decade, interior decoration becomes his main activity. Graz executes designs for the residences of Caio da Silva Prado, Roberto Simonsen, Alberto Ferrabino, Mario Cunha Bueno, Celso Figueiredo, Geremia Lunardelli, the Jafet family, and many others.

1931

- He shows at the *Revolutionary Salon* held

in Rio de Janeiro, when Lucio Costa (1902–1998) was the director of the Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

1932

- At the residence of Gregori Warchavchik, he participates with Regina in the meeting of the founders of the Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), which aims to hold conferences, exhibitions, concerts, literary meetings, and a month of art each year.
- He joins the group that creates the Clube dos Artistas Modernos (CAM), founded by Flávio de Carvalho (1899–1973), Di Cavalcanti, Antonio Gomide and Carlos Prado (1908–1992). More liberal than SPAM, CAM was an organization that proposed to hold exhibitions and commercialize works by its affiliates, also holding conferences, theater plays and recreational activities.

1933

- The first event organized by SPAM is a carnival dance in the

salons of the Trocadero Hotel, with settings designed by Lasar Segall, executed by Vittorio Gobbis (1894–1968), Anita Malfatti, John Graz, Jenny Klabin Segall (1899–1967), Paulo Rossi Osir (1890–1959), and others.

- He participates in the *1st Exhibition of Modern Art of SPAM*, located on Rua Barão de Itapetininga, São Paulo.

1934–1942

- He forms Grupo 7, with Regina Graz, Antonio Gomide, Elizabeth Nobiling (1902–1975), Rino Levi (1901–1965), Victor Brecheret and Yolanda Mohalyi (1909–1978).
- Participates in various exhibitions, including the *7th Salon of the Union of Visual Artists of São Paulo*, in 1942, which predominantly features modern artists.

1947

- Begins to paint again and, with Antonio Gomide, shows his works in a gallery in downtown São Paulo.

1969

- Due to changing tastes concerning interior decoration, John definitively abandons this activity. From then on, he dedicates himself exclusively to painting, showing in many galleries and museums.

1970

- Holds a retrospective at the Museu de Arte Brasileira of the Fundação Armando Alvares Penteado (MAB–FAAP), São Paulo, in which he presents 83 of his artworks.
- Although a figurative artist up to this time, he begins to explore geometric abstraction.

1971

- He is invited to show at the *11th São Paulo Biennial*, in a show that is an early celebration of the 50th anniversary of the Modern Art Week of 1922.

1972

- Participates in the exhibition *Week of '22: Antecedents and Consequences: 50th Anniversary*

Commemorative Exhibition, held by the Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo (MASP) to celebrate the 50th anniversary of the Modern Art Week of 1922.

1973

- Regina Gomide Graz, his wife, dies.

1974

- Pietro Maria Bardi (1900–1999) organizes the retrospective exhibition *John Graz and Design*, at MASP, which includes oil paintings, gouaches and drawings, as well as photographic panels that portray various interior decorations the artist produced in the 1920s and 1930s.
- He marries Annie Brisac.

1976

- He is honored by the Swiss consul in an exhibition held at Galeria R&R Camargo Arte, in São Paulo.
- He is invited to participate in the exhibition *Immigrants in*

the Visual Arts of São Paulo, at MASP.

- Museu Lasar Segall holds the exhibition *The Graz-Gomide Family: Art Deco in Brazil*, with works by John Graz, Antonio Gomide and Regina Gomide Graz.

1979

- The São Paulo State Government confers to him the Mário de Andrade Medal.

1980

- He dies on October 27, at the age of 89, just 11 days before the opening of the show *Reminiscences of Modernism*, in honor of Victor Brecheret, Menotti del Picchia and John Graz, held at the Paço das Artes, by the Secretariat of Culture of the State of São Paulo.
- He leaves an archive of more than 2,000 catalogued works, photos and a vast documentation, currently conserved by Instituto John Graz.



Emiliano Di Cavalcanti
Illustration for the catalog of the *Exposição Semana de Arte Moderna*, at the Municipal Theater, São Paulo, SP, February 13 through 17, 1922
print
16 x 12 cm (closed)
Collection Anita Malfatti
Visual arts collection of the Instituto de Estudos Brasileiros USP

John Graz
Drawings for the book *Era uma vez* (book cover)
Collection of the Museu Casa Guilherme de Almeida – Governo do Estado de São Paulo

John Graz
Illustration for the magazine *Klaxon* – Modern Art monthly publication, n° 7, São Paulo, 1922
Collection Instituto John Graz

REGINA GOMIDE GRAZ

(1897–1973)

Antonio Gomide
Retrato de Regina Graz, n.d.
 oil on canvas
 34,5 x 27 cm
 Collection Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
 Gift from Neyde Ugolini de Moraes, 2021 MASP.11164
 Photo: Sergio Guerini

1897

• Regina Gomide Graz is born in Itapetininga (State of São Paulo), the daughter of Chief Judge Gabriel Gonçalves Gomide (c. 1860–1917) and Cherubina Pinheiro Prado Gomide (1869–1942). Her brothers include Antonio Gonçalves Gomide, with whom she would share a liking for art.

1913

• After a time in São Paulo, she moves to Geneva (Switzerland), together with her parents and siblings, searching for a quality education.

1914–1918

• Regina and her siblings Antonio, Beatriz and Maria Amélia attend the School of Fine Arts of Geneva.

• There, she meets John Graz, a colleague already in the process of becoming a professional, with whom she creates a strong bond.

• In 1917, her father dies, when the family's financial situation was beginning to decline.

1919

• The Gomide family returns to Brazil and takes up residence in São Paulo, in a period in which modernism had already emerged with the show entitled *Exhibition of Modern Painting – Anita Malfatti*, in 1917/1918. Monteiro Lobato (1882–1948) had written a devastating criticism of Malfatti (1889–1964), provoking the reaction of writer Oswald de Andrade (1890–1954) and causing young intellectuals of São Paulo to adhere to the modernist cause.

1920

• She marries John Graz and they make contact with the modernist group.

• The couple hold their first exhibition in São Paulo, in the salon of the Cinema Central.

