

John Graz: idílio tropical e moderno

Celebrando os 130 anos do nascimento do artista, este catálogo acompanha a mostra *John Graz: idílio tropical e moderno*, que apresenta a múltipla trajetória de um importante nome do modernismo brasileiro. Tendo como origem uma generosa doação do Instituto John Graz ao acervo da Pinacoteca, a mostra inclui pinturas e desenhos, além de estudos de decoração e mobiliário, representando os variados interesses do artista pela cultura brasileira – da temática indígena às festas populares –, pela fauna e flora locais, pelo abstracionismo e pelas narrativas históricas, através dos quais constrói uma imagem de um Brasil idílico, tropical e moderno.

Celebrating the 130th anniversary of the artist's birth, this catalogue accompanies the exhibition *John Graz: Tropical and Modern Idyll*, which shows the manifold trajectory of an important name of Brazilian modernism. Originating from a generous donation by Instituto John Graz to the Pinacoteca collection, the exhibition includes paintings and drawings, as well as decoration and furniture studies, representing the artist's various interests in Brazilian culture—from indigenous themes to popular festivities—in the local fauna and flora, in abstractionism and in the historical narratives, through which he forges an image of an idyllic, tropical and modern Brazil.

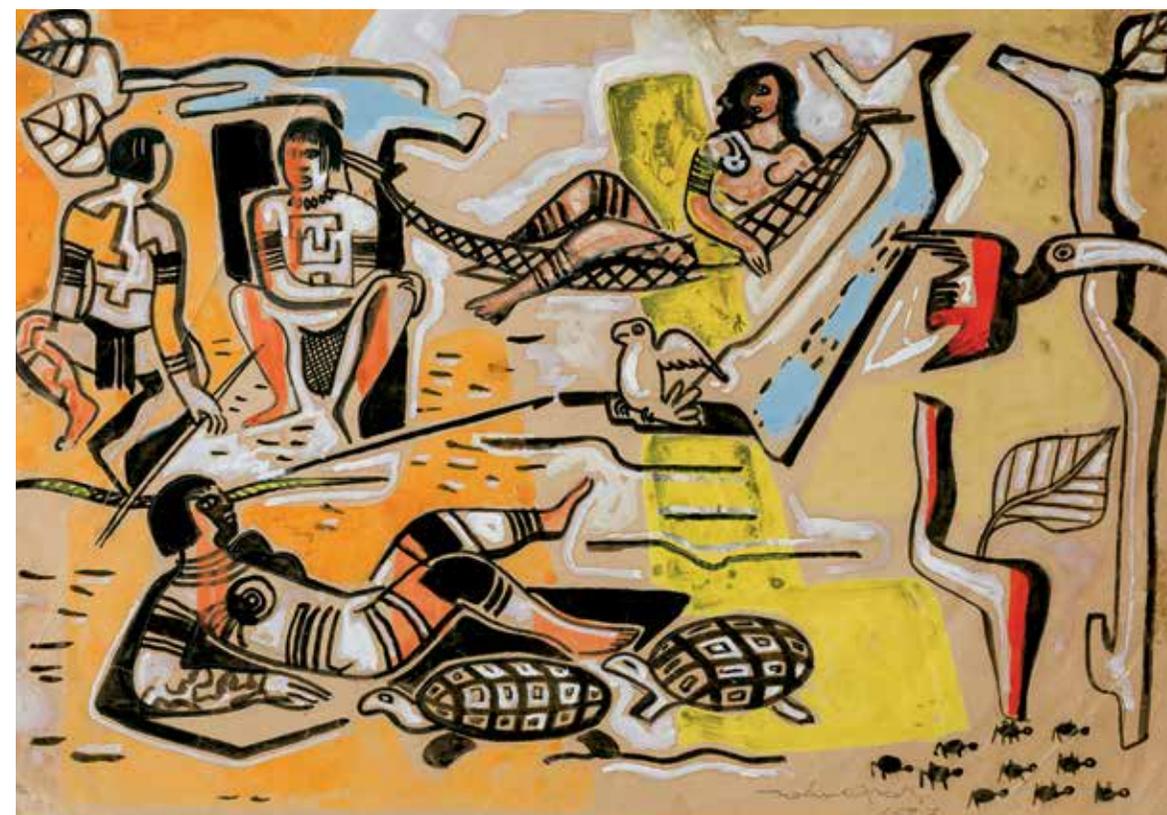
PINACOTECA
DE SÃO PAULO

ISBN 978-65-89070-05-4



John Graz: idílio tropical e moderno

00000000000000



Pina_

**John Graz:
idílio tropical
e moderno**

John Graz:
Tropical and
Modern Idyll

5.
Apresentação

Jochen Volz

9.
**John Graz: idílio
tropical e moderno**

Fernanda Pitta e Thierry Freitas

31.
**Um baile no
Terminus: John Graz
e as interseções
entre o design
modernista e a
cultura do Carnaval
na década de 1940**

Horacio Ramos

51.
Cronologia

Daniel Donato Ribeiro
e Gabriela Gotoda

72.
Lista de obras

5.
Foreword

9.
John Graz: Tropical
and Modern Idyll

31.
A Ball at the
Terminus: John
Graz and the
Intersections of
Modernist Design
and Carnival
Culture in the 1940s

51.
Chronology

72.
List of Works

Apresentação

Jochen Volz
diretor-geral

A Pinacoteca de São Paulo tem a honra de apresentar a exposição *John Graz: idílio tropical e moderno*. A mostra individual, que ocupa o espaço expositivo do segundo andar da Estação Pinacoteca, oferece ao público uma visão ampla sobre a trajetória desse importante artista do modernismo brasileiro e apresenta pela primeira vez boa parte do conjunto de obras doado ao acervo da Pinacoteca pelo Instituto John Graz, instituição que desde 2005 se dedica a preservar o legado do artista. Na exposição, as obras vindas da doação se mesclam a outros importantes trabalhos trazidos de coleções particulares e instituições parceiras, formando um amplo e diverso conjunto de pinturas, desenhos e itens de mobiliário.

A mostra se organiza por temas que refletem a visão muito particular que Graz estabeleceu sobre o Brasil ao longo das mais de cinco décadas de morada no país, a partir de 1920. Ao longo dos núcleos, são destacadas suas representações das festividades locais – como o Carnaval e as celebrações gaúchas –, cenas de trabalho e descanso, sua passagem pelo abstracionismo e o fascínio pela fauna e flora nacional. Além disso, a mostra também se detém em como Graz se utilizou de seu interesse por narrativas históricas – e, principalmente, pela representação de indígenas – para construir a ideia de um ambiente tropical e idílico para o Brasil.

Inaugurada às vésperas do centenário da Semana de Arte Moderna, evento que apresentou e ajudou a incluir o

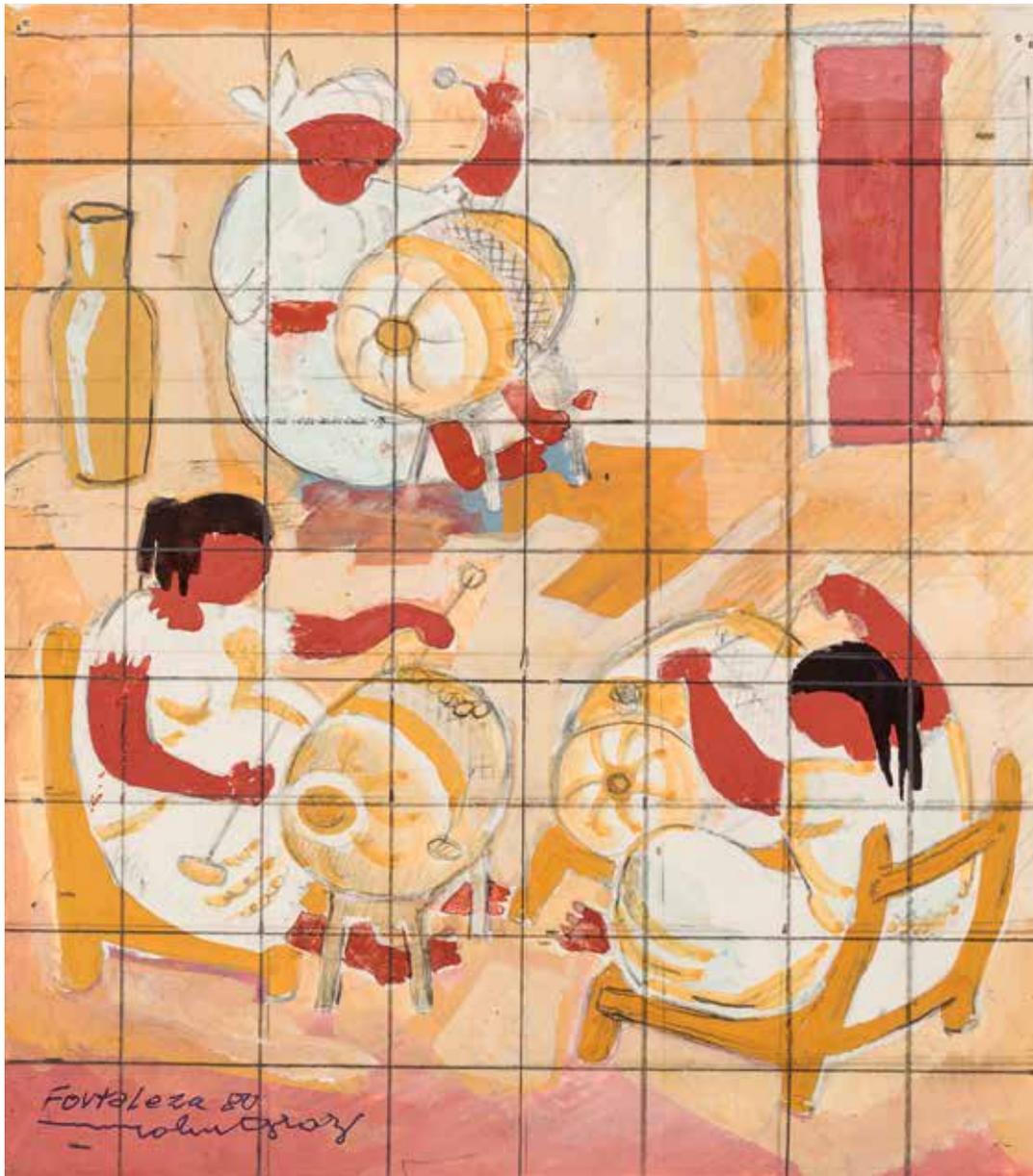
Foreword

general director

Pinacoteca de São Paulo is honored to present the exhibition *John Graz: Tropical and Modern Idyll*. This solo show, taking up the gallery at the second floor of Estação Pinacoteca building, offers the public a broad panorama of the trajectory of an important artist of Brazilian modernism and presents for the first time many works donated to the Pinacoteca collection by the John Graz Institute, dedicated to preserving the artist's legacy since 2005. In the exhibition, donated works are presented alongside other important pieces borrowed from private collections and institutional partners, putting together a wide and diversified body of paintings, drawings and pieces of furniture.

The show is organized according to topics that reflect John Graz's very distinctive view of Brazil, developed as he lived in the country for more than five decades from 1920 onward. Different hubs highlight his representations of local festivals (such as carnival and *gaúcho* celebrations), scenes of work and repose, his forays into abstractionism and his fascination with native animal and plant life. The exhibition also considers how Graz drew on his own interest in historical narratives—and especially in the portrayal of indigenous people—to build up an idea of Brazil as a tropical, idyllic environment.

Presented shortly before the centennial of the Modern Art Week, an event that introduced the artist to



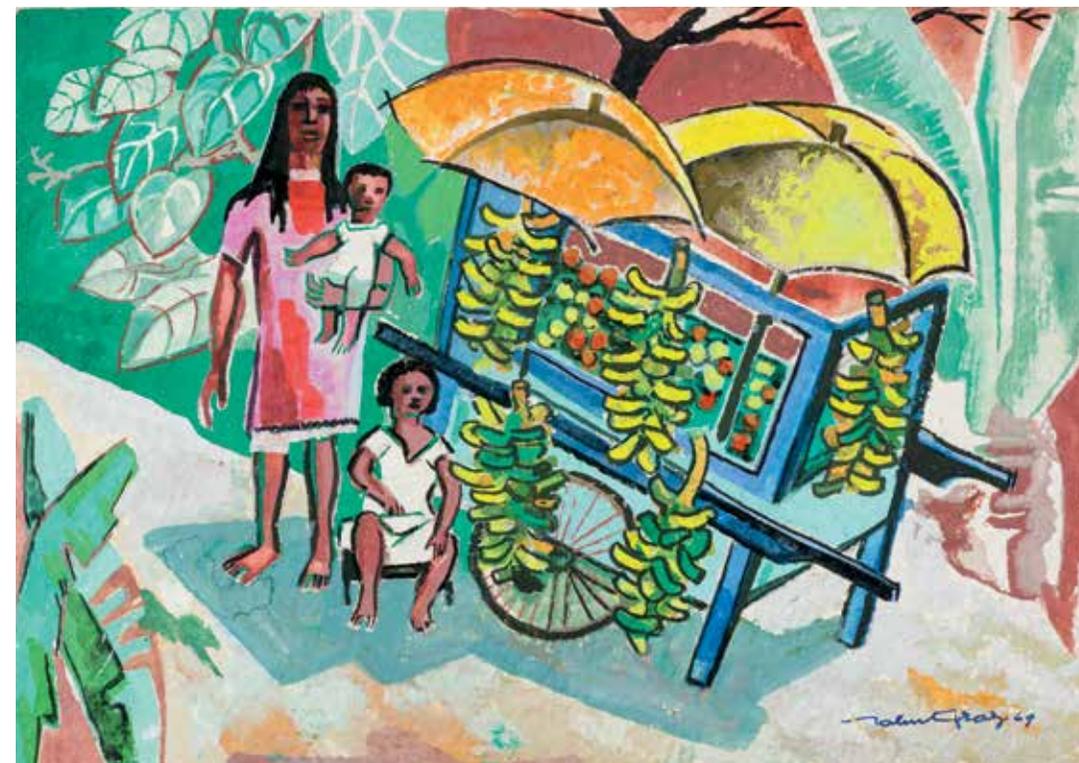
Sem título [Untitled], 1980

trabalho do artista no meio de arte nacional, a exposição, organizada por Fernanda Pitta e Thierry Freitas, nos possibilita reexaminar os caminhos e temas abordados por Graz ao longo de sua carreira, contextualizando-os de acordo com sua época e possibilitando novas leituras à luz de discussões contemporâneas.