1922

• Although the newspaper *Correio Paulistano* mentions Regina Graz's participation in Modern Art Week, she was never actually present there.

1923

• She carries out research at the Museu Nacional in Rio de Janeiro concerning indigenous weaving in the Upper Amazon region, being a pioneer, alongside Vicente do Rego Monteiro (1899–1970), in the interest for the indigenous culture of Brazil.

1924

• She receives pupils in her studio, teaching them about textile works.
 • She holds an exhibition in the house of her friend Lolita Pacheco e Silva.

1925

• Regina and John Graz travel to Paris, on the occasion of the *Modern Decorative Arts World's Fair*, which they visit in the company of Anita Malfatti and Antonio Gomide, then residents in the French capital. The creations of a strong geometric bent – visible in the architecture, interior decoration, and the applied arts of the various pavilions – winds up characterizing the style that would come

to be known around the world as art deco.

• After their return to São Paulo, the Graz couple would conceive each of their projects as a work of "total art", that is, a synthesis among architecture, fine arts (painting and sculpture) and the applied arts, thus creating modern settings for the haute bourgeoisie of São Paulo.

• Regina begins to dedicate herself to the making of *panneaux*, carpets, quilts, pillows and fabrics, to compose the interiors designed by her husband.

1930

• Participates in the exhibition that inaugurates the Casa Modernista [Modernist House] on Rua Itápolis, in São Paulo, together with Lasar Segall (1889–1957), Tarsila do Amaral (1886–1973), Victor Brecheret (1894–1955), John Graz, Antonio Gomide and others. Designed by Gregori Warchavchik (1896–1972), the house is the first work of modern

architecture in Brazil.

• She holds a show together with Moussia Pinto Alves (1901–1986).

• During the 1930s she collaborates with John Graz in countless projects, such as those he carried out for the residences of Caio Prado, Roberto Simonsen, Alberto Ferrabino, Cunha Bueno, Geremia Lunardelli and others.

1931

• Participates in the *Revolutionary Salon*, as the *38th General Exhibition of Fine Arts* came to be called, which was held at the Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) of Rio de Janeiro, in the brief period that Lucio Costa (1902–1998) directed the institution.

1932

• With John Graz and Antonio Gomide, Regina joins the group of modernists who found the Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). This society aimed to promote visual art exhibitions, concerts, conferences and literary

meetings, strengthening the contact between artists and the public with an interest in art.

1933

• Collaborates in the *City Carnival of SPAM*, the first event held by SPAM's members. The decoration of the salons at the Trocadero Hotel was designed by Lasar Segall, while the modernists were tasked with the design's execution.

• Artworks of hers are featured in the most important show of modern art realized up to then in Latin America: the *Exhibition of Modern Art of SPAM*, at Galeria Guatapará, in downtown São Paulo.

1934–1940

• Participates in the *1st São Paulo Salon of Fine Arts*, in 1934.

• Regina, John Graz, Victor Brecheret, Elisabeth Nobiling (1902–1975), Yolanda Mohalyi (1909–1978) and Rino Levi (1901–1965) form the Grupo 7, which aims to mount a gallery-

studio, where they would produce and show their modern art.

1941

• Creates the firm Indústria de Tapetes Regina Ltda., which remains active until 1957, when its machines are sold to Tecelagem Parahyba. As many as 30 weavers work in her factory, producing fabrics in series for upholstered furniture, quilts and curtains, as well as carpets. The products are made based not only on designs by Regina, but also by John Graz and other artists.

1942

• Participates in various important group shows, including the *7th Salon of the Union of Visual Artists of São Paulo*, which features predominantly modern artists.

1961

• Artworks of hers are shown at the exhibition *Contribution of the Woman to the Visual Arts*, held at the Museu

Haute École d'art et de design (HEAD), former *École supérieure des Beaux-Arts*, Geneva, Swiss.
 Source: Wikimedia Commons
 License: Creative Commons
 Photo: Ji-Elle. Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gen%C3%A8ve-Haute_%C3%A9cole_d%27art_et_de_design_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gen%C3%A8ve-Haute_%C3%A9cole_d%27art_et_de_design_(1).jpg)

Robert Bonfils
 Poster of the *Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes*, 1925
 Private collection
 Credit: Fine Art Images/Album/ Fotoarena



Regina Gomide Graz
 Exhibition of works in São Paulo, 1926
 Photo: Karina Bacci

de Arte Moderna of São Paulo (MAM).

1972

- Her textile works are included in the *Week of '22: Antecedents and Consequences—50th Anniversary Commemorative Exhibition*, organized by Pietro Maria Bardi (1900–1999), at the Museu de Arte Assis Chateaubriand of São Paulo (MASP).

1973

- Regina Gomide Graz dies in São Paulo.
- The following year, the *1st Show of Brazilian Tapestry* is held at the Museu de Arte Brasileira, of the Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, with a posthumous homage to the artist.

1975

- The exhibition *SPAM and CAM*, at Museu Lasar Segall, in São Paulo, presents Regina Graz's production alongside works by Anita Malfatti, Antonio Gomide, Candido

Portinari (1903–1962), Di Cavalcanti (1897–1976), Guignard (1896–1962), Ismael Nery (1900–1934), John Graz, and others.

1976

- Museu Lasar Segall holds the exhibition *The Graz-Gomide Family: Art Deco in Brazil*, featuring works by Regina Gomide Graz, John Graz and Antonio Gomide. Only after the turn of the 20th to the 21st century, the importance of Regina Gomide Graz's pioneering production begins to be recovered. The recent publication of critical essays are removing the artist from the near anonymity to which she had been relegated, due to gender prejudice and the disregard traditionally accorded to the decorative arts. The artist is gradually gaining her rightful recognition within the expanded field of modernism in Brazil.



Regina Gomide Graz
Patchwork quilt, 1930
Collection Gregori Warchavchik
Source: Aquino, Paulo Mauro Mayer de (ed.). Gregori Warchavchik – Acervo Fotográfico, vol. I and vol. II, São Paulo, Edição Família Warchavchik, 2005 and 2007.
Photo: Hugo Zanella

Regina Gomide Graz
Advertisement for the Indústria de Tapetes Regina Ltda., in the magazine *A Casa*, February 1939
Collection of the Fundação Biblioteca Nacional, Brasil

ANTONIO GONÇALVES GOMIDE

(1895–1967)

Antonio Gomide
Autorretrato, 1930 (detail)
oil on canvas
Collection Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Photo: Romulo Fialdini



1895

- Antonio Gomide is born on August 3, in Itapetininga (São Paulo State), the third of seven children in the family of Chief Judge Gabriel Gonçalves Gomide (c. 1860–1917) and Cherubina Pinheiro Prado Gomide (1869–1942). With polished educational backgrounds, his parents have a vast knowledge of music and literature.

1910

- His father is appointed Chief Judge of the Tribunal of Justice and the family moves to São Paulo.
- Not interested in following the profession of his father, as was usual at that time, Antonio earns his degree in Teaching at the Escola Normal. Having liked to draw ever since childhood, he seeks to get closer to the city's art world.

1913

- Intending to upgrade his children's education,

Dr. Gomide moves with his family to Geneva (Switzerland).

1914–1918

- Antonio enters the Upper School of Commerce and becomes a friend of Sérgio Milliet (1898–1966), a resident in Switzerland since 1912, a future poet and important critic of Brazilian modernism.
- Antonio and his sisters Regina, Beatriz and Maria Amélia attend the School of Fine Arts of Geneva.
- He takes classes from Eugène Gilliard (1891–1961) and from Ferdinand Hodler (1853–1918), a symbolist painter and forerunner of expressionism, considered at that time the highest expression of Swiss art.
- In the School of Fine Arts, the Gomides meet John Graz, with whom they create a strong bond of friendship.
- Their father dies in 1917, when the family's financial situation was beginning to decline.

1918

- Together with Sérgio, his younger brother, Antonio travels back to Brazil, aiming to assess the conditions for his family's return, passing first through Spain and Portugal. In August, they arrive in São Paulo.

1919

- Having acquired a solid intellectual background, the Gomide family returns to Brazil, taking up residence in São Paulo, at a moment when modernism had already flourished at the show entitled *Exhibition of Modern Painting – Anita Malfatti* (1917/1918). The incisive criticism of Monteiro Lobato (1882–1948) in regard to Malfatti's (1889–1964) work had generated a reaction from Oswald de Andrade (1890–1954) and would cause the young intellectuals of São Paulo to band together around the modernist cause.

1920

- Antonio returns to

Antonio Gomide
Descida da cruz, n.d.
oil on canvas
55,3 × 33 cm
Collection Mário de Andrade
Visual arts collection of the Instituto de Estudos Brasileiros USP



Antonio Gomide
Illustration for the cover of the catalog of the exhibition *Antonio Gomide – Afrescos e pinturas*, 1927
Photo: Karina Bacci

Europe. In Geneva he meets Maryon, with whom he would live for around ten years. With her, he goes to Paris (France) in search of a more dynamic center, where he would be able to improve his knowledge about art.

1922–1923

- Diagnosed with tuberculosis, he returns to Geneva for treatment.
- Participates in group shows at Rath Museum and at the Athénée, receiving an Honorable Mention.
- Takes up residence in Toulouse (France), where he learns the technique of fresco with Marcel-Lenoir (1872–1931), with whom he works at the Institut Catholique. After this experience, he includes religious themes in his paintings.

1924

- Returning to Paris, he sets up a studio in Montparnasse, near that of Victor Brecheret (1894–1955), with whom he becomes friends. During his Parisian stay,

he becomes familiar with the works of artists linked to cubism – Picasso (1881–1973), Braque (1882–1963), Lhote (1885–1962) and others.

1925

- With Regina and John Graz, he visits various pavilions of the World's Fair (*International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts*) in Paris. From that fair onward, the art deco style was consolidated as a reaction to the excessive rehashing of art nouveau in the decorative arts. This new trend would be manifested in the patterns Gomide would later create for textile prints, stained-glass works, mural paintings and folding screens.

1927

- In São Paulo, he presents one of his few solo shows – *Antonio Gomide – Frescoes and Paintings* – in a gallery in the city's downtown district. There, he shows 76 artworks

including two frescoes (a technique in which he was a pioneer in Brazil). This exhibition serves as a door for him to enter the São Paulo and Brazilian art scene.

- Participates in a group show at Galeria Blanchon, in São Paulo, at which he presents six clearly modernist canvases.
- Executes a fresco for the Couto de Barros residence, as part of a decoration project elaborated by John Graz.

1928

- Paints his first canvases with nativist thematics, such as *Irmãs índias* and *Caçadores*. He illustrates an article by Luís da Câmara Cascudo (1898–1986) for the *Revista de Antropofagia*, with a drawing that depicts an Indian couple with their child in arms and tropical foliage in the background.
- He returns to Paris to arrange his things to move definitively to Brazil.

1929

- Antonio arrives in

São Paulo with his companion Maryon.

- He works intensely, producing ceramics and table lamps for interior decoration, as well as designs for stained-glass works that would be executed until the mid-1950s by the firm of Conrado Sorgenicht (1902–1994).

1930

- With Regina and John Graz and other modernist artists, he participates in the exhibition that inaugurates the Casa Modernista [Modernist House] on Rua Itápolis, in São Paulo, designed by architect Gregori Warchavchik (1896–1972). The Casa Modernista, by its formal conciseness and use of new materials, is one of the first examples of Brazilian modern architecture.
- He paints an outstanding canvas in his career: *Retrato de Vera Azevedo*.
- With other Brazilian artists, he participates in the group show *The*

First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists, at Roerich Museum, in New York.

1931

- His paintings *Menina* and *Composição*, from the Olivia Guedes Penteado Collection (1872–1934), are shown in the *Revolutionary Salon*, as the *38th General Exhibition of Fine Arts* held by the Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) in Rio de Janeiro was called during the short period in which Lucio Costa (1902–1998) directed the institution. Regina and John Graz also have works in the show.
- Maryon and Gomide break up and she returns to France.

1932

- Takes part in the Constitutionalist Revolution and returns wounded to São Paulo. During the conflict, he portrays his companions at the front.
- Participates in the founding of the

Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), which aims to foster contacts between artists, lovers of the arts and the public.