A Pinacoteca é extremamente grata ao Instituto John Graz pela generosidade da doação e pelo empenho na realização deste projeto. Agradecemos a Horacio Ramos por seu ensaio e a Daniel Ribeiro e Gabriela Gotoda pela cronologia comentada e sua cooperação para este livro. Somos gratos também aos colecionadores particulares, ao Itaú Cultural e à Coleção Santander Brasil, que generosamente emprestaram obras fundamentais para a exposição. Agradecemos à BB Seguros e ao J.P. Morgan pela parceria de longa data e pelo apoio a esta exposição. Finalmente, um agradecimento especial à extraordinária equipe da Pinacoteca.

and helped to make his work a part of Brazilian artistic circles, this exhibition, organized by Fernanda Pitta and Thierry Freitas, allows us to reexamine the pathways and motifs taken up by Graz in the course of his career, contextualizing them according to their time and enabling new readings to be made in the light of contemporary discussions.

Pinacoteca is extremely grateful to the John Graz Institute for its generous donation and for its commitment to this project. We wish to thank Horacio Ramos for his essay and Daniel Ribeiro and Gabriela Gotoda for the commented timeline and for their help in putting this book together. We are also grateful to the private collectors, Itaú Cultural and Santander Brasil Collection, who have generously made key works available for this exhibition. We would like to thank BB Seguros and J.P. Morgan for their long-time partnership and the support given to this exhibition. Last but not least, a special thanks to Pinacoteca's extraordinary team.



Sem título [Untitled], 1969

John Graz: idílio tropical e moderno

Fernanda Pitta e Thierry Freitas
curadores

Originada de uma generosa doação do Instituto John Graz ao acervo da Pinacoteca, a mostra que acompanha esta publicação celebra o legado do artista suíço John Graz. Em comemoração aos 130 anos de seu nascimento, a exposição examina o importante papel exercido pelo artista na formação do modernismo brasileiro, às vésperas do centenário de seu evento de maior destaque, a Semana de Arte Moderna de São Paulo, da qual Graz fez parte.

Nascido em Genebra, John Graz teve na Europa uma importante formação multidisciplinar, que envolveu os campos do desenho, da publicidade e da arquitetura, este último fundamental para a atividade que viria a desenvolver ao longo da vida, o design de interiores. Noivo de Regina Gomide Graz, que conheceu ainda na Suíça em meados da década de 1910, o artista chega ao Brasil em 1920 e logo se envolve com a efervescente cena intelectual da cidade de São Paulo. Integrante do círculo modernista paulistano, apresenta oito obras na exposição da Semana de Arte Moderna, todas elas realizadas ainda na Europa¹ e que, por consequência, não tratavam de problemáticas propriamente brasileiras, temas que serão explorados adiante em sua trajetória.

Múltiplo e com uma carreira que atravessa grande parte do século XX, Graz tratou de assuntos comuns ao repertório imagético de seus colegas modernistas, como Di Cavalcanti e

John Graz: Tropical and Modern Idyll

curators

Originated from a generous donation to the Pinacoteca collection by the John Graz Institute, the exhibition that accompanies this publication celebrates the legacy of Swiss artist John Graz. Commemorating 130 years of his birth, the exhibition examines the significant role performed by the artist in shaping Brazilian modernism, in the eve of the centennial of its most prominent event, the São Paulo Modern Art Week, in which Graz was involved.

John Graz was born in Geneva and underwent a paramount multidisciplinary training in Europe, which encompassed the fields of drawing, advertising and architecture, the latter being fundamental to the activity he would come to develop throughout his life—interior design. Betrothed to Regina Gomide, whom he met in Switzerland in the mid-1910s, Graz arrives in Brazil in 1920 and soon becomes involved in the ebullient intellectual scene of the city of São Paulo. As a member of the city's modernist circle, he exhibits eight works at the Modern Art Week, all of which were completed while he was still in Europe¹ and as such did not deal with Brazilian topic issues, which would only be explored later in his trajectory.

A manifold artist, with a career that spans through most of the 20th century, Graz dealt with subjects common to the repertoire of his modernist colleagues such as Di Cavalcanti



Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
Residência de Antonieta e
Caio Prado, dormitório
[Residence of Antonieta and
Caio Prado, Bedroom], 1925

Tarsila do Amaral. Criou cenas de festividades brasileiras, do Carnaval às festas gaúchas, e figurou trabalhadores populares, vendedores de rua, jangadeiros e bordadeiras. Também demonstrou interesse por narrativas históricas, o que se revela em cenas de bandeirantes e pinturas que retratam a invasão portuguesa do Brasil.

ARCÁDIA

Todo esse conjunto de assuntos parece relacionar-se ao interesse, em suas primeiras obras, pelo tema da Arcádia – a concepção de antiguidade como um tempo remoto e “primitivo”, em que se ressalta a suposta simplicidade dos modos de vida originários. Tais concepções acerca do passado são frequentes no início do século XX e influenciaram o imaginário de artistas como Matisse, Picasso e outros modernos. Os temas arcádicos se mesclam ao estilo *art déco* de formas simples, esguias e harmoniosamente dinâmicas. Nesses trabalhos, é evidente a visão utópica dos tempos “primeiros” da humanidade, em que pastores, músicos, deusas, animais e musas convivem pacificamente e em unidade com a natureza [p. 54]. As formas *déco* são exploradas por Graz com frequência em murais, relevos e esculturas para residências, trabalhos que ajudaram o artista e decorador a compor ambientes de atmosfera elegante e moderna, combinando a referência da nova concepção do clássico com a geometrização e síntese das formas consideradas mais avançadas. Obras desse tipo são realizadas por ele já na segunda metade dos anos 1920 e aparecem em projetos de decoração como o da residência de Antonieta e Caio Prado [p. 8], que conta com afrescos de cenas da Arcádia na sala de jantar e no quarto do casal. Essas pinturas, quase sempre de grandes dimensões, formam um conjunto muito singular no qual o artista, ainda pouco envolvido com as

and Tarsila do Amaral. He created scenes of Brazilian festivities, from carnival to the traditional *gaucho* festivals, and portrayed manual laborers, street vendors, fishermen and embroiderers. He also showed interest in historical narratives, as revealed in scenes of *bandeirantes* (early colonial explorers of the Brazilian hinterland) and paintings portraying the Portuguese invasion of Brazil.

ARCADIA

This whole set of subjects seems to relate to an interest—in Graz's first works—in the topic of Arcadia, the idea of antiquity as a remote and “primitive” age, in which the supposed simplicity of primary ways of living is emphasized. Such ideas about the past are common in the early 20th century and influenced the imagery of modern artists such as Matisse, Picasso and others. Arcadian themes merge into the simplified, sleek and harmoniously dynamic forms of the *Art Déco* style. These works reveal a utopic vision of humanity's “earliest” times, in which shepherds, musicians, goddesses, animals and muses live together peacefully and in unity with nature [p. 54]. The *Déco* forms are often explored by Graz in murals, reliefs and sculptures made for private residences, works which helped the artist and decorator to create elegant, modern interiors, combining the reference of a new idea of classic with the geometrization and synthesis provided by the more “advanced” forms. This kind of work is undertaken by the artist already in the later half of the 1920s and shows up in his decoration of houses such as the Antonieta and Caio Prado residence [p. 8], where Arcadian frescos are present in both the dining room and the couple's bedroom. These paintings, almost always made in a large scale, make up a unique set of works in which the artist—not yet as involved with the ideas of the Brazilian

ideias da vanguarda brasileira, emprega temas pastoris, de caçadas e musas, adaptando-os à estética modernista.

A TEMÁTICA INDÍGENA

Desenvolvendo sua produção no Brasil, Graz parece ter transferido o imaginário sobre a Arcádia para o tema da vida e do ambiente dos povos originários e da natureza tropical. Suas primeiras explorações da temática indígena de que se tem notícia aparecem por volta da segunda metade da década de 1920 [p. 12], talvez antes mesmo da publicação do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, em 1928. Nelas, observa-se um entendimento de que os povos indígenas do território brasileiro viviam como os “antigos”, os primeiros humanos – em estreita harmonia com a natureza, executando atividades de sobrevivência simples, como a caça e a pesca [p. 57].

Ainda que até o momento não se tenha conseguido precisar o que dispara o interesse de Graz pela temática indígena, sabe-se que, antes das primeiras obras datadas de 1923, Regina Gomide Graz inicia uma pesquisa sobre tecelagem do Alto Amazonas,² explorando a temática tanto em termos figurativos quanto na geometrização de seus trabalhos têxteis, e igualmente substituindo os motivos arcádicos de seus trabalhos anteriores (como *Diana caçadora*, feito em colaboração com John Graz) por aqueles influenciados pelos motivos indígenas [p. 15 abaixo]. No mesmo período, Antonio Gomide, irmão de Regina, também se inspira nessas referências em trabalhos decorativos e telas, como *Caçadores*, de 1928.³

É evidente que a aproximação com a temática indígena na obra de John Graz é marcada por uma concepção romântica e genérica. Ele não se ocupa em desenvolver um estudo profundo das formas e elementos de produções indígenas específicas, como fariam os artistas Vicente do Rego Monteiro,

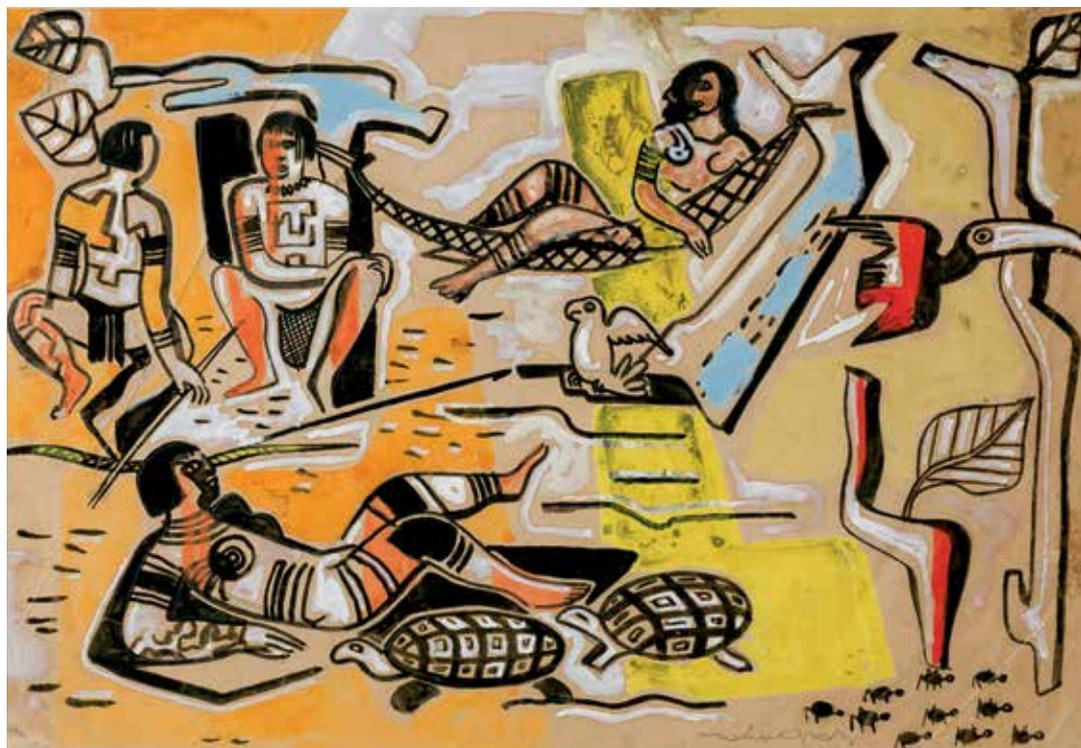
avant-garde—takes up pastoral, muse and hunting motifs, merging them with modernist aesthetics.

THE INDIGENOUS THEMATICS

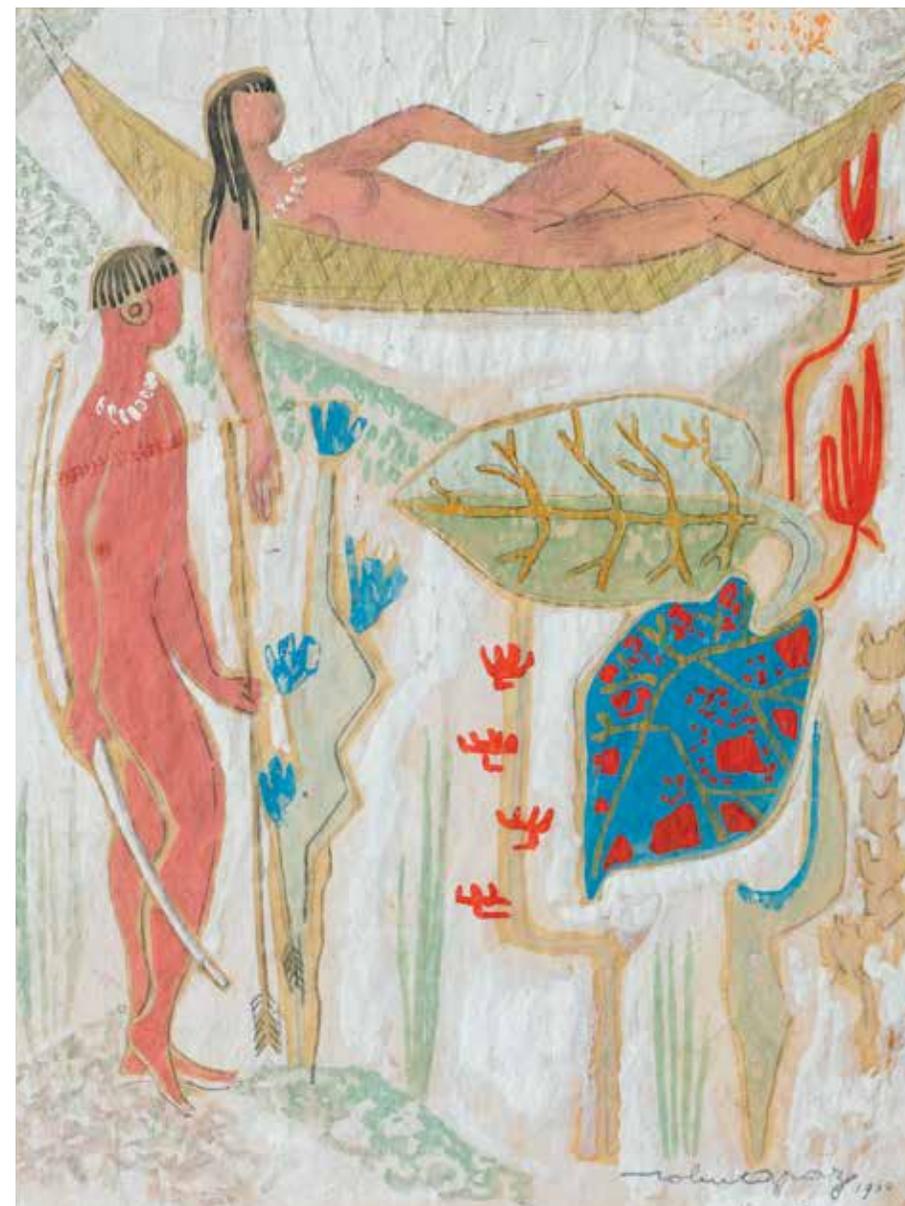
Developing his production in Brazil, Graz seems to have transferred the Arcadian imagery into themes of indigenous and tropical life and environment. His first known explorations of indigenous subjects appear in the second half of the 1920 [p. 12], perhaps even predating the printing of Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago*, in 1928. In these early works, one can observe the idea that indigenous peoples lived in the Brazilian territory like the “ancients,” the first humans—in tight harmony with nature, performing simple survival activities, such as hunting and fishing [p. 57].