- Gomide, Flávio de Carvalho (1899–1973), Di Cavalcanti (1897–1976) and Carlos Prado (1908–1992) found the Clube dos Artistas Modernos (CAM), an organization sometimes described as a dissident reaction to SPAM. Less elitist, CAM becomes the mandatory meeting point of everyone linked to the cultural and artistic manifestations in the city.

1933

- Collaborates in the decoration of the first event organized by SPAM: *City Carnival of Spam*, held in the Trocadero Hotel. The design by Lasar Segall (1889–1957) was executed by John and Regina Graz, Vittorio Gobbis (1894–1968), Anita Malfatti, Jenny Klabin Segall (1899–1967), Paulo Rossi Osir (1890–1959) and others.
- Takes part in the *1st Exhibition of Modern*

Art of SPAM, at Galeria Guatapará, in São Paulo, considered the most important show of modern art ever held up to then in Latin America.

1934–1940

- Antonio, Regina and John, together with Victor Brecheret, Elisabeth Nobiling (1902–1975), Yolanda Mohalyi (1909–1978) and Rino Levi (1901–1965), form the Grupo 7, created with the aim of mounting a gallery-studio, where they could work and show the modern art they produced.
- During this time, he travels constantly with Paulo Duarte, who carried out the survey of colonial architecture in the state of São Paulo.

1937

- Antonio shows at the *1st May Salon*, at the Esplanada Hotel, in São Paulo. Considered a precursor of the Museu de Arte Moderna and of the *São Paulo Biennial*, the show features works by painters,

sculptors, draftsmen and printmakers from Brazil or residing here, such as Lívio Abramo (1903–1993), Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral (1886–1973), Alberto da Veiga Guignard (1896–1962), Candido Portinari (1903–1962), Lasar Segall, and others.

1938

- Participates in the *2nd May Salon*, at the same Esplanada Hotel, in São Paulo. The show also enjoys the presence of foreign artists, such as British artists Ben Nicholson (1894–1982) and Charles Howard (1899–1978), Mexican printmaker Leopoldo Mendez (1902–1969), Mexican painter Díaz de León (1897–1975), and others.

1939

- Alongside Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Jacob Ruchti (1917–1974) and Victor Brecheret, he takes part in the Artwork Acceptance Committee of the *3rd May Salon*, which on this occasion



Antonio Gomide
Illustration for the *Revista de Antropofagia*, Year I, nº 4, August 1928, São Paulo
Biblioteca Digital (BBM Digital) da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM)
Photo: Rodrigo M. Garcia



Antonio Gomide
Caçadores (Study for the stained-glass decorative work at Fernando Costa Park), 1930s
watercolor on cardboard
35 x 25 cm
Private collection
Photo: Regina Lara



Antonio Gomide
Soldado constitucionalista, 1932
watercolor on paper
32 x 12 cm
Collection James Lisboa
Escritório de Arte
Photo: Ariel From

is held at Galeria Itá. His works – in watercolor, fresco and tempera – are also shown at this salon. Altogether, 39 national and foreign artists participate in this edition of the event.

- He presents two works at the *5th Salon of the Union of Visual Artists of São Paulo*.

1941

- Works of his are shown at the *6th Salon of Painting and Sculpture of the Union of Visual Artists of São Paulo* and at the eclectic *1st Art Salon of the National Industries Fair*, which presents the production of artists from a wide range of styles, at Fernando Costa Park, in São Paulo, a park for which, in the previous decade, he had designed the stained-glass decorative works on either side of the entrance gate.
- After moving his studio to several addresses in São Paulo, he settles down on Av. Angélica, where he opens an art school.

- He executes the bas-relief at the Instituto Biológico de São Paulo.

1942–1943

- Produces a series of watercolors about urban and suburban aspects of São Paulo, as well as other works inspired by the classical ballet shows he watched at the Municipal Theater.
- He holds two solo shows at Hotel Terminus.

1947

- Antonio shows with his brother-in-law John Graz at a gallery on Rua Barão de Itapetininga, in downtown São Paulo.

1951

- Three of his paintings are accepted for showing at the *1st Biennial of the Museu de Arte Moderna de São Paulo*.
- He joins the Clube dos Artistas e Amigos da Arte, the “Clubinho.”

1952

- He marries one of his students, Beatriz de Paula Cunha, remaining together with her for two years.

1952–1962

- Prepares stage settings and posters for the Vera Cruz Cinema Company and gives classes in drawing at the Escola de Artesanato of the Museu de Arte Moderna of São Paulo, then under the direction of Wolfgang Pfeiffer.

1964

- He moves to Ubatuba, on the state of São Paulo’s north coast, where he begins to dedicate himself to sculpture and to his favorite sport, swimming.

1966

- After a gradual process of vision loss, a period in which the line gives way to color and to rhythm in his painting, Gomide becomes blind and learns to read in braille.
- His friends organize a solo show in his honor, at the Associação Cristã de Moços (ACM).

1967

- Participates in the group show *Gomide, Osir and Visconti*, at Art Galeria, in São Paulo.

- He dies in Ubatuba, São Paulo, on August 31, at the age of 72.

1968

- The Museu de Arte Contemporânea of São Paulo (MAC USP) organizes a large retrospective of the artist.
- After his death, Antonio Gomide garners more recognition. Throughout the last decades of the 20th century, his works participate in countless group shows that recalled the feats of the first phase of modernism in Brazil. In 1976, his works are presented in the exhibition *The Graz-Gomide Family: Art Deco in Brazil*, at Museu Lasar Segall. In 1989, the book *Gomide* is published, written by Elvira Vernaschi, which establishes the timeline of his work and critically evaluates it. His works are currently part of important private and public collections.

Bibliografia

Bibliography

**OBRAS
DE REFERÊNCIA/
REFERENCE
WORKS**

1925, *quand l'Art déco séduit le monde*. Emmanuel Bréon e Philippe Rivoirard (dir.). Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine, Edit. Norma, 2013. Catálogo da exposição.

A família Graz-Gomide. O art déco no Brasil. Pietro Maria Bardi (texto). São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976. Catálogo de exposição.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu: o Modernismo, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, nov. 2014.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. "Surgimento da abstração geométrica no Brasil". In: *Trópico de Capricórnio: modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São

Paulo: Editora 34, 2006. Vol. 1, pp. 100–118.

ANDRADE, Oswald de, "O Modernismo". *Anhembi*, São Paulo, 17 dez. 1954, p. 28.

_____. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 19 abr. 1930.

"Assuntos agrícolas – Pyromania", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1931.

BARDI, Pietro Maria. *O modernismo no Brasil*. Coleção Arte e Cultura. São Paulo: Banco Francês e Italiano para a América do Sul (Sudameris), 1978.

BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yvone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29: documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), 1972, p. 319.

CAMARGOS, Marcia. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc... (Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 23.

LAFETÁ, João Luiz. "Estética e ideologia: o modernismo em 1930". *Revista Argumento*, ano 1, n. 2, nov. 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LOBATO, Monteiro, "A propósito da exposição Malfatti". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1917. Disponível em: <acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,a-proposito-da-exposicao-malfatti--monteiro-lobato,13042,0.htm>. Acesso em: 25 mar. 2021.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MILLIET, Maria Alice (coord. edit. e introd.); ARAUJO, Marcelo Mattos et al. (texto). *Mestres do modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação José e Paulina Nemirovsky e Pinacoteca do Estado, 2005. Catálogo da exposição.

MILLIET, Sérgio. "Tarsila do Amaral". *Revista do Brasil*, São Paulo, abr. 1924, n. 100.

No tempo dos modernistas – D. Olívia Penteado, a senhora das artes. Denise Mattar (org.). São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-FAAP), 2002. Catálogo de exposição.

O art déco brasileiro: coleção Fulvia e Adolpho Leirner. Marcelo Mattos Araujo (apres.); Adolpho Leirner (texto); Isabella Matheus (fot.). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

PRADO, Paulo. "Poesia pau-brasil". In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROITER, Márcio. "Rio, São Paulo, Paris ou Le destin croisé et métissé de l'Art déco". In: *1925, quand l'Art déco séduit le monde*. Emmanuel Bréon e Philippe Rivoirard (dir.). Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine, Edit. Norma, 2013. pp. 236-245.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1995.

Semana de Arte Moderna de 1922. Exposição comemorativa. Menotti del Picchia (texto). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1952.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMIONI, Ana Paula C. "Anatomia de um móvel moderno: algumas questões em torno do mobi-

liário da Casa Modernista de Gregori Warchavchik". *ARS (São Paulo)*, v. 10, n. 20, pp. 42–55, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64421>

_____. "Modernismo no Brasil: campo de disputas". In: BARCINSKI, Fabiana W. (org.). *Sobre a arte brasileira – Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; Edições SESC São Paulo, 2014.

_____; MIGLIACCIO, Luciano. *Art déco no Brasil: Coleção Fulvia e Adolpho Leirner*. São Paulo: Olhares, 2020.

SPAM e CAM. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1975. Catálogo da exposição.

**ANTONIO
GOMIDE**

ANDRADE, Mário de. "Antonio Gomide". *Diário Nacional*. Apud: catálogo da Galeria Selearte, nov./dez. 1963.

Antonio Gomide. Walter Zanini (apres.); Aracy Amaral, Arthur Luiz Piza

(texto). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), 1968. Catálogo da exposição.

Antonio Gomide, 43 obras, anos 20/50. Ricardo Camargo (apres.) São Paulo: Galeria Ricardo Camargo, 1997. Catálogo da exposição.

Antonio Gomide, 60 obras inéditas: décadas de 30, 40 e 50. Walter Zanini (texto). São Paulo: José Duarte de Aguiar e Ricardo Camargo, 1989. Catálogo da exposição.

Antonio Gomide: entre duas guerras e a Revolução de 1932. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1992. Catálogo da exposição.

Antonio Gomide e Victor Brecheret. Ricardo Camargo (texto). São Paulo: Ricardo Camargo Galeria, 2005.

BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. São Paulo: Banco Suda-meris Brasil S/A, 1980.

Gomide, um modernista entre Paris e São Paulo. Alberto Beuttenmüller (curad.). São Paulo: Caixa Cultural, 2013. Catálogo da exposição.

Salão de 31, sala especial do 7º Salão de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: MWM Motores Diesel; Indústria de Freios Knorr; Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção MWM)

JOHN GRAZ

ANDRADE, Oswald. "O Discurso do Trianon". 1921. Apud: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 177.

BOTELHO, Cândida Arruda. *John Graz, vida e obra*. São Paulo: Editora Árvore da Terra, 1996.

FERNANDES, Luiz Felipe. *John Graz*. Rio de Janeiro: Editora Internacional, 1985.

John Graz. Sergio Pizoli, Sergio Campos, Consuelo Cornelsen (curad.). Curitiba: Museu Oscar Niemeyer (MON), 2011. Catálogo da exposição.

John Graz e o design e mobiliário modernista, 1º tempo. Hugo Zanella, C. Niederecker (curad.); Paulo Ferreira (fot.). São Paulo: Associação Pró Parque Modernista, 1990.

John Graz, retrospectiva. Pietro Maria Bardi (apres.). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo – MASP, 1974. Catálogo da exposição.

John Graz, viajante. Sergio Pizzoli (curad.). Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2013. Catálogo da exposição.

MENDES, Claro. *Papel e tinta*, n. 2, jun. de 1920.

MILLIET, Maria Alice. *Mobiliário modernista. 1º Tempo: John Graz e o design*. São Paulo: Associação Pró-Parque Modernista, 1990-1.

O Brasil de John Graz. Sergio Pizoli (curad.); Gregório Dacca (fot.). São Paulo: Caixa Cultural, 2010. Catálogo da exposição.

Reminiscências do modernismo: John Graz. Dominique-Edouard Baechler (texto). São Paulo: Paço das Artes, 1980. Catálogo da exposição.

SANTOS, Anna Maria Affonso dos. *John Graz: O arquiteto de interiores*. Dissertação de mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, FAU-USP, 2008.