Up to now, it has not been possible to pinpoint what exactly triggered Graz's interest in indigenous topics, but it is known that, prior to his first works of such thematics dating from 1923, Regina Gomide Graz begins to research about indigenous weaving from the Upper Amazon,² exploring this theme both in figurative terms and in the geometrization of her own textile work, equally replacing the Arcadian motifs of her earlier works (such as *Diana the Huntress* in collaboration with John Graz) with indigenous-influenced topics [p. 15 below]. In the same period, Antonio Gomide, Regina's brother, was also inspired by such references in some of his decorative works and paintings, such as *Hunters*, from 1928.³

It is clear that Graz's approach to indigenous thematics is marked by a romantic, generic understanding of the topic. He is not concerned with developing an in-depth study of the forms and elements of specific indigenous productions, as artists such as Vicente do Rego Monteiro, Theodoro Braga and Manoel Pastana would do, particularly interested in Amazonian and specially Marajoara pottery (from Marajó Island)



Sem título (Índios na rede)
[Untitled (Indigenous People
on a Hammock)], 1927



Sem título [Untitled], 1930

Theodoro Braga e Manoel Pastana, particularmente interessados pela cerâmica e pelo grafismo amazônico, em especial o marajoara, a partir da investigação detida dos artefatos arqueológicos e etnográficos coletados e estudados pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro ou pelo Museu Goeldi, do Pará. Para estes, as fotos, as gravuras e os artigos publicados na revista do primeiro e no boletim do segundo serviram de fonte principal para a esquematização desses repertórios.

Legendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie (1923), de Vicente do Rego Monteiro,⁴ os manuscritos e as obras de Theodoro Braga,⁵ os inúmeros estudos e projetos de Manoel Pastana,⁶ as cerâmicas de Isis Pereira, Camila Álvares de Azevedo e Maria Marcelina Falcão, entre outros, são resultado desse estudo detido de produções dos povos amazônicos, com o amparo do que havia de mais avançado em pesquisa científica até então, aliado a um interesse em estimular a aplicação desses repertórios nas artes industriais.⁷ Havia também a clara intenção de que esses repertórios adentrassem o ensino artístico, visando ao desenvolvimento de uma arte nacional, o que foi concretizado em experiências como a de Carlos Adler na Escola de Rio Claro⁸ e de Isis Pereira na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.⁹

Distante dessas experiências, a aproximação de Graz com a questão indígena é mais temática que formal, e parece não se amparar no estudo de produções específicas, ainda que, especialmente nas obras que tendem à simplificação e à abstração, seja nítido que certos recursos – como o alongamento das figuras, as extremidades ora pontiagudas, ora compactas, de seres humanos, animais e plantas – remetam a uma certa ideia de forma “primitiva”, explorada por artistas das vanguardas europeias, como Brancusi, Klee, Picasso, Miró, assim como por artistas brasileiros, como Tarsila do Amaral e

and graphisms as a result of a detailed investigation of archeological and ethnographic artifacts collected and studied by the National Museum in Rio de Janeiro and the Goeldi Museum in the state of Pará. For these artists, the photographs, prints and articles published in the National Museum's magazine and in the Goeldi Museum's bulletin were the main source for the structuring of their repertoires.

Legendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie (1923), by Vicente do Rego Monteiro,⁴ Theodoro Braga's manuscripts and works,⁵ the numerous studies and projects by Manoel Pastana,⁶ the pottery works by Isis Pereira, Camila Álvares de Azevedo and Maria Marcelina Falcão, among others, resulted from the close study of Amazonian peoples' creative production, backed by the most advanced methods of scientific research at the time, and allied to an interest in stimulating the use of such repertoires in industrial arts.⁷ It was also clearly intended for these indigenous repertoires to be used in artistic education, aiming at the development of a national Brazilian art, and actually being implemented in experiments such as those of Carlos Adler at the Rio Claro School⁸ and Isis Pereira at the National School of Fine Arts in Rio de Janeiro.⁹

Considering such experiments, Graz's approach to indigenous issues is more thematic than formalistic, and it does not seem to be supported by studies of specific productions; however, specially in works that tend toward simplification and abstraction, it is clear that certain resources—such as the elongation of figures and the sharpening or compression of humans, animals and plants' extremities—do refer to a certain idea of the “primitive” form as synthetic, linear and graphic [p. 13 and p. 15 above], an idea that was explored by European avant-garde artists, such as Brancusi, Klee, Picasso and Miró, as



Sem título [Untitled],
sem data [undated]

Regina Gomide Graz
(Itapetininga, SP, 1897 – São Paulo, SP, 1973)
Índios [Indigenous Men], década de 1930 [1930s]
Feltro
71,5 × 121 cm



Cadeira 3 Apoios [Three-Legged Chair], década de 1960 (reedição da década de 2010) [1960s (2010s re-edition)]

Vicente do Rego Monteiro: sintética, linear e gráfica [p. 13 e p. 15 acima].

Nesse sentido, o que Graz realiza se assemelha em espírito às obras de Antonio e Regina Gomide, de Antonio Paim Vieira ou de artistas radicados no Rio de Janeiro, como Pedro Correia de Araújo, que realizam projetos decorativos livremente "inspirados" na figura do indígena, nas lendas de vários povos amazônicos e nos elementos da flora e da fauna brasileiras. Exemplo disso é o pórtico que este último realiza para o edifício Itahy, no Rio de Janeiro.¹⁰

Ainda que ao longo de sua trajetória Graz tenha se envolvido com tentativas de produção industrial de objetos e mobiliário, com relação à sua aproximação com um "design" indígena, o artista não demonstrou empenho em se envolver em experiências de industrialização que pudessem incorporar, de uma perspectiva moderna da produção em larga escala, técnicas e repertórios imagéticos das artes indígenas. Aparentemente tampouco procurou aproximar-se das indústrias e do artesanato indígenas em produção durante seu tempo.¹¹

Ainda assim, é interessante notar o quanto as formas simplificadas e geométrizadas – cujos ângulos agudos remetem a elementos orgânicos estilizados que caracterizam sua representação de indígenas, de animais e da flora brasileira – parecem servir de inspiração para as abstrações que o artista desenvolve entre os anos 1950 e 1970. As formas "primitivistas" que cria então, como a série de figuras totêmicas representadas em fundo verde de meados da década de 1970 [p. 19], dialogam intensamente com suas criações em design, em especial o mobiliário em madeira de formas delgadas e pontiagudas, em exemplares expressivos como a *Cadeira 3 Apoios* [p. 16], um projeto dos anos 1960.

Igualmente repertoriados como motivos ornamentais, a flora e a fauna

well as Brazilian artists such as Tarsila do Amaral and Vicente do Rego Monteiro.

In this sense, Graz's production is similar in spirit to the works of Antonio and Regina Gomide, Antonio Paim Vieira and other artists who were based in Rio de Janeiro, such as Pedro Correia de Araújo, who produced decorative projects loosely "inspired" by the indigenous figure, the legends of various Amazonian peoples and the elements of Brazilian fauna and flora. The portico of the Itahy Building's entrance, in Rio de Janeiro, designed by Araújo, exemplifies this trend.¹⁰

Even though throughout his career Graz became involved with attempts at industrial production of decor objects and furniture, regarding his approach to a certain indigenous "design," the artist showed no commitment to engage in industrialization experiments that could incorporate, from a modern perspective of mass production, the techniques and imagistic repertoires of the indigenous arts. It seems he also did not try to familiarize himself with indigenous industries and handicrafts in production during his time.¹¹

Even so, it is interesting to notice how his simplified, geometrized forms—whose acute angles refer back to the stylized organic elements that feature in his representations of indigenous people, animals and Brazilian plants—seem to serve as inspiration for the abstract works he developed from the 1950s to the 1970s. The "primitivist" forms he creates in this period, such as a series of totemic figures over a green background from the mid-1970s [p. 19], establish an intense dialogue with his interior design creations, specially the slender and sharp wooden pieces of furniture which have as an expressive example the *Three-Legged Chair* [p. 16], a 1960s project.

Equally appropriated as ornamental motifs, the Brazilian fauna and flora explored by John Graz had already been subject of study by artists such as Elyseu

brasileiras, exploradas por John Graz, já haviam sido motivo de estudo de artistas como Elyseu Visconti e Theodoro Braga no início do século XX, visando a sua aplicação nas artes decorativas.¹² Entretanto, Graz parece não ter tido contato direto com esses exemplos. As figurações de fauna e flora que ele desenvolve ao longo de sua produção, tanto nos trabalhos decorativos quanto em pinturas e desenhos, parecem ter sido amparadas pelo estudo de livros ilustrados de botânica, como se infere a partir de sua biblioteca, desenvolvendo-se por um processo intenso de simplificação e estilização nos moldes da prática decorativa de sua formação [pp. 20–21].

Entre as décadas de 1940 e 1960, quando esteve mais comprometido com as atividades de projetos de interiores, Graz escasseia sua produção em artes visuais. Em meados da década de 1960, retoma a produção, retornando à temática indígena e à flora e fauna brasileiras. O momento, posterior à primeira voga vanguardista da abordagem desses temas, coincide com a presença da questão indígena na imprensa brasileira, que explora a vida e a cultura dos povos indígenas no Brasil, muitas vezes de modo sensacionalista e exotizante, como se observa nas reportagens das revistas *O Cruzeiro* e *Realidade*. O período também representa um marco crucial na luta indígena pela terra, com a criação do Parque Indígena do Xingu, em 1961.

Talvez influenciado por esse contexto de abordagem da questão indígena, mediado pela cultura de massas, Graz retoma a figuração de indígenas abstraídos de contextos étnicos e geográficos particulares. Em sua versão do “modernismo tropical”, segue amparando-se na temática como motivo decorativo de suas criações, povoando composições em que natureza e cultura indígena se intercambiam e se complementam para

Visconti and Theodoro Braga at the beginning of the 20th century aiming at its implementation in the decorative arts.¹² But Graz does not seem to have had direct contact with such examples. The figurations of fauna and flora that appear in the course of his production, both in decorative works and in paintings and drawings, seem to be based on the study of illustrated books on botany, as one can infer from his personal library. These figurations were developed through an intense process of simplification and stylization in the manner of the decorative practices he acquired at the time of his formative training [pp. 20–21].

Between the 1940s and the 1960s, when he was more committed to interior design projects, Graz's production in visual arts was scarce. In the mid-1960s, he resumes this production, returning to the indigenous thematics and to Brazilian flora and fauna. Subsequent to the first avant-garde vogue approach to such themes, this moment coincides with the presence of indigenous issues in the Brazilian press, which explored the life and culture of Brazilian indigenous peoples—often in a sensationalist and exoticizing manner, as seen in articles published by the magazines *O Cruzeiro* and *Realidade*. The period also represents a crucial landmark for indigenous peoples' struggle for the ownership of their lands: the creation of the Xingu Indigenous National Park in 1961.

Perhaps influenced by this contextualized approach to indigenous issues, mediated by mass culture, Graz resumes the representation of indigenous figures withdrawn from particular ethnic and geographic contexts. In his own version of “tropical modernism,” he continues to rely on thematics as a decorative motif for his creations, populating compositions in which nature and indigenous culture interchange and complement each other in order to evoke a tropical,



Sem título [Untitled], 1976



Sem título [Untitled],
década de 1950 [1950s]



Sem título [Untitled], 1935

evocar uma brasilidade tropical, idílica e colorida – suas cores, muitas vezes inventadas, preocupam-se mais com os efeitos decorativos alcançados do que com qualquer qualidade naturalista das espécies da fauna e flora retratadas, e seus indígenas continuam sendo estilizados em figuras longilíneas e pontiagudas, sem caracterizações específicas que permitam reconhecer identidades étnicas ou culturais.

O MITO BANDEIRANTE

Outra temática característica da produção brasileira de Graz é a histórica. O mito do "descobridor" e do explorador de territórios cuja atuação teria sido primordial para a constituição da nação aparece com ênfase na arte brasileira desde o século XIX e é experimentado na produção de artistas ligados à Escola Nacional de Belas Artes, como Helios Seelinger e Henrique Bernardelli. Entre os modernistas, e tomando o contexto específico de São Paulo – a "terra de gigantes", ciosa em construir a memória heroica das bandeiras – e de seus encomendantes, destaca-se, principalmente, o trabalho de Victor Brecheret, importante interlocutor de Graz, além de Cândido Portinari, Di Cavalcanti e Clóvis Graciano.

O interesse de John Graz por essa narrativa heroica, que era amplamente difundida e reiterada (vale lembrar que a obra escolhida para comemorar o quarto centenário de São Paulo e tornar-se símbolo da cidade foi a grandiosa escultura *Monumento às bandeiras*, de Brecheret, executada em 1954, cujo projeto data da década de 1920), parece se dar principalmente nos anos 1930, período em que produz a maioria dos desenhos que figuram colonizadores e bandeirantes em meio a indígenas e trabalhadores braçais [pp. 23–24], possivelmente pensados como base para a realização de painéis decorativos de residências particulares.

idyllic and colorful Brazilianness—his often made-up colors have more to do with a concern regarding decorative effects than with any naturalistic quality of the portrayed species of the fauna and flora, and his representations of indigenous people are still stylized in lean, sharp figures, with no specific features that would allow for the recognition of an ethnic or cultural identity.

THE BANDEIRANTE MYTH

History is another characteristic topic of Graz's production in Brazil. The myth of the "discoverers" and explorers of the territory, whose activity was seen as crucial for creating the Brazilian nation, had been emphasized in Brazilian art since the 19th century and was the subject of experimentations made by artists linked to the National School of Fine Arts, such as Helios Seelinger and Henrique Bernardelli. Among modernists and their patrons in the specific context of São Paulo—the "land of giants," anxious to build up a heroic memory of the *bandeirantes*—the work of Victor Brecheret, a key interlocutor for Graz, stands out the most, alongside that of Cândido Portinari, Di Cavalcanti and Clóvis Graciano.