REGINA GOMIDE GRAZ

ANDRADE, Geraldo Edson de. *Aspectos da tapeçaria brasileira*. Clarival do Prado Valladares (apres.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

CÁURIO, Rita (org.). "Regina Graz e o modernismo brasileiro". In: *Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria*.

Rio de Janeiro, Edição do Autor, 1985, p. 91.

Contribuição da mulher às artes plásticas no país. Mario Pedrosa, Maria de Lourdes Teixeira (texto). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960/1961. Catálogo da exposição.

Mulheres pintoras: a casa e o mundo. Ruth Sprung Tarasantchi (curad.); Maria Lucia Montes (texto). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. Catálogo da exposição.

1ª Mostra Brasileira de Tapeçaria. Carlos von Schmidt, Aracy Amaral, Roberto Pontual, Marc Berkowitz, Olívio Tavares de Araújo, César Giobbi (texto). São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB FAAP), 1974. Catálogo da exposição.

SIMIONI, Ana Paula C. "Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 45, pp. 87–106, 2007.

DESAFIOS DA
MODERNIDADE
FAMÍLIA GOMIDE-GRAZ
NAS DÉCADAS DE
1920 E 1930

CHALLENGES OF
MODERNITY.
THE GOMIDE-GRAZ
FAMILY IN THE
1920S AND 1930S

EXPOSIÇÃO/
EXHIBITION

realização/realization
Museu de Arte Moderna de
São Paulo

curadoria/curatorship
Maria Alice Milliet
assistente/assistant
Soraya Bataglia

produção/production
MAM Curadoria

**coordenação editorial/
editorial coordination**
Lia Ana Trzmielina

**projeto expográfico/
exhibition design**
Pedro Mendes da Rocha
assistente/assistant
Debora Tellini Carpentieri

**projeto gráfico/
graphic design**
Estúdio Campo - Paula
Tinoco e Roderico Souza

audiovisual
Estúdio Preto e Branco

**execução do projeto
expográfico/execution
of exhibition design**
N. Brandão Cenografia

**conservação/
conservation**
Fabiana F. B. Oda

montagem/installation
Manuseio

transporte/shipping
ArtQuality

**tradução para o inglês/
english translation**
John Norman

**assessoria de imprensa/
press office**
A4&Holofote

CATÁLOGO/
CATALOGUE

realização/realization
Museu de Arte Moderna de
São Paulo

curadoria/curatorship
Maria Alice Milliet
assistente/assistant
Soraya Bataglia

**projeto gráfico/
graphic design**
Estúdio Campo - Paula
Tinoco e Roderico Souza

**coordenação editorial/
editorial coordination**
Lia Ana Trzmielina

**tradução para o inglês/
english translation**
John Norman

**revisão e preparação/
proofreading and text
preparation**
Lia Ana Trzmielina

fotos/photos
Hugo Zanella (pp. 41, 42,
45, 46, 49, 179, 181-184)
Karina Bacci (pp. 41, 179)
(reprodução/reproduction)
Romulo Fialdini (pp. 66-144)
Rubens Chiri (pp. 59, 190)
Vinícius Girnys (pp. 42, 45,
46, 49, 181-184)
(reprodução/reproduction)

**tratamento de imagem
e impressão/photo
retouching and printing**
Ipsis

AGRADECIMENTOS/
ACKNOWLEDGMENTS

Acervo Artístico-Cultural
dos Palácios do Governo
do Estado de São Paulo
Adriana Maria Crespi
Adriano Pedrosa
Aida Cordeiro
Alba Noschese
Ana Cristina Barreto de
Carvalho
Ana Magalhães
Angela Loeb
Beatriz Vicente de
Azevedo
Beatriz Yunes
Biblioteca Brasileira Guita
e José Mindlin
Breno Krasilchik
Bruna Araújo
Cacau e Gugu Steiner
Carlos Eduardo H.
Warchavchik
Carolina e Patrice Etlin
Casa Guilherme de Almeida
Cecília Winter
César Giobbi/José Paulo
Mortari
Claudia Worms Taddei
Coleção Gregori
Warchavchik
Dan Galeria
Departamento de
Patrimônio Histórico de
São Paulo (DPH)
Dirceu Aparecido Carvalho
Domitilla Bonomi
Edwin Jack Leonard Junior
Elisabeth Di Cavalcanti
Veiga
Elvira Vernaschi
Fabio de Albuquerque
Felipe Chaimovich
Fernando Pires Martins
Cardoso
Fotoarena
Fulvia e Adolpho Leirner
Fundação Biblioteca
Nacional
Gloria Kalil
Gustavo Berbel
Gustavo Brognara
Hecilda Fadel
Inês e Salo Kibrit
Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade
de São Paulo (IEB/USP)

Instituto John Graz
Isabela Varela
Ivani Yunes
James Lisboa – Escritório
de Arte
Jochen Volz
José Carlos Etrusco Vieira
Lais Zogbi e Telmo Porto
Laurita Karsten Weege
Léia Carmen Cassoni
Luciano Momesso
Marcelo Monzani
Marcelo Noschese
Maria Angela e Alfredo
Rizkallah
Marie Anne Worms
Marta e Paulo Kuczynski
Marta Fadel
Martin Wurzmann
Maura Helena Conceição
Gonzaga
Max Perlingeiro
Museu de Arte
Contemporânea da
Universidade de São Paulo
(MAC USP)
Museu de Arte de São Paulo
(MASP)
Museu Lasar Segall
Orandi Momesso
Paula Coelho
Paula Moraes
Paulo Cohn
Peter Cohn
Pinacoteca do Estado
de São Paulo
Pinakothek Cultural
Rafael Laterza
Regina Lara
Renata Dias Ferraretto
Moura
Renata Rizkallah
Ricardo Camargo
Roberto Baumgart
Roberto Paranhos do
Rio Branco
Rubens Chiri
Sandra Brecheret
Sergio Campos
Sérgio Guerini
Sergio Pileggi
Sergio Pizoli
Victor Brecheret Filho
William Maluf

mam

MUSEU DE
ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO

**PRESIDENTE DE
HONRA/PRESIDENT
OF HONOUR**
Milú Villela

**DIRETORIA/
MANAGEMENT BOARD**

presidente/president
Elizabeth Machado (a partir
de 10 de junho de 2021/as
of June 10, 2021)
Mariana Guarini Berenguer
(até 29 de abril de 2021/until
April 29, 2021)
**vice-presidente/
vice president**
Daniela Montingelli Villela

diretores/directors
Camila Granado Pedroso
Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado (até
9 de junho de 2021/until
June 9, 2021)
Simone Frossard Ikeda
**diretor administrativo/
administrative director**
Telmo Giolito Porto
**diretor financeiro/
finance director**
Sérgio Eduardo Costa
Rebêlo
**diretora jurídica/
legal director**
Tatiana Amorim de Brito
Machado

**CONSELHO
DELIBERATIVO/
ADVISORY BOARD**

presidente/president
Geraldo José Carbone
**vice-presidente/
vice president**
Henrique Luz

conselheiros/ *board members*

Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Ana Carmen Longobardi (licenciada até 11 de agosto de 2021/*on leave until August 11, 2021*)
Andrea Chamma
Andrea Paula Barros
Carvalho Israel da Veiga Pereira
Anna Maria Gouveia
Guimarães
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Caio Corrêa Najm
Caio Luiz de Cibella de Carvalho
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Danilo Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes (licenciado para diretoria até abril de 2023/*on leave to management board until April 2023*)
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier Pessoa
Cavalcanti Faria
Helio Seibel
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Jorge Frederico M. Landmann
Karla Meneghel
Leo Slezzynger
Luís Terepins
Marcos Adolfo Fernamo Amaro
Maria Fernanda Lassalvia P. de Mello
Maria Regina Pinho de Almeida
Mariana Guarini Berenguer (a partir de 10 de junho de 2021/*as of June 10, 2021*)
Mário Henrique Costa
Mazzilli
Martin Grossmann
Michael Edgard Perlman
Neide Helena de Moraes

Paulo Gaio de Castro Júnior
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Priscila Fonseca da Cruz
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa
Werlang
Sergio Silva Gordilho
Simone Schapira Wajman
Susana Leiner Steinbruch
Telmo Giolito Porto (licenciado para a diretoria até abril de 2023/*on leave to management board until April 2023*)
Vera Sarnes Negrão

COMITÊ CULTURAL E DE COMUNICAÇÃO/ *CULTURAL AND COMMUNICATION COMMITTEE*

Ana Carmen Longobardi (licenciada até 11 de agosto de 2021/*on leave until August 11, 2021*)
Andrea Pereira
Caio Luiz de Cibella de Carvalho
Camila Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado
Fábio Luiz Pereira de Magalhães (coordenador/*coordinator*)
Maria Fernanda Lassalvia P. de Mello
Maria Regina Pinho de Almeida
Martin Grossmann
Sergio Silva Gordilho
Telmo Giolito Porto

COMITÊ DE GOVERNANÇA/ *GOVERNANCE COMMITTEE*

Alfredo Egydio Setúbal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

Marcos Adolfo Fernamo Amaro
Maria Fernanda Lassalvia P. de Mello
Mário Henrique da Costa
Mazzilli (coordenador/*coordinator*)
Paulo Gaio de Castro Júnior
Sérgio Eduardo Costa
Rebêlo
Sérgio Ribeiro da Costa
Werlang
Tatiana Amorim de Brito
Machado

COMITÊ FINANCEIRO E DE CAPTAÇÃO/ *FINANCIAL AND FUNDRAISING COMMITTEE*

Caio Corrêa Najm (coordenador/*coordinator*)
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Francisco Pedroso Horta
Georgiana Rothier Pessoa
Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Jean-Marc Etlin
Luís Terepins
Marcos Adolfo Fernamo Amaro
Paulo Gaio de Castro Junior
Sérgio Eduardo Costa
Rebêlo
Simone Frossard Ikeda

COMITÊ DE NOMEAÇÃO/ *NOMINATION COMMITTEE*

Alfredo Egydio Setúbal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

ASSOCIADOS PATRONOS/ *ASSOCIATE PATRONS*

Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Daniela Montingelli Villela

Danilo Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Salomão Neto
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Georgiana Rothier P. Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Leo Slezzynger
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa
Mazzilli
Michael Edgard Perlman
Neide Helena de Moraes
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Raul Alves Pereira Netto
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa
Werlang
Simone Schapira Wajman

CONSELHO FISCAL/ *FISCAL BOARD*

titulares/ *standing members*

Demétrio de Souza
Reginaldo Ferreira
Alexandre
Susana Hanna Stiphan
Jabra (presidente/*president*)
suplentes/*alternates*
Magali Rogéria de Moura Leite
Maria Cristina de Freitas Archilla
Walter Luís Bernardes Albertoni

COMISSÃO DE ARTE/ *ART COMMISSION*

Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Vanessa K. Davidson

COLABORADORES/ *STAFF*

CURADORIA/ *CURATORIAL OFFICE*

**curador chefe/
*chief curator***
Cauê Alves
museólogo/*museologist*
Pedro Nery

produção de exposição/ *exhibition production*

coordenadora executiva/*executive coordinator*
Paula Amaral
produtoras/*producers*
Ana Paula Pedroso Santana
Patrícia Pinto Lima
assistente/*assistant*
Marina do Amaral Mesquita
**produtor interino/
*interim producer***
Pedro Henrique Lopes (PJ)

acervo/*collection*

coordenadora/*coordinator*
Claudia Guidi Falcon
assistentes/*assistants*
Ana Luiza Maccari
Bárbara Blanco Bernardes de Alencar
**técnico em manuseio/
*art handler***
Igor Ferreira Pires

comunicação/ *communication*

coordenadora/*coordinator*
Eloise Zadig Pereira Gomes de Martins
analista/*analyst*
Deri Andrade
designer
Beatriz Falleiros Nunes

educativo/*education team*

coordenadora/*coordinator*
Mirela Agostinho Estelles

**cursos - educadora/
*courses - educator***
Barbara Ganizev Jimenez
**analista de cursos/
*courses analyst***
Jorge Augusto de Oliveira
analista/*analyst*
Maria Iracy Ferreira Costa
educadores/*educators*
Amanda Harumi Falcão
Amanda Silva dos Santos
Barbara Ganizev Jimenez
Fernanda Vargas Zardo
Gregório Ferreira
Contreras Sanches
Leonardo Barbosa Castilho
estagiárias/*interns*
Cristina Naiara Fernandes
Luna Souto Ferreira

biblioteca/*library*

bibliotecária/*librarian*
Léia Carmen Cassoni
assistente/*assistant*
Renan Brigeiro Lima