Graz's interest in this broadly disseminated and reiterated heroic narrative—it should be recalled that the artwork chosen to commemorate São Paulo's 400th anniversary and to become a symbol of the city was the grandiose sculpture *Monument to the Bandeiras*, by Brecheret, designed in the 1920s and executed in 1954—seems to date mostly from the 1930s, when he produced most of the drawings featuring colonizers and *bandeirantes* among indigenous people and manual laborers [pp. 23–24], possibly conceived as the basis for decorative mural paintings executed in private residences.



Encontro com a Terra Nova [Encounter with the Newfoundland], 1939



Sem título [Untitled], 1935

AS CORES DO BRASIL

Há uma transformação colorística na obra de Graz ao longo de sua produção. As obras iniciais – como uma de suas mais conhecidas, *Paisagem de Espanha (Puente de Ronda)*, de 1920, realizada durante uma viagem de pesquisa a Toledo – exploram variações tonais que se tornam características de seus primeiros trabalhos, inclusive os decorativos. Ao longo de sua produção, entretanto, especialmente nas representações da fauna e da flora brasileiras, o artista passa a se dedicar ao potencial dos contrastes de cor, utilizando tons mais vivazes e saturados, sem uma preocupação atmosférica ou realista, típica do tratamento tonal de suas primeiras composições.

A partir dos anos 1920, Graz parece levar em conta a figuração de espécies tropicais para representar florestas e ambientes naturais, e toma a liberdade criativa de colori-las de modo intenso, utilizando-se de pigmentos complementares como vermelhos e verdes, rosa e turquesa, azuis e laranja etc. A fauna que atravessa essa produção é quase inteiramente brasileira e caracteristicamente tropical e, nesse sentido, funciona como uma espécie de alegoria de um país multicolorido. Os pássaros são os animais que mais aparecem em suas obras, quase sempre retratados como parte indissociável do ambiente natural em seus desenhos e painéis. Eles dão ensejo para explorar composições que beiram a padronagem, em que os elementos se entrelaçam em continuidade, jogando com combinações de cor de modo a criar repetições visuais dinâmicas, que preenchem o todo das composições. Embora as aves apareçam desde o princípio de sua produção, elas se tornam um tema ainda mais frequente nos anos 1970, quando Graz realiza uma viagem ao Nordeste do Brasil, possivelmente motivado pela observação de novas espécies e pelo interesse em representar

BRAZILIAN COLORS

A coloristic transformation occurs in Graz's work in the course of his production. His initial works—such as the well-known *Spanish Landscape (Puente de Ronda)* (1920), painted during a research field trip to Toledo, in Spain—explore tonal variations that became typical of the early stage of his career, including the first decorative works. Throughout his production, however, and mostly in representations of the Brazilian fauna and flora, Graz began to explore the potential of contrasting colors, using brighter and more saturated shades without any atmospheric or realistic concern, which was common to the tonal treatment of his first compositions.

From the 1920s onward, Graz began to consider the figuration of tropical species for the representation of forests and other natural environments, taking the creative freedom of giving them intense colors, using complementary pigments such as red and green, rose and turquoise, blue and orange etc. The fauna that permeates this production is almost entirely Brazilian and characteristically tropical, and, in this sense, act as a sort of allegory of a multicolored country. Birds are the most recurrent animals in his works, almost always portrayed as an inseparable part of the natural environment in his drawings and paintings. These birds allowed for the exploration of compositions that bordered on patterning, insofar as elements are continuously interlaced and color combinations are used to create dynamic visual repetitions that fill up the whole composition. Although birds appear since the beginning of his production, they become an even more frequent theme in the 1970s, when Graz travels to northeastern Brazil, possibly motivated by the observation of new species and by the interest in representing

uma tropicalidade característica, explorando seu potencial decorativo.

Na década de 1970, Graz realiza uma série que sintetiza seu lirismo e apuro técnico na representação botânica, com um conjunto de delicados desenhos em guache e grafite sobre papel intitulados *Bachianas*, uma referência às célebres composições modernistas de Heitor Villa-Lobos, que fundiram formas clássicas da música de concerto com a música caipira brasileira. Nas *Bachianas* de Graz, aves de grande porte compõem paisagens repletas de folhagens exuberantes, plantas que podem facilmente ser associadas a espécies conhecidas, e outras que se valem de uma variedade de cores e formas complexas e singulares, possivelmente imaginadas pelo artista. Como uma das últimas séries realizadas por ele, as *Bachianas* tomam um lugar de destaque em sua produção por remeterem formalmente aos projetos de murais realizados pelo decorador em décadas anteriores – tornando-se paradigmas de sua aproximação com o que se pode chamar de um modernismo tropical de caráter decorativo.

É nesse momento também que o artista volta a explorar temas tratados nas produções decorativas dos anos 1930 [p. 27]. As festas populares, o Carnaval e o cotidiano do trabalho agora aparecem com mais frequência em seus estudos e desenhos, assim como nas telas.

Provavelmente estimulado por uma série de viagens pelo Brasil, Graz executa inúmeros desenhos de máscaras e costumes carnavalescos, festas e tipos populares, mercados, vendedores, artesãs, sempre ressaltando aspectos pitorescos de seu fazer em relação com as diversas paisagens que habitam. A série de obras destinadas aos jangadeiros resume bem essa atitude; praias, embarcações, seres humanos e suas atividades mais uma vez integram cenas de alto apelo decorativo, configurando composições

a characteristic tropicality, exploring its decorative potential.

In the 1970s, Graz produced a series that summarizes his lyricism and technical refinement in plant representation, with a set of delicate drawings in gouache and graphite on paper named *Bachianas*, a reference to Heitor Villa-Lobos' celebrated modernist compositions in which classical concerto forms were merged with Brazilian country music. In Graz's *Bachianas*, large birds appear in landscapes brimming with lush foliage, some of which can be easily related to known plant species, while others are represented in a variety of complex and singular colors and forms, possibly imagined by the artist himself. *Bachianas* is one of Graz's latest series and as such takes up a prominent place in his production, especially because they are formally reminiscent of the mural designs executed by the artist in previous decades—becoming a paradigm of his proximity to what could be called a tropical modernism of decorative character.

At this moment the artist also resumes his exploration of themes addressed in the decorative work of the 1930s [p. 27]. Popular cultural festivities, the carnival and the daily routine of manual laborers now appear more frequently in his studies, drawings and paintings.

Perhaps stimulated by his trips throughout Brazil, Graz creates numerous drawings featuring carnival masks and costumes, popular festivals and figures, markets, street vendors and female artisans, always highlighting picturesque aspects of their activities in relation to the different landscapes they inhabit. The series dedicated to raftsmen sums up this attitude; beaches, boats, human beings and their activities once again make up scenes of high decorative appeal, establishing



Sem título [Untitled], 1932

Sem título [Untitled], sem data [undated]

harmônicas de formas delgadas e cores vivas, que preenchem e dinamizam as superfícies compositivas.

Nessas obras, as atividades produtivas ou de lazer são elementos que constantemente animam as figuras, sem traço de dificuldade ou exaustão. É como se, para Graz, o universo dos costumes "brasileiros" guardasse sempre a utopia arcádica de suas primeiras composições, de um paraíso alegre, ativo e variado, colorido, harmonioso e pacífico.

- 1 Aracy A. Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*, 5. ed., São Paulo: Editora 34, 2010.
- 2 Ana Paula Cavalcanti Simioni e Luciano Migliaccio, *Art déco no Brasil: Coleção Fulvia e Adolpho Leirner*, São Paulo: Olhares, 2020.
- 3 Elvira Vernaschi, *Gomide*. São Paulo: MWM, 1989.
- 4 Ver Jorge Schwartz, "Rego Monteiro, Antropófago?". In: *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013; Leticia C. Squeff, "Paris sob o olho selvagem: Alguns Visages de Paris, de Vicente do Rego Monteiro". In: Alex Miyoshi (org.), *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010; Eduardo Dimitrov, "Vicente do Rego Monteiro: de expoente modernista a integralista esquecido", *Novos estudos CEBRAP* [on-line], n. 103, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.25091/S0101-3300201500030010>>. Acesso em: 3 jun. 2021.
- 5 Ver Aldrin Moura Figueiredo, *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Campinas, Campinas, 2001; Patrícia Bueno Godoy, "O desenho brasileiro e a afirmação de uma iconografia nacionalista no século XX", *Locus: revista de história*, Juiz de Fora: v. 37, n. 1, 2013, p. 167-187; Anna Maria Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*. Curitiba: CRV, 2017; Márcio Alves Roiter, "A influência marajoara no art déco brasileiro", *Revista UFG, Goiânia: ano XII*, n. 8, jul. 2010, p. 19-27; Denise Pahl Schann, "A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente", *Habitus*, Goiânia: v. 5, n. 1, jan./jun. 2007, p. 99-117.
- 6 Ver João Augusto da Silva Neto, *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém e Rio de Janeiro (1871-1929)*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014; Rosângela Marques de Brito e Renata de Fátima da Costa Maués, "A 'voz do sangue' de Manoel Pastana: álbum

harmonious compositions of slender forms and bright colors that fill up and dynamize the compositional surfaces.

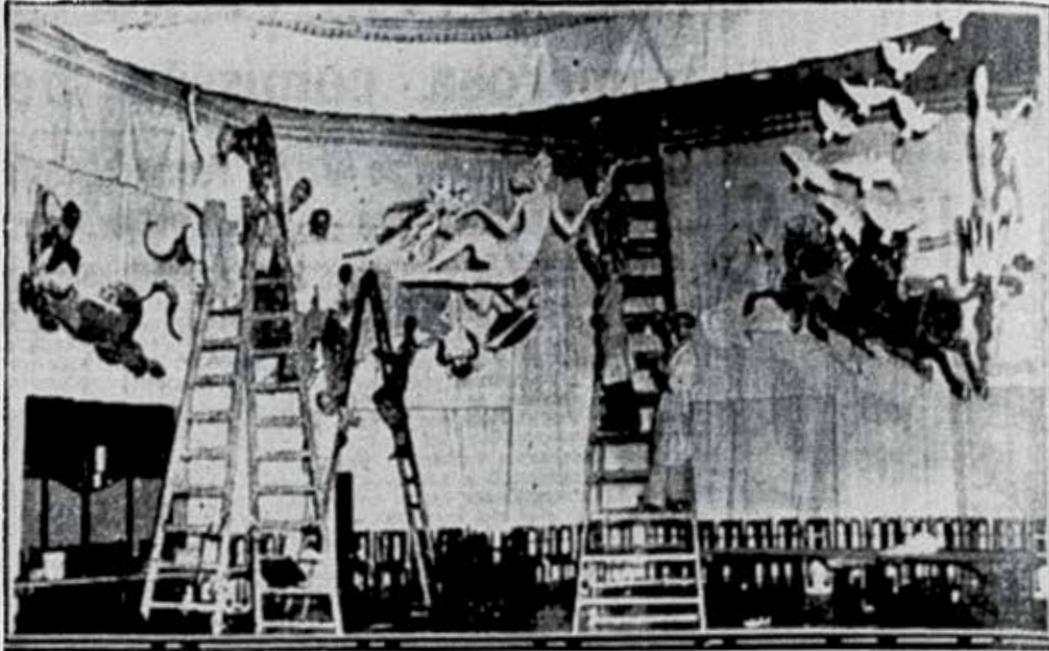
In works such as these, productive or leisure activities are elements that constantly animate the figures, who show no trace of difficulty or exhaustion. For Graz, it is as if the universe of "Brazilian" traditions would always preserve the Arcadian utopia of his first compositions: a joyful, active, assorted, colorful, harmonious and peaceful paradise.

- 1 Aracy A. Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*, 5th ed. (São Paulo: Editora 34, 2010).
- 2 Ana Paula Cavalcanti Simioni and Luciano Migliaccio, *Art déco no Brasil: Coleção Fulvia e Adolpho Leirner* (São Paulo: Olhares, 2020).
- 3 Elvira Vernaschi, *Gomide* (São Paulo: MWM, 1989).
- 4 See Jorge Schwartz, "Rego Monteiro, Antropófago?", in *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina* (São Paulo: Companhia das Letras, 2013); Leticia C. Squeff, "Paris sob o olho selvagem: Alguns Visages de Paris, de Vicente do Rego Monteiro," in *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura no Brasil*, Alex Miyoshi, ed. (Campinas: Editora da Unicamp, 2010); Eduardo Dimitrov, "Vicente do Rego Monteiro: de expoente modernista a integralista esquecido," *Novos estudos CEBRAP* [online] 103 (2015). Available at: <<https://doi.org/10.25091/S0101-3300201500030010>>. Accessed on: June 3, 2021.
- 5 See Aldrin Moura Figueiredo, *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, Doctoral dissertation in History (Universidade de Campinas, 2001); Patrícia Bueno Godoy, "O desenho brasileiro e a afirmação de uma iconografia nacionalista no século XX," *Locus: revista de história* 37 (1) (Juiz de Fora, 2013): 167-187; Anna Maria Alves Linhares, *Um grego agora nu: Índios marajoara e identidade nacional brasileira* (Curitiba: CRV, 2017); Márcio Alves Roiter, "A influência marajoara no art déco brasileiro," *Revista UFG year XII* (8) (Goiânia, July 2010): 19-27; Denise Pahl Schann, "A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente," *Habitus* 5 (1) (Goiânia, January-June 2007): 99-117.
- 6 See João Augusto da Silva Neto, *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém e Rio de Janeiro (1871-1929)*. Belém, Master's thesis in Social History (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2014); Rosângela Marques de Brito and Renata de Fátima da Costa Maués, "A 'voz do sangue' de Manoel Pastana: álbum do artista," *Anais do 27º Encontro da ANPAP* (São Paulo: 2018): 14,56-70.