SUPERINTENDÊNCIA/ *SUPERINTENDENCE OFFICE*

superintendente executiva/*chief operating officer*
Gisele Regina

administração/ *administration*

coordenador administrativo financeiro/*finance and administrative coordinator*
Rafael Caruso
**supervisor interino/
*interim supervisor***
Antônio Amato (PJ)

compras/*purchasing*

comprador/*purchaser*
Fernando Ribeiro Morosini

financeiro/*financial*

analistas/*analysts*
Diogo Silva Barros
Renata Noé Peçanha da Silva

patrimônio/ *premises and maintenance*

**coordenador/
*coordinator***
Estevan Garcia Neto
**oficial de manutenção/
*maintenance official***
Alekiçom Lacerda
**técnico de manutenção/
*maintenance technician***
Carlos José Santos
bilheteria/*ticket office*
Flávio Andrade
Luan Carlos (PJ)
**tecnologia da informação/
*information technology***
**coordenação/
*coordination***
Guido Peters (PJ)
assistente/*assistant*
João Mazzei (PJ)
**manutenção predial/
*building maintenance***
Venício Souza (PJ)
**bombeiros civis/
*fire brigade***
André Luiz
Marcelo Santos (PJ)
limpeza/*cleaning*
Tejofran
**segurança patrimonial/
*property insurance***
Power Segurança

**recursos humanos/
*human resources***
**coordenadora/
*coordinator***
Karine Lucien Decloedt
Cesario
assistente/*assistant*
Débora Cristina da Silva Bastos

jurídico/ *legal*

Olívia Bonan (PJ)
Mei Jou (PJ)

eventos/ *events*

analista/*analyst*
Juliene Campos Braga

loja virtual/ *virtual store*

analista/*analyst*
Fabiana Martins de Almeida (PJ)

parcerias e projetos/ *partnerships and projects*

coordenadora/*coordinator*
Kenia Maciel Tomac
parcerias/*partnerships*
analista/*analyst*
Mariana Rojas Duailibi
assistente/*assistant*
Isabela Marinara Dias
**projetos culturais/
*cultural projects***
analista/*analyst*
Marta Leite Montagnana
assistente/*assistant*
Valbia Juliane dos Santos Lima
**projetos incentivados/
*cultural incentives law specialist***
Sirlene Ciampi (PJ)

programa de sócios/ *members program*

analista/*analyst*
Daniela Reis

clube de colecionadores/ *collectors club*

coordenadora/*coordinator*
Carla Lozardo (até 7 de maio de 2021/*until May 7, 2021*)
assistente/*assistant*
Monique Marquezin Alves

núcleo contemporâneo/ *contemporary art nucleus*

coordenadora/*coordinator*
Camila Horta

**assistência à diretoria/
*management board assistant***
Daniela Reis

**assistência à superinten-
dência e curadoria/
*superintendent and cura-
torship assistant***
Thais Britto

PARCEIROS/ PARTNERS

mantenedores/ sponsors



platina/platinum

BNP Paribas
Havaianas
XP Private
ouro/gold
Alupar
Banco Votorantim
Credit Suisse
EMS
Havan
Leo Madeiras e Leo Social
Lojas Renner S.A.
Mercer, Marsh e Oliver
Wyman
Pinheiro Neto Advogados
PwC
TozziniFreire Advogados
Verde Asset Management
Vivo

prata/silver

Banco Safra
Bloomberg Philanthropies
Bompack
Emporium São Paulo
Grupo Comporte
ICTS
Montana Química
PIRELLI

parcerias institucionais/ institutional partnerships

3D Explora
Africa
Aliança Francesa
Ana Silvia Matte Consultoria
e Meritor Recursos Humanos
BMA
BMI
Bonita Produções e Zastrás
Canson
Cinema Belas Artes
Cultura e Mercado
Deca
FIAP
Gusmão & Labrunie
Propriedade Intelectual
Hospital Israelita Albert
Einstein
Hugo Boss
Meliá Ibirapuera
Orfeu Cafés Especiais
Senac

parcerias de mídia/ media partnerships

Arte!Brasileiros
Arte que Acontece
Canal Arte 1
Editora Trip
Eletromidia
Folha de S.Paulo

Inner Editora
JCDecaux
Piauí
Quatro Cinco Um

player oficial/ official player

Spotify

família mam/ mam family

PwC

domingo mam/ mam sunday

TozziniFreire Advogados

igual diferente/ equal different

Banco Votorantim

programa de visitação/ visiting program

Pinheiro Neto Advogados

arte e ecologia/ art and ecology

Havaianas

marcenaria no mam/ carpentry at mam

Leo Madeiras e Leo Social

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might want to manifest regarding the license for use of images and/or texts reproduced in this material, given that some artists and/or legal representatives did not respond to the request or have not been identified, or found.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
Desafios da modernidade: Família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930. Maria Alice Milliet (texto e curadoria) ; John Norman (tradução) ; Lia Ana Trzmielina (revisão) ; Estúdio Campo (designer gráfico). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021. 216 p. il.: Texto em Português e Inglês. Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 25 de maio a 15 de agosto de 2021. ISBN 978-65-990406-5-8
1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Título. I. Arte Moderna Século XX – Brasil. II. Art Déco. III. Graz, John (1891-1980). IV. Graz, Regina Gomide, (1897-1973). V. Gomide, Antonio (1895-1967). VI. Milliet, Maria Alice.

CDU: 75.036.7(81)

CDD: 759.981(81)

1

9

John Louis Graz Antonio

1

9

2

0

Gonçaves Gomide

Gomide Graz

Regina

3

0