- do artista", *Anais do 27º Encontro da ANPAP*, São Paulo: 2018, p. 14,56-70.
- 7 Theodoro Braga and Eduardo Kneese de Mello, por exemplo, chegam a exercitá-lo na construção do "Retiro Marajoara", de 1930, casa de Braga projetada por Kneese e decorada com móveis e outros utensílios desenhados pelo artista paraense com base nos estudos ornamentais realizados por ele nas décadas anteriores.
 - 8 Patrícia Bueno Godoy, *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. 2004. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Universidade de Campinas, Campinas, 2004.
 - 9 VIANA, Marcele Linhares. *Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Visuais/História e Crítica da Arte) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV, Escola de Belas Artes – EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2015.
 - 10 Paulo Herkenhoff e Kim Mrazek Hastings, "The Jungle in Brazilian Modern Design", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, v. 21, 1995, p. 239-58. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/1504141>>. Acesso em: 2 jun. 2021. Nessas obras, os motivos indígenas são apropriados sem guardar relação com as tecnologias, as prescrições e os significados associados à sua criação e uso pelos povos indígenas. Ainda assim, seja na mais estilizada e genérica, seja na mais envolvida com o estudo sistemático de produções específicas, a aproximação dos artistas modernos com a arte indígena sempre desconsiderou os indígenas como os legítimos autores dessas produções. Via de regra, eles são completamente apagados enquanto autores; não se cogita envolvê-los na produção, consultá-los sobre a adequação das propostas e usos, nem mesmo recompensá-los ou a seus descendentes por sua criação.
 - 11 Ao contrário do que fizeram outros artistas modernos. Manoel Pastana, por exemplo, criticava a qualidade das cerâmicas produzidas então a partir dos motivos marajoaras no norte do Brasil, dizendo ser contrário "às produções servis dos exemplares de cerâmica existentes nos museus", a fim de que não se confundissem exemplares arqueológicos com os realizados nos tempos atuais. Defendia que se realizassem "obras modernas de valor apreciável, baseando-nos criteriosamente na documentação em apreço". Considerações como as dele dão pistas para reconhecer que havia uma manufatura ativa, muito provavelmente local e com artesãos e operários indígenas atuando e fornecendo esses exemplares para consumidores e colecionadores. Ver Manoel Pastana, "Cerâmica pré-histórica de Marajó", *O Careta*, Rio de Janeiro: n. 1 519, 1937, p. 51, *apud* Rosângela Marques de Brito e Renata de Fátima da Costa Maués, "A 'voz do sangue' de Manoel Pastana: álbum do artista", *op. cit.*
 - 12 Braga as esquematiza no manuscrito *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*, de 1905-1914, depositado na biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

- 7 Theodoro Braga and Eduardo Kneese de Mello, for instance, did exactly that in the production of the "Marajoara Retreat" in 1930, at Braga's house, which was designed by Kneese and decorated with furniture and utensils designed by the Pará artist based on the ornamental studies he had undertaken in previous decades.
- 8 Patrícia Bueno Godoy, *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Campinas, Doctoral dissertation (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, 2004).
- 9 Marcele Linhares Viana, *Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)*. Rio de Janeiro, Doctoral dissertation in Visual Arts/ Art History and Critique (Escola de Belas Artes—EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro—UFRJ, 2015).
- 10 Paulo Herkenhoff and Kim Mrazek Hastings, "The Jungle in Brazilian Modern Design," *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (21), (1995): 239-58. Available at: <<https://doi.org/10.2307/1504141>>. Accessed on June 2, 2021. In these works, indigenous motifs are appropriated with no regard for the technologies, meanings and directives associated with their creation and use by indigenous peoples. Even so, whether it be in a generic and stylized version, or in a version more involved with the systematic study of specific productions, the modern artists' approach to indigenous art always disregarded indigenous peoples themselves as the legitimate authors of such productions. As a rule, they are completely erased as authors; there is no thought of involving them in production, consulting with them about the appropriateness of their proposals and uses, much less compensating them or their descendants for their creations.
- 11 Unlike other modern artists. Manoel Pastana, for instance, criticized the quality of the pottery inspired by Marajoara motifs in northern Brazil, saying that he was against "the servile reproduction of pottery samples held by museums," so that modern productions would not be mistaken for archeological objects. He defended the production of "modern works of significant value, by carefully basing ourselves on the documentation at hand." Such considerations allow us to notice that there was active manufacturing taking place, probably locally-sourced and operated by indigenous artisans and workers who supplied pottery for consumers and collectors. See Manoel Pastana, "Cerâmica pré-histórica de Marajó," *O Careta* 1519 (Rio de Janeiro, 1937): 51, *apud* Britto and Maués, "A 'voz do sangue' de Manoel Pastana: álbum do artista".
- 12 Braga schematizes them in the manuscript *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação* (1905-1914), stored in the Mário de Andrade Library, in São Paulo.

Os preparativos para o baile do Terminus



Um expressivo aspecto dos salões do Hotel Terminus, quando os decoradores iniciavam os seus trabalhos para transformação do ambiente a um gosto caracteristicamente carnavalesco.

"Os preparativos para o baile do Terminus"
["The Preparations for the Terminus Ball"], *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 fev. [February 12th], 1942

Um baile no Terminus: John Graz e as interseções entre o design modernista e a cultura do Carnaval na década de 1940¹

Horacio Ramos

Em fevereiro de 1942, o artista suíço-brasileiro John Graz (Genebra, 1891 – São Paulo, 1980) atuou como responsável pela decoração de um baile oferecido no Terminus, um hotel de luxo situado no centro histórico de São Paulo, no quadro das comemorações do Carnaval na cidade.² Uma fotografia publicada em 12 de fevereiro no *Correio Paulistano* retrata Graz e mais alguns homens pendurando figuras recortadas derivadas da mitologia greco-romana, como um centauro, uma mulher reclinada (provavelmente uma deusa ou uma ninfa) e uma carruagem em movimento ladeada por pombas em voo [p. 30].³ Pendurados a mais de dois metros de altura e iluminados por "milhões de lâmpadas fluorescentes", os recortes projetavam sombras angulares sobre o fundo.⁴ Vivendo dentro e fora das paredes do salão de baile, as figuras criavam um efeito de duplicação. Tal exibição de formas rodopiantes evocava o baile de Carnaval que ocorreria mais tarde naquele mês. No Terminus, segundo um jornalista do *Correio*

A Ball at the Terminus: John Graz and the Intersections of Modernist Design and Carnival Culture in the 1940s¹

In February 1942, the Swiss-Brazilian artist John Graz (Geneva, 1891 – São Paulo, 1980) worked as the chief decorator for a ball held at the high-class Hotel Terminus, in São Paulo's historic center, as part of the city's carnival celebrations.² A photograph published on February 12 in *Correio Paulistano* portrays Graz and a few other men hanging cut-out figures derived from Graeco-Roman mythology, such as a centaur, a reclined woman (probably a goddess or a nymph), and a moving chariot flanked by flying doves [p. 30].³ Hung more than two meters high and illuminated by "millions of fluorescent light bulbs," the cut-outs projected angular shadows on the background.⁴ By living both on and off the ballroom walls, the figures created a doubling effect. Such a display of swirling shapes evoked the carnival ball that took place later that month. At the Terminus, per a journalist from *Correio Paulistano*, an "elegant and distinguished" audience would dance

Paulistano, um público “elegante e distinto” dançaria “ao molho e à bossa” de duas orquestras locais; e também, como pretendo demonstrar, ao ritmo da decoração móvel de Graz.⁵

A historiadora Zélia Lopes da Silva demonstrou de que maneira – em paralelo com as restrições sociais impostas pela ditadura de Getúlio Vargas no Estado Novo (1937–1945) e com a crise econômica acarretada pela Segunda Guerra Mundial – o Carnaval paulistano assumiu novas formas na discussão pública da década de 1940.⁶ Se em anos anteriores os desfiles organizados pelas Grandes Sociedades Carnavalescas eram os eventos mais destacados nos jornais e no rádio, nos anos 1940 numerosos espaços de socialização organizados ao redor dos cordões, blocos, escolas de samba e clubes particulares assumiram posto central. O baile no Hotel Terminus era um desses muitos carnavais.⁷ Para sua edição de 1942, o comitê organizador propôs como tema do baile a deixa “falta de assunto”.⁸ Livre de quaisquer instruções específicas, não surpreende que John Graz tenha recorrido a um imaginário classicizante, pois sua obra pictórica lidava frequentemente com essa temática. Seu envolvimento com o Carnaval paulistano era algo raro, embora não sem precedentes. Em fevereiro de 1936, ele integrara o júri oficial das trupes da Comissão de Divertimentos Públicos de São Paulo.⁹ No entanto, o projeto de 1942 parece ter sido o único caso documentado em que ele se incumbiu do design de um local dedicado ao “molho e à bossa” da dança.

O que podemos depreender desse único caso em que Graz projetou um local para dançar? E o que ele revela a respeito de sua obra? Neste ensaio, defendo a ideia de que o projeto surgiu numa interseção entre o design modernista, a noção de “obra de arte total” explorada pela elite cultural paulista naquela época e uma fase específica da história do Carnaval.

to “the sauce and the swing” (“o molho e a bossa”) of two local orchestras; and also, one as I will argue, to the rhythm of Graz’s mobile decoration.⁵

The historian Zélia Lopes da Silva has shown how—parallel to the social restrictions enforced by the Estado Novo dictatorship of Getúlio Vargas (1937–1945) and the economic depression brought by the Second World War—São Paulo’s carnival took a new shape in 1940s public discourse.⁶ If in previous years the parades organized by the Great Carnival Associations were the events most highlighted in newspapers and radio, in the 1940s numerous spaces of socialization organized around carnival cords, blocks, samba schools, and private clubs took center stage. The ball at the Terminus was one of these many carnivals.⁷ For its 1942 iteration, the ball’s organizing committee proposed the open prompt “falta de assunto” (literally, “lack of topic”) as the ball’s theme.⁸ Unhindered by specific instructions, it is not surprising that Graz drew upon classicizing imagery, as his work as a painter frequently dealt with such subject matter. His involvement with São Paulo’s carnival was rarer but not unprecedented. In February 1936, he was part of the official carnival jury of troupes of São Paulo’s Comissão de Divertimentos Públicos.⁹ Yet, his 1942 project seems to be the only documented case in which he designed a site for the “sauce and swing” of dance.

What to make of the only instance in which Graz designed a site for dancing? And what does it reveal about his oeuvre? In this essay, I argue that the project existed at the intersection of modernist design, the notion of “total work of art” as explored by the Paulista cultural elite



Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
Residência de Alberto Ferrabino,
sala de jantar (com afresco)
[Residence of Alberto Ferrabino,
Dining Room (with Fresco)], 1931

Começarei discutindo os projetos de design e os guaches de Graz para afirmar que a decoração do Terminus sublinha a interação constante entre seu trabalho como artista visual e decorador. Além disso, essa dimensão interdisciplinar ganha uma nova camada no contexto da cultura do Carnaval dos anos 1940. Concluo que Graz mobilizou o tropo da "obra de arte total" para criar um local de elite para a classe alta pular Carnaval num momento em que essa celebração se reconfigurava em São Paulo como uma miscelânea de eventos espalhados pela cidade.

PROJETANDO ESPAÇOS, IMAGINANDO CORPOS

Em março de 1930, Graz contribuiu com um baixo-relevo para a exposição da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik, em São Paulo, no bairro do Pacaembu. Com efeito, depois de concluir esse projeto, Warchavchik inaugurou-o com uma exposição que punha em evidência sua estrutura funcionalista e incluía trabalhos de pintores e decoradores modernistas.¹⁰ Lasar Segall (Vilna, 1889-São Paulo, 1957) e Tarsila do Amaral (Capivari, 1886-São Paulo, 1973) apresentaram duas representações idealizadas de negros em favelas.¹¹ Nos anos seguintes, elaborando sobre o conceito de "design total" da Bauhaus, outros arquitetos produziram diálogos semelhantes entre o design modernista e a decoração figurativa – proposta que alcançou maior visibilidade no edifício do Ministério da Educação e Saúde, desenvolvido entre 1936 e 1943 no Rio de Janeiro.¹² A formação em arquitetura, decoração e representação da figura humana que Graz tivera na École des Beaux-Arts de Genebra (1907-1911) tornara-o particularmente capaz de criar intercâmbios entre o design e a pintura desde o começo de sua carreira.

A decoração de Graz para a casa de Alberto Ferrabino, situada no Jardim América, em São Paulo, evidencia seu

at the time, and a specific juncture of carnival history. I start by discussing Graz's design projects and gouaches to contend that the Terminus decoration underscores the constant feedback between his work as a visual artist and designer. Moreover, this interdisciplinary dimension gains a new layer in the context of 1940s carnival culture. Graz, I conclude, mobilized the trope of the "total work of art" to create an elite, high-class site for carnival dance when São Paulo's celebration reconfigured itself as an assortment of events scattered throughout the city.

DESIGNING SPACES, PICTURING BODIES

In March 1930, Graz contributed with a low-relief to Gregori Warchavchik's Casa Modernista exhibition. Indeed, after concluding the project in 1929 in São Paulo's Pacaembu neighborhood, Warchavchik inaugurated it with a display that highlighted its functionalist structure and included the works of modernist painters and designers.¹⁰ Lasar Segall (Vilnius, 1889 – São Paulo, 1957) and Tarsila do Amaral (Capivari, 1886 – São Paulo, 1973), on their part, presented two idealized depictions of Black people in favelas.¹¹ In the following years, and building upon the Bauhaus' concept of "total design," other architects produced similar dialogues between modernist design and figurative decoration—most visibly at the building of the Ministry of Education and Health, developed between 1936 and 1943 in Rio de Janeiro.¹² Graz's training in architecture, decoration, and human figure at Geneva's École des Beaux-Arts (1907-1911) made him particularly apt at creating exchanges between design and painting since early in his career.

interesse por esse tipo de diálogo. Numa foto da sala de jantar, tirada em 1931, a mesa principal aparece justaposta a um grande painel de Graz [p. 33]. A composição dinâmica apresenta figurações classicistas de dois caçadores nus, cavalos e felinos. À primeira vista, essas imagens contrastam com as paredes da sala, pintadas com linhas geométricas que lembram as composições do Neoplasticismo de Piet Mondrian na década de 1920. A arquiteta Anna Maria Affonso dos Santos afirmou que os murais "exóticos" de Graz pretendiam revitalizar o projeto racionalista da casa Ferrabino.¹³ Por outro lado, a decoração da casa pode também exemplificar um etos arquitetônico característico da época, de intercâmbios entre um design abstrato e pinturas figurativas. Não é por coincidência que o ângulo escolhido para a foto posada de 1931 sublinha o modo como a figura central do painel (o caçador com uma lança) e a forma horizontal da parede apontam na mesma direção.

Embora – até onde eu saiba – Graz não tenha discutido explicitamente sua visão a respeito das interações entre espaço arquitetônico e decoração figurativa, uma série de guaches criados nas décadas de 1940 e 1950 nos abre algumas vistas de seu pensamento. Um deles representa a lareira de uma sala de jantar ladeada simetricamente por duas grandes estantes verticais [p. 36], criando assim uma rigorosa divisão de elementos. Embora separadas no espaço, as janelas e a lareira partilham uma mesma estilização neoclássica, dialogando com a pintura classicista que coroa a lareira. Já os guaches de interiores modernistas feitos por Graz propõem uma tomada diferente. Um guache pintado na década de 1950 apresenta, em sua parte inferior, um armário de madeira horizontalmente alongado, encimado por um agrupamento de prateleiras com livros que se assemelha a uma colagem, além

Graz's decoration for Alberto Ferrabino's house, located in São Paulo's Jardim América, evidences his interest in such dialogues. A 1931 photograph of the dining room juxtaposed the main table with a large panel by Graz [p. 33]. The dynamic composition presented classicist depictions of two nude hunters, horses, and felines. At first sight, these images contrasted with the room's walls, painted with geometric lines that resembled Piet Mondrian's Neoplasticist compositions of the 1920s. The architect Anna Maria Affonso dos Santos has argued that Graz's "exotic" murals aimed at revitalizing the rationalist design of Ferrabino's house.¹³ Alternatively, the house's decoration exemplifies an architectural ethos of exchanges between abstract design and figurative painting of the time. It is not coincidental that the angle chosen for the 1931 staged photograph underscores how the panel's central figure (the hunter with a spear) and the wall's horizontal point in the same direction.

Although—to my knowledge—Graz did not explicitly discuss how he envisioned the interplay between architectural space and figurative decoration, a series of gouaches made in the 1940s and 1950s offers some insights into his thinking. One depicts a dining room chimney symmetrically flanked by two large vertical bookcases [p. 36], thus creating a rigorous division of elements. While spatially divided, the windows and the chimney shared a Neoclassical stylization, dialoguing with the classicist painting that crowns the fireplace. By contrast, Graz's gouaches of modernist interiors advance a different take. A gouache made in the 1950s presents horizontally elongated cabinetry at the bottom, crowned



Sem título [Untitled],
década de 1940 [1940s]
Guache
28,5 × 41 cm

de algumas esculturas geométricas abstratas e uma pintura cubista em miniatura [p. 39]. Os corpos esquemáticos nos enquadramentos produzem um ritmo fragmentário que dá movimento aos móveis simplificados e às paredes vazias.

Outros guaches de interiores revelam como Graz complementava os ritmos arquitetônicos com os pictóricos. Por exemplo, uma pintura a guache de uma sala de estar, da década de 1950, centraliza-se em armários horizontais de design arrojado como os mencionados acima, mas colocados diante de um mural de cores saturadas que retrata pescadores artesanais, plantas tropicais e formas geométricas abstratas [p. 20]. As figuras nas paredes interagem diretamente com os móveis: enquanto as redes diagonais dos pescadores enquadram os armários, como se os segurassem, as plantas ladeiam uma fruteira no centro. Quer esse guache tenha servido de base para um interior específico, quer não, ele ilustra o interesse de Graz pela interação entre mobiliário, decoração e espaço arquitetônico.¹⁴ Consideremos por último um guache sem data que mostra três casais dançando ao som de uma pequena banda tocando acordeões, um violão e um instrumento de sopro [p. 27 abaixo]. Os personagens estão em pé ao lado de um grupo de animais com chifres e uma fogueira, sugerindo que estão ao ar livre. As figuras, no entanto, são enquadradas por linhas verticais e ortogonais (como as da grade da fogueira) que conferem à composição uma ordem arquitetônica. Teria sido esse guache um estudo preliminar para um espaço arquitetônico ou o esboço de uma futura decoração mural? Seja como for, a imagem revela como Graz estabelece um diálogo entre a composição pictórica e o design.

O salão de baile do Terminus motivou Graz a fazer experiências com outros fatores, como a iluminação e os movimentos do público. A disposição

on the top by a collage-like grouping of shelves that support books, a few geometric-abstract sculptures, and a miniature cubist painting [p. 39]. The schematic bodies in the frames produced a fragmentary rhythm that adds movement to the streamlined furniture and the empty walls.

Other gouaches of interiors reveal how Graz complemented architectural rhythms with pictorial ones. For example, a gouache of a living room, made in the 1950s, centers on streamlined horizontal cabinets like the ones discussed above but puts them against the backdrop of a jewel-tone mural of artisanal fisherman, tropical plants, and geometric-abstract shapes [p. 20]. The figures in the walls directly interact with the furniture: while the fishermen's diagonal nets frame the cabinets (as if holding them), the plants flank a fruit bowl at the center. Whether this gouache served as the base for a specific interior or not, it does illustrate Graz's interest in the interaction between furniture, decoration, and architectural space.¹⁴ Lastly, an undated gouache with three couples dancing to the music of a small band playing accordions, a guitar, and a wind instrument [p. 27 below]. The characters stand next to a group of horned animals and a fire pit, suggesting that they are outdoors. The figures, however, are framed by vertical and orthogonal lines (like the ones of the pit's grate), which confers an architectural order on the composition. Was this gouache an early study for architectural space, or was it a sketch for a future mural decoration? Be as it may, the image reveals Graz's interplay between pictorial composition and design.

The Terminus' ballroom prompted Graz to experiment with other factors, such as lighting and the audience's

adotada por Graz da carruagem, das pombas e dos centauros cria um ritmo diagonal que rompe com a linha horizontal proposta pela mulher reclinada ao centro. Assim como os personagens de seus guaches tentavam integrar-se às salas em que estavam situados, essas formas classicistas enquadravam a banda que tocava no palco. Graz também deve ter levado em consideração as percepções variáveis do público no salão de dança. Por estarem penduradas no teto, as figuras recortadas tinham um movimento autônomo e projetavam sombras igualmente independentes no fundo do palco. Além disso, o público percebia essas figuras em movimento (tanto os recortes quanto suas sombras) de diversas maneiras à medida que se deslocava pela pista de dança. No *Terminus*, Graz deu um passo além em seu interesse pela integração entre espaço arquitetônico e representações decorativas de corpos, levando em conta também o corpo em movimento dos participantes do baile.

Em resumo, uma cultura arquitetônica do "design total", exemplificada pela Casa Modernista (1930) e pelo Ministério da Educação e Saúde (1936-1943), definiu a obra de Graz nas décadas de 1930 e 1940. O Ministério, em particular, foi o primeiro de uma série de edifícios modernistas construídos no Rio de Janeiro com o patrocínio da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas (1947-1945) – um governo que apoiava os ideais modernizadores da elite cultural e social.¹⁵ Essa abordagem interdisciplinar prosseguiu na década de 1950. Então, o governo Juscelino Kubitschek (1956-1961) patrocinou projetos desenvolvimentistas que exploravam o conceito de "síntese das artes".¹⁶ No restante deste ensaio, deixarei de lado as considerações sobre a cultura arquitetônica e situarei a decoração de Graz no quadro de outra genealogia de "obras de arte totais" que dialogavam com a dança. Ao

movimentos. Graz's placement of the chariot, the doves, and the centaurs created a diagonal rhythm that broke with the horizon line proposed by the reclined woman at the center. As the characters in his gouaches attempted to integrate themselves within living rooms, these classicist shapes framed the band performing on the stage. Graz also must have had to consider the varying perceptions of the people on the dancefloor. By being hung from the ceiling, the cut-out figures moved autonomously and produced similarly independent shadows in the back of the stage. Further, the audience perceived these moving figures (both the cut-out and their shadows) differently as they moved through the dancefloor. At the *Terminus*, Graz took his interest in integrating architectural space and decorative depictions of bodies a step further by pondering the dancers' moving bodies.

In sum, an architectural culture of "total design," as exemplified by the Casa Modernista (1930) or the Ministry of Education and Health (1936-1943), framed Graz's oeuvre of the 1930s and 1940s. The Ministry, in particular, was the first of a series of modernist buildings in Rio de Janeiro sponsored by the Estado Novo dictatorship of Getúlio Vargas (1937-1945)—an administration that supported the modernization ideals of the social cultural elites.¹⁵ This interdisciplinary approach was continued in the 1950s. Then, Juscelino Kubitschek's administration (1956-1961) sponsored developmentalist projects that explored the concept of the "synthesis of the arts."¹⁶ In what remains of this essay, I will move away from considerations of architectural culture and situate Graz's decoration in a



Sem título [Untitled],
década de 1950 [1950s]
Gouache
29,5 × 44 cm

fazer isso, espero ressaltar como a visão artística de Graz também dialogava com a cultura do Carnaval e com o entretenimento como práticas incorporadas.

CARNAVAL E A OBRA DE ARTE TOTAL
Uma década antes do baile do Terminus, em 1932, o escritor Mário de Andrade (São Paulo, 1893–1945) e Lasar Segall fundaram a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM – 1932–1934). Foi um grupo de artistas multidisciplinares que organizava exposições, palestras, concertos e bailes privados para promover tendências modernistas em São Paulo. Segall era o principal decorador dos bailes de Carnaval, mas colaborava com vários artistas – entre os quais John Graz.

O último baile de Carnaval da SPAM, em 1934, foi também o mais ambicioso. A "Grande Expedição às Matas Virgens da Spamolândia" aconteceu em 6 de fevereiro de 1934 em um antigo ringue de patinação em São Paulo.¹⁷ O compositor Camargo Guarnieri e a coreógrafa Chinita Ullman desenvolveram respectivamente a música e as coreografias do baile. Artistas visuais como Anita Malfatti e Paulo Rossi Osir, por sua vez, responsabilizaram-se pelas decorações. Figuras pintadas nas paredes e figuras recortadas penduradas do teto cercavam as coreografias e "rituais" desenvolvidos por Ullman e pelos demais organizadores, bem como as danças mais espontâneas do público. Embora o cenário, desenhado por Segall, separasse o público do palco principal, figuras coloridas de borboletas, cavalos e plantas tropicais criavam um ritmo visual compartilhado por todo o espaço.¹⁸

Essa interação entre as artes visuais e as performativas evocava o conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, ou "obra de arte total".¹⁹ Essa noção informou projetos do começo do século XX, como o drama sinestésico *Der Gelbe Klang* (1909–1921), de Wassily Kandinsky, a coreografia geométrica de Oscar Schlemmer para o Balé Triádico (1922)

different genealogy of "total works of art" that dialogued with dance. By doing so, I hope to underscore how Graz's artistic vision also engaged with carnival culture and entertainment as embodied practices.

CARNIVAL AND THE TOTAL WORK OF ART

A decade before the ball at the Terminus, in 1932, writer Mário de Andrade (São Paulo, 1893–1945) and Lasar Segall founded the Association for Modern Art, or SPAM (1932–1934). SPAM was a multidisciplinary group of artists that organized exhibitions, lectures, concerts, and private balls to promote modernist trends in São Paulo. Segall was the chief decorator of the carnival balls, but he collaborated with several artists—among them, John Graz.

SPAM's last carnival ball, in 1934, was also its most ambitious one. The "Great Expedition to the Virgin Forests of Spam-Land" was held on February 6, 1934, at an old skating rink in São Paulo.¹⁷ Composer Camargo Guarnieri and choreographer Chinita Ullman, respectively, developed the ball's music and choreographies. Visual artists like Anita Malfatti and Paulo Rossi Osir, on their part, were in charge of these decorations. Painted figures on the walls and cut-out figures hanging from the ceiling framed the choreographies and "rituals" developed by Ullman and the other organizers and the more spontaneous dances of the attendants. While the set, designed by Segall, separated the audiences from the main stage, colorful figures of butterflies, horses, and tropical plants created a shared visual rhythm throughout the space.¹⁸

This interplay between the visual and performative arts evoked the Wagnerian concept of *Gesamtkunstwerk*, or "total work of art."¹⁹ This notion informed early-twentieth-century projects like Wassily

e as decorações de palco que artistas como Pablo Picasso criaram para os Ballets Russes nas décadas de 1910 e 1920.²⁰ Estudiosos como Judith Bellow convincentemente argumentam que os modernistas do período pré-guerra não se preocupavam em preservar as fronteiras entre as mídias, como deram a entender certos relatos historiográficos posteriores.²¹ De modo semelhante, os bailes da SPAM abraçaram a interação entre artes visuais, artes performativas e entretenimento.

No entanto, embora Segall tenha se inspirado no Carnaval enquanto conceito, suas decorações se inscreviam, em última análise, numa estrutura elitista – e não como colaboração com instituições como as Grandes Sociedades Carnavalescas ou grupos organizados em torno de blocos e cordões de Carnaval. Assim, Fernando Antonio Pinheiro Filho afirma que os bailes da SPAM mantinham as distinções sociais entre uma elite cultural e setores menos privilegiados.²² Esses bailes, porém, foram considerados transgressores por jornalistas reacionários. Escritores como José Bonifácio de Souza Amaral criticaram o baile de 1932 por desrespeitar os valores cristãos locais.²³ Esse tipo de declaração deixava implícito um ataque xenofobo e antissemita contra Segall, um imigrante judeu.²⁴ Também sugeria uma visão depreciativa da cultura do Carnaval entre setores específicos da sociedade paulista na década de 1930. Nos meios frequentados por Segall e Graz, o escritor Mário de Andrade valorizava a música e as festividades como tradições rurais "folclóricas" a serem estudadas e usadas como inspiração para a produção modernista; mesmo assim, ele considerava que o Carnaval urbano contribuía para a degradação do Brasil moderno.²⁵

Com o tempo, a ambivalência dos intelectuais paulistas em relação ao Carnaval foi ecoada pelo Estado Novo de Vargas. Tal governo aumentou o policiamento das festas em cordões e blocos e

Kandinsky's synesthetic drama *Der Gelbe Klang* (1909–1921), Oskar Schlemmer's geometric choreography for the Triadisches Ballett (1922), and the stage decorations that artists like Pablo Picasso developed for the Ballets Russes in the 1910s and 1920s.²⁰ Scholars like Juliet Bellow have convincingly argued that pre-war modernists were not as concerned with maintaining the boundaries between media as later historiographical accounts have suggested.²¹ Similarly, the SPAM balls embraced the interplay between visual arts, performative arts, and entertainment.

But if carnival as a concept inspired Segall, his decorations were ultimately framed within an elitist framework and not as collaborations with institutions like the Great Carnival Associations or with groups organized around carnival cords and blocks. Thus, Fernando Antonio Pinheiro Filho has argued that the SPAM's balls maintained social distinctions between a cultural elite and less privileged sectors.²² The balls were considered transgressive, however, by reactionary journalists. Writers like José Bonifácio de Souza Amaral criticized the 1932 ball for disrespecting local Christian values.²³ This type of statement implied a xenophobic and antisemitic attack against Segall, a Jewish émigré.²⁴ It also suggested a derogatory perception about carnival culture in the 1930s amongst specific sectors of Paulista society. Within Segall's and Graz's milieu, writer Mário de Andrade valued music and festivities as "folkloric" rural traditions to be studied and used as inspiration for modernist output; still, he also considered that urban carnival contributed to the degradation of modern Brazil.²⁵

Eventually, Paulista intellectuals' ambivalence toward carnival was



Carnaval [Carnival], 1968

reduziu o apoio financeiro para o desfile das Grandes Sociedades Carnavalescas – contexto que contrastava com o apoio que o Estado Novo dava a artistas provenientes da elite econômica.²⁶ Jornais paulistas como o *Correio Paulistano* convergiram em torno do Centro Paulista dos Cronistas Carnavalescos e assumiram a liderança da organização das festividades de Carnaval.²⁷ Assim, embora as festividades tenham continuado acontecendo em cordões e blocos carnavalescos nos bairros de classe operária, os jornais voltaram sua atenção para comemorações de classe alta e média em clubes e hotéis. Em 1942, por exemplo, o Centro Paulista dos Cronistas Carnavalescos cobriu 27 bailes em clubes particulares e hotéis (como o Terminus) espalhados pela cidade.²⁸

Os jornalistas do *Correio Paulistano* que cobriram o baile não registraram o nome exato das bandas que tocaram no Terminus. Eles ressaltaram, porém, o quanto os membros da elite paulistana apreciariam a oportunidade de “dar expansão à sua alegria” no baile.²⁹ Em última análise, a decoração de Graz ofereceu um cenário prestigioso para que os membros da classe alta se sentissem à vontade com “o molho e a bossa” do Carnaval.

Em resumo, embora a decoração de Graz não tenha representado o primeiro caso de um artista de formação acadêmica que se apropriou da cultura do Carnaval em nome de setores privilegiados da sociedade paulista, ela de fato ocorreu num momento de transição da percepção pública sobre o Carnaval. Se os bailes de Segall funcionavam sobretudo como apropriações modernistas dessa festividade, o baile do Terminus foi uma parte indispensável da cultura do Carnaval na década de 1940. Ou, pelo menos, daquela representada na imprensa pelo Centro Paulista dos Cronistas Carnavalescos. Mais tarde, nas décadas de 1950 e 1960, as escolas de samba assumiram

echoed by Vargas' Estado Novo. Said administration increased the policing of celebrations in cords and blocks and reduced financial support to the parade of the Great Carnival Associations—a context that contrasted with the Estado Novo's support to fine artists from the economic elite.²⁶ Paulista newspapers like *Correio Paulistano* converged then around São Paulo's Center for Carnival Writers and took the lead in carnival festivities' organization.²⁷ Thus, while festivities continued in carnival chords and blocks in working-class neighborhoods, newspapers turned their attention to high- and middle-class celebrations in clubs and hotels. In 1942, for instance, the São Paulo's Center for Carnival Writers covered 27 balls in private clubs and hotels (like the one at the Terminus) scattered throughout the city.²⁸

The *Correio Paulistano* journalists who covered the ball did not register the exact names of the bands that performed at the Terminus. They underscored, however, how much members of São Paulo's elite would appreciate the opportunity to “expand on their joy” at the ball.²⁹ Ultimately, Graz's decoration offered a prestigious setting for the city's high-class members to feel comfortable with “o molho e a bossa” of carnival.

In sum, while Graz's decoration was not the first instance in which academically-trained fine artists appropriated carnival culture for privileged sectors of Paulista society, it did take place at a transitional moment in public discourses about carnival. If Segall's balls had operated mainly as modernist appropriations of such celebrations, the Terminus ball was an integral part of carnival culture in the 1940s. Or, at least, of carnival culture as represented in the press by São Paulo's Center

papel mais destacado na organização das festas carnavalescas por toda a cidade, levando ao que Olga von Simson, estudiosa do Carnaval, chamou de "ressurgimento do Carnaval popular".³⁰

A nova situação do Carnaval na década de 1960 se manifestou no modo como Graz abordou o assunto nessa época. Depois de uma estadia no Rio de Janeiro, Graz terminou *Carnaval* (1968), uma pintura a óleo sobre aglomerado que apresenta um agrupamento complexo de dançarinos e músicos [p. 42]. A pintura divide os personagens em vinhetas a diferentes distâncias do espectador e em distintos campos de cor. Enquanto uma banda de música toca diante de um fundo azul à direita e ao fundo da pintura, uma dançarina se impõe ao espectador em primeiro plano e à esquerda. Como as figuras recortadas no *Terminus*, os personagens avançam em direção ao público de maneiras diversas e autônomas. Mas, se na década de 1940 Graz via o Carnaval como um espaço onde explorar uma compreensão concreta da "obra de arte total", na década de 1960 ele representava o Carnaval e seus participantes como símbolos idealizados e abstratos da brasilidade.³¹ À medida que o Carnaval foi se tornando símbolo de uma cultura popular abstrata, Graz (que era, em última análise, um membro da elite cultural) desenvolveu uma abordagem distante em relação ao tema.

FALTA DE ASSUNTO

Como expressão idiomática, a deixa "falta de assunto" provavelmente aludia à banalidade do baile. Num sentido mais metafórico, poderia ser também uma referência à ausência de limites que caracterizava o baile – talvez à liberdade de Graz para explorar qualquer tema, ou dos frequentadores para escolher suas fantasias e coreografias. Talvez sugerisse que, nos bailes onde se esperava que os participantes "dessem expansão à sua alegria", não havia muita necessidade

for Carnival Writers. Later on, in the 1950s and 1960s, samba schools took a more prominent role in organizing carnival festivities throughout the city, leading to what carnival scholar Olga von Simson has described as the "resurgence of popular carnival."³⁰

The new status of carnival in the 1960s transpired in Graz's approach to the topic in that period. After a stay in Rio de Janeiro, Graz finished *Carnaval* (1968), an oil on chipboard that presents a complex grouping of dancers and musicians [p. 42]. The painting separates its characters in vignettes at different proximities to the viewer and in distinct color fields. Thus, while a music band plays on a blue section at the back right of the painting, a female dancer imposes herself to the viewer in the left foreground. Like the cut figures at the *Terminus*, the characters move towards the audience in distinct, autonomous manners. But if in the 1940s Graz viewed carnival as a space to explore an embodied understanding of the "total work of art," in the 1960s he depicted carnival and its performers as idealized, abstract symbols of Brazilianness.³¹ As carnival became a symbol of an abstract popular culture, Graz (ultimately, a member of the cultural elite) developed a distant approach to the topic.

FALTA DE ASSUNTO

As an idiomatic expression, the prompt "falta de assunto" probably alluded to the banality of the ball. More metaphorically, it could also refer to the ball's lack of boundaries, maybe Graz's freedom to explore any subject matter or the attendants' liberty to choose their costumes and choreographies. Perhaps it suggested that in balls where attendees were asked to "expand on their joy" there was no need for words. Be as it may, Graz's *Terminus* project belonged to

de palavras. Seja como for, o projeto de Graz no *Terminus* se encaixava numa genealogia de "obras de arte totais" menos preocupada com a modernização ou uma ideologia desenvolvimentista (como o Ministério da Educação e Saúde de Costa) e mais envolvida com a dança e o entretenimento.

Em anos recentes, os estudiosos do modernismo enfatizam o modo como a cultura do entretenimento e as artes performativas inspiraram as artes visuais no pré-guerra.³² Em nível regional, Maria Amalia García teorizou que os artistas que colaboraram para festas públicas, como o Carnaval, tinham especial consciência do potencial da arte para ativar o corpo dos espectadores.³³ No Brasil, esse tipo de diálogo entre as belas-artes e a cultura do Carnaval não era sem precedente. Como demonstra o historiador da arte Rafael Cardoso, artistas estiveram envolvidos na decoração do Carnaval desde a primeira década do século XX, sobretudo nos eventos organizados pelas Grandes Sociedades do Rio de Janeiro.³⁴ O projeto de Graz para o *Terminus*, portanto, se situa na interseção de duas genealogias complexas do modernismo, tão locais quanto internacionais. Além disso, o projeto põe em evidência as maneiras ambivalentes e até contraditórias com que o modernismo paulista procurou "dar expansão à sua alegria" e ir além dos limites estruturais das belas-artes.

Horacio Ramos é doutorando em História da Arte no Graduate Center, City University of New York. Ele dá aulas de História da Arte Latino-Americana no Brooklyn College e no City College of New York e trabalha como pesquisador independente.

a genealogy of "total works of art" less concerned with modernization or developmentalist ideologies (as Costa's Ministry of Education and Health) and more involved with dance and entertainment.

In recent years, scholars of modernism have highlighted how entertainment culture and the performative arts inspired pre-war visual arts.³² At a regional level, María Amalia García has theorized that fine artists who collaborated in public festivities, like carnivals, were particularly aware of art's potential to activate the spectators' bodies.³³ In Brazil, such dialogues between fine arts and carnival culture were not unprecedented. As art historian scholar Rafael Cardoso has demonstrated, fine artists were involved in carnival decoration since the first decade of the twentieth century, especially in the events organized by Rio de Janeiro's Great Associations.³⁴ Graz's *Terminus* project, thus, situates itself at the intersection of complex genealogies of modernism, both local and international. Moreover, the project highlights the ambivalent and even contradictory ways in which Paulista modernism attempted to "expand on its joy" and move beyond the confines of fine arts frameworks.

Horacio Ramos is an Art History Ph.D. candidate at the Graduate Center, City University of New York. He teaches Latin American Art History at Brooklyn College and the City College of New York and works as an independent researcher.

- 1 Agradeço os generosos comentários a uma versão anterior deste texto oferecidos por Fernanda Pitta, Thierry Fonseca de Freitas, Francesca Ferrari e Luisa Valle.
- 2 O Hotel Terminus situava-se na rua Brigadeiro Tobias, 576, esquina com a rua Washington Luís. O grande edifício em estilo *art déco* incluía 250 apartamentos. Em 1943 (um ano depois desse baile), o Governo Federal converteu o hotel em um edifício de escritórios da administração pública. Ver Sandra Trabucco Valenzuela, *Imagens da hotelaria na cidade de São Paulo: panorama dos estabelecimentos até os anos 1980*, São Paulo: Senac São Paulo, 2013.
- 3 "Os preparativos para o baile do Terminus", *Correio Paulistano*, São Paulo: 12 fev. 1942, p. 4.
- 4 "Carnaval: O baile do Terminus na segunda-feira", *Correio Paulistano*, São Paulo: 13 fev. 1942, p. 6.
- 5 "Carnaval: O Terminus está sendo decorado para o Carnaval", *Correio Paulistano*, São Paulo: 4 fev. 1942, p. 6.
- 6 O estudo de Silva foi baseado sobretudo em jornais, o que oferece informações importantes sobre como essa festividade era percebida pelos membros das classes média e alta. Como se nota mais adiante neste ensaio, jornais como o *Correio Paulistano* criaram, em 1935, o Centro Paulista dos Cronistas Carnavalescos e desempenharam papel de liderança na organização das festas carnavalescas. Ver Zélia Lopes da Silva, "Os carnavais na cidade de São Paulo nos anos de 1938 a 1945". In: Dea Ribeiro Felon et al. (org.), *Muitas memórias, outras histórias*, São Paulo: Olho d'Água, 2004. Para uma periodização comparativa e mais ampla, ver Zélia Lopez da Silva, *Dimensões da cultura e da sociabilidade: os festejos carnavalescos da cidade de São Paulo (1940-1964)*, São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. Para um estudo influente sobre os carnavais de São Paulo, ver Olga von Simson, *Branços e negros no Carnaval popular paulistano. 1914-1988*. 1989. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- 7 Neste ensaio, uso o termo "cultura do Carnaval" para me referir à diversa produção cultural – discursiva, visual ou performativa – que se desenvolveu em torno do Carnaval de São Paulo nesse período. Como notou Felipe Ferreira, embora os estudos sobre o Carnaval sublinhem a separação entre os grupos de baixa renda e os de elite, cidades como o Rio de Janeiro tinham "muitos carnavais" onde ocorria uma interseção entre os trabalhos de profissionais de diferentes grupos sociais. Cf. Felipe Ferreira, *Inventando carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- 8 "O baile do Terminus na segunda-feira", *op. cit.* A expressão idiomática "falta de assunto" provavelmente aludia à banalidade do baile. Ver mais ao final deste ensaio.
- 9 Ver "Carnaval: Carnaval Paulista de 1936", *Correio Paulistano*, São Paulo: 22 fev. 1936, p. 4.
- 10 Para uma discussão sobre a Casa Modernista que cita a contribuição de Graz, ver Ana Paula Cavalcanti Simioni, "Anatomia de um móvel moderno: algumas questões em torno do Mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik," *ARS* 10 (20) (2012): 42-55.
- 1 I thank the generous feedback offered by Fernanda Pitta, Thierry Fonseca de Freitas, Francesca Ferrari, and Luisa Valle to a previous version of this text.
- 2 The hotel Terminus was located on Brigadeiro Tobias Street, 576, on the corner with Washington Luís Street. The large *Art Déco* building included 250 apartments. In 1943 (one year after this ball), the federal government turned the building into public administration offices. See Sandra Trabucco Valenzuela, *Imagens da hotelaria na cidade de São Paulo: panorama dos estabelecimentos até os anos 1980* (São Paulo: Senac São Paulo, 2013).
- 3 "Os preparativos para o baile do Terminus," *Correio Paulistano*, February 12, 1942, 4.
- 4 "Carnaval: O baile do Terminus na segunda-feira," *Correio Paulistano*, February 13, 1942, 6.
- 5 "Carnaval: O Terminus está sendo decorado para o Carnaval," *Correio Paulistano*, February 4, 1942, 6.
- 6 Silva's study relies heavily on newspapers, which offers relevant insights on how influential members of the middle- and high-class perceived carnival. As noted later in this essay, newspapers like the *Correio Paulistano* created the Centro Paulista dos Cronistas Carnavalescos [São Paulo's Center for Carnival Writers] in 1935 and took a leading role in the organization of carnival festivities. See Zélia Lopes da Silva, "Os carnavais na cidade de São Paulo nos anos de 1938 a 1945," in *Muitas memórias, outras histórias*, ed. Dea Ribeiro Felon et al. (São Paulo: Olho d'Água, 2004), 68-94. For a larger, comparative periodization see Zélia Lopez da Silva, *Dimensões da cultura e da sociabilidade: os festejos carnavalescos da cidade de São Paulo (1940-1964)* (São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015). For an influential study on São Paulo's carnivals, see Olga von Simson, *Branços e negros no carnaval popular paulistano. 1914-1988*. São Paulo, doctoral dissertation in Social Sciences (Universidade de São Paulo, 1989).
- 7 In this essay, I use the term "carnival culture" to refer to the diverse cultural production—discursive, visual, or performative—developed around São Paulo's carnival in the period. As noted by Felipe Ferreira, while studies on carnival often underscore class divides between low-income and elite groups, cities like Rio included "many carnivals," which intersected the work of practitioners from different social groups. Felipe Ferreira, *Inventando carnavais: O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas* (Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005).
- 8 "O baile do Terminus na segunda-feira." The idiomatic expression "falta de assunto" ["lack of topic"] probably alluded to the banality of the ball. See the end of this essay.
- 9 See "Carnaval: Carnaval Paulista de 1936," *Correio Paulistano*, February 22, 1936, 4.
- 10 For a discussion of this house that mentions Graz's contribution, see Ana Paula Cavalcanti Simioni, "Anatomia de um Móvel Moderno: algumas questões em torno do Mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik," *ARS* 10 (20) (2012): 42-55.

- do mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik", *ARS*, São Paulo: v. 10, n. 20, 2012, p. 42-55.
- 11 As pinturas eram *Morro Vermelho*, de Segall (1926), e *Morro da favela*, de Amaral (1924). A fotografia com as pinturas está reproduzida em Maria Cecília Loschiavo dos Santos, "Modern Brazilian Design". In: Gabriela Rangel (org.), *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*, Nova York: Americas Society, 2016, p. 76-77. Nesse livro, a autora situa Graz e Warchavchik como pioneiros do design moderno em São Paulo, que abraçaram a ideia de "design total" da Bauhaus (p. 78).
- 12 O prédio do Ministério da Educação e Saúde foi projetado em 1936 por uma equipe de arquitetos comandados por Lucio Costa, com a consultoria de Le Corbusier. O pintor Cândido Portinari criou murais de mosaicos para o exterior do edifício e grandes pinturas murais de trabalhadores brasileiros para o interior. Ver Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira, 1935-1945*, São Paulo: Romano Guerra, 2013.
- 13 Anna Maria Affonso dos Santos, *John Graz: o arquiteto de interiores*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2008, p. 147.
- 14 Entre 1928 e 1930, Graz pintou um mural com pescadores como parte da decoração da sala de jantar da casa de Mario Figueiredo. Ver Anna Maria Affonso dos Santos, *John Graz: o arquiteto de interiores*, *op. cit.*, p. 216-22.
- 15 Sobre a relação ambivalente entre o Estado Novo de Vargas e os intelectuais e artistas da elite cultural, como Mário de Andrade, ver Daniel Pécaut, "A geração dos anos 1920-40". In: Daniel Pécaut, *Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação*, São Paulo: Ática, 1998.
- 16 A noção de "síntese das artes" foi promovida no período pós-guerra por arquitetos como Le Corbusier e Josep Lluís Sert. O intelectual Mário Pedrosa discutiu o conceito em relação ao projeto e à construção de Brasília (1956-1960). Para uma discussão sobre esse contexto que considera sua relação com a arte neocretista da década de 1960, ver Mônica Amor, "Entre la pared y la ciudad: la contingencia local de la abstracción geométrica," *Sur moderno: recorridos de la abstracción – Donación Patricia Phelps de Cisneros*, Nova York: The Museum of Modern Art, 2019, p. 118-27.
- 17 Sociedade Pró-Arte Moderna [Association for Modern Art], "Expedição às matas virgens de Spamolândia" (São Paulo, 1934). Retrieved from ICAA Documents of Latin American and Latino Art. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/771325>>. Acesso em: 4 jun. 2021.
- 18 Para imagens e um relato detalhado de tudo isso, ver Fernando Antonio Pinheiro Filho, "Lasar Segall e as festas da SPAM", *Tempo Social*, v. 16, n. 1, jun. 2004, p. 209-230.
- 19 Para um artigo que discute os projetos de Segall em relação ao Balé Triádico de Oskar Schlemmer e o conceito de *Gesamtkunstwerk*, ver Cláudia Valladão de Mattos, "O Carnaval da SPAM e outros carnavais: Lasar Segall e a utopia da obra de arte total". In: Clóvis Garcia et al, *Lasar*
- 11 The paintings were Segall's *Morro Vermelho* (1926) and Amaral's *Morro da favela* (1924). The photograph with the paintings is reproduced in Maria Cecília Loschiavo dos Santos, "Modern Brazilian Design," in *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*, ed. Gabriela Rangel (New York: Americas Society, 2016), 76-77. The author situates Graz and Warchavchik as pioneers of modern design in São Paulo, whom embraced the Bauhaus' idea of "total design" (p. 78).
- 12 The building of the Ministry of Education and Health was designed in 1936 by a team of architects led by Lúcio Costa with the advising of Le Corbusier. Painter Cândido Portinari developed mural tiles outside of the building and large wall paintings of Brazilian workers inside. See Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira, 1935-1945* (São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013).
- 13 Anna Maria Affonso dos Santos, *John Graz: o arquiteto de interiores*, M.A. Thesis (Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2008), 147.
- 14 Between 1928 and 1930, Graz painted a mural with fishermen as part of the decoration in the dining room of Mario Figueiredo's house. See Affonso dos Santos, "John Graz," 216-222.
- 15 On the ambivalent relationship between Vargas' Estado Novo and intellectuals and artists from the cultural elite like Mário de Andrade, see Daniel Pécaut, "A geração dos anos 1920-40," in *Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação*, Daniel Pécaut (São Paulo: Ática, 1998).
- 16 The notion of the "synthesis of the arts" was promoted in the post-war period by architects like Le Corbusier and Josep Lluís Sert. Intellectual Mário Pedrosa discussed the concept in relation to the planning of Brasília and its construction (1956-1960). For a discussion of this context that considers its relationship with neo-concrete art of the 1960s, see Mônica Amor, "Entre la pared y la ciudad: la contingencia local de la abstracción geométrica," *Sur moderno: recorridos de la abstracción—Donación Patricia Phelps de Cisneros* (New York: The Museum of Modern Art, 2019): 118-127.
- 17 Sociedade Pró-Arte Moderna [Association for Modern Art], "Expedição às matas virgens de Spamolândia" (São Paulo, 1934). Retrieved from ICAA Documents of Latin American and Latino Art, <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/771325>>.
- 18 For images and a detailed account on each of these, see Fernando Antonio Pinheiro Filho, "Lasar Segall e as festas da SPAM," *Tempo Social* 16 (n. 1) (June 2004): 209-230.
- 19 For an essay that discusses Segall's projects vis-à-vis Oskar Schlemmer's Triadisches Ballett Bauhaus and the *Gesamtkunstwerk* concept, see Cláudia Valladão de Mattos, "O Carnaval da SPAM e outros carnavais: Lasar Segall e a utopia da obra de arte total," in *Lasar Segall cenógrafo*, Clóvis Garcia et al (Rio de

- Segall cenógrafo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996, p. 24–32. Minha discussão sobre *Gesamtkunstwerk* segue a de Juliet Bellow, *Modernism on Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*. Londres: Routledge, 2017. Ver também Juliet Koss, *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010; e Marcella Lista, *L'oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908–1914*, Paris: CTHS, INHA, 2006.
- 20 Os projetos de artistas visuais no contexto dos Ballets Russes são discutidos em Juliet Bellow, *Modernism on Stage*, op. cit. Para uma consideração detalhada dos experimentos da Bauhaus nos palcos, ver Torsten Bluem et al (org.), *Human, Space, Machine: Stage Experiments at the Bauhaus*, Leipzig: Spector Books, 2014.
- 21 Na segunda metade do século XX, críticos como Clement Greenberg e Michael Fried desenvolveram narrativas influentes sobre a especificidade dos suportes modernistas. Estudos recentes sobre o modernismo demonstraram que, na verdade, os modernistas do pré-guerra tinham significativo interesse pela exploração da interdisciplinaridade, da cultura de massas e do entretenimento. Ver Juliet Bellow, *Modernism on Stage*, op. cit.
- 22 Ver Fernando Antonio Pinheiro Filho, "Lasar Segall e as festas da SPAM", op. cit.
- 23 Neste contexto, ver Vera Beatriz Siqueira, "Tem alemão no samba: o Carnaval de Lasar Segall", *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 8, n. 2, 2011, p. 19–20.
- 24 Neste contexto, ver Helouise Costa e Daniel Rincon (org.), *A "arte degenerada" de Lasar Segall: perseguição a arte moderna em tempos de guerra*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2018.
- 25 Rafael Cardoso, *Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890–1945*, Londres: Cambridge University Press, 2021, p. 20.
- 26 Silva, "Os carnavais na cidade de São Paulo nos anos de 1938 a 1945", p. 70–73; Zélia Lopes da Silva, *Dimensões da cultura e da sociabilidade*, op. cit., p. 32.
- 27 O Centro Paulista dos Cronistas Carnavalescos foi fundado em 1935 por jornalistas dos jornais *A Gazeta*, *A Platéia* e *Correio Paulistano*. Além de reportar sobre a disseminação das festas do Carnaval, o Centro teve papel de destaque em sua organização. Mudou de nome para Associação Paulista de Imprensa Carnavalesca em 1955 e reduziu sua atenção às comemorações do Carnaval na década de 1960. Ver Zélia Lopes da Silva, *Dimensões da cultura e da sociabilidade*, op. cit., p. 25.
- 28 *Ibidem*, p. 35–42.
- 29 "Carnaval: O Terminus está sendo decorado para o Carnaval", op. cit.
- 30 Olga von Simson, *Branco e negros no Carnaval popular paulistano*, op. cit. Ver também: *Idem*, *Carnaval em branco e negro: Carnaval popular paulistano, 1914–1988*, Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- 31 Para uma leitura crítica dos símbolos da brasilidade desenvolvidos por artistas pertencentes ao círculo de Graz, considerando as questões de raça, ver Rafael Cardoso, "The Brazilianness of Brazilian Art: Discourses on Art and

- Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996), 24–32. My discussion of the *Gesamtkunstwerk* is influenced by Juliet Bellow, *Modernism on Stage: the Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde* (London: Routledge, 2017). See also Juliet Koss, *Modernism after Wagner* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010); and Marcella Lista, *L'oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908–1914* (Paris: CTHS, INHA, 2006).
- 20 Visual artists projects in the contexts of the Ballets Russes are discussed in Bellow, *Modernism on Stage*. For a detailed account on Bauhaus' stage experiments, see *Human, Space, Machine: Stage Experiments at the Bauhaus*, ed. Torsten Bluem et al (Leipzig: Spector Books, 2014).
- 21 In the second half of the twentieth century, critics like Clement Greenberg and Michael Fried developed influential narratives on modernism's medium specificity. Recent scholarship of modernism has shown that, in fact, pre-war modernists were significantly interested in exploring interdisciplinarity, mass culture, and entertainment. See Bellow, *Modernism on Stage*.
- 22 See Pinheiro Filho, "Lasar Segall e as festas da SPAM."
- 23 On this context, see Vera Beatriz Siqueira, "Tem alemão no samba: o carnaval de Lasar Segall," *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* 8 (n. 2) (2011): 19–20.
- 24 On this context, see Helouise Costa and Daniel Rincon, eds., *A "arte degenerada" de Lasar Segall: perseguição a arte moderna em tempos de guerra* (São Paulo: Museu Lasar Segall, 2018).
- 25 Rafael Cardoso, *Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890–1945* (London: Cambridge University Press, 2021), 20.
- 26 Silva, "Os carnavais na cidade de São Paulo nos anos de 1938 a 1945," 70–73; Silva, *Dimensões da cultura e da sociabilidade*, 32.
- 27 The Centro Paulista dos Cronistas Carnavalescos [São Paulo's Center for Carnival Writers] was founded in 1935 by journalists from *A Gazeta*, *A Platéia*, and *Correio Paulistano*. In addition to reporting dissemination of carnival celebrations, the Center had a leading role in their organization. The Center changed its name to Associação Paulista de Imprensa Carnavalesca [São Paulo's Carnival Press Association] in 1955, and reduced attention to carnival celebration in the 1960s. See Silva, *Dimensões da cultura e da sociabilidade*, 25.
- 28 Silva, *Dimensões da cultura e da sociabilidade*, 35–42.
- 29 "Carnaval: O Terminus está sendo decorado para o Carnaval."
- 30 Simson, "Branco e negros no carnaval popular paulistano." See also *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano, 1914–1988* (Campinas: Editora da Unicamp, 2007).
- 31 For a critical reading of symbols of Brazilianness developed by artists that belonged to Graz's milieu and that considers issues of race, see Rafael Cardoso, "The

- National Identity, c. 1850–1930"*, *Third Text*, v. 26, n. 1, jan. 2012, p. 17–28.
- 32 Juliet Bellow, *Modernism on Stage*, op. cit.
- 33 Para uma perspectiva transnacional sobre as interseções entre as belas-artes e práticas como o Carnaval, ver Amalia García, "Modos de persistência: conexões entre el invencionismo y el neoconcretismo", *Sur moderno: recorridos de la abstracción – Donación Patricia Phelps de Cisneros*, Nova York: The Museum of Modern Art, 2019, p. 106–17.
- 34 Rafael Cardoso, *Modernity in Black and White*, op. cit., p. 72–126.

- Brazilianness of Brazilian Art: Discourses on Art and National Identity, c 1850–1930," *Third Text* 26 (1) (January 2012): 17–28.
- 32 Bellow, *Modernism on Stage*.
- 33 For a transnational perspective on the intersections between fine arts and practices like carnival, see María Amalia García, "Modos de persistencia: conexiones entre el invencionismo y el neoconcretismo," *Sur moderno: recorridos de la abstracción—Donación Patricia Phelps de Cisneros* (New York: The Museum of Modern Art, 2019): 106–117.
- 34 Rafael Cardoso, *Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890–1945* (London: Cambridge University Press, 2021), 72–126.

Cronologia

Daniel Donato Ribeiro
e Gabriela Gotoda

1891

John Louis Graz nasce em 12 de abril de 1891, em Genebra, na Suíça, filho de Louise e Alfred Graz e irmão de Arnold e Germaine. Desde jovem, demonstra propensão para as artes, sendo estimulado pelos pais a se dedicar a práticas como o desenho e o violino. Alfred Graz, integrante do meio intelectual suíço, oferecerá a John os caminhos institucionais e sociais para seu desenvolvimento artístico. Professor de grego, latim e literatura francesa, Alfred tem como um de seus discípulos o escritor e crítico de arte brasileiro Sérgio Milliet.

1907

John Graz estuda na Academia de Belas Artes de Genebra a partir de 1907, dedicando-se aos estudos de arquitetura, decoração e desenho. Durante sua formação, é instruído a apreciar os "mestres contemporâneos", como Cézanne e Ferdinand Hodler, paralelamente à prática de técnicas e gêneros pictóricos tradicionais às Academias, como a representação de temas regionalistas, a pintura histórica e a arte do afresco e do vitral.

1911-1913

Nesse período, estuda na Academia de Belas Artes de Munique, na Alemanha, onde se aperfeiçoa em técnicas de desenho publicitário e de litografia através das instruções de Carl Moos, um importante ilustrador e gravador da época. Retornando a Genebra em 1913,

Chronology

Daniel Donato Ribeiro
and Gabriela Gotoda

1891

John Louis Graz is born on April 12, 1891, in Geneva, Switzerland, the son of Louise and Alfred Graz and brother to Arnold and Germaine. He shows proclivity for the arts from a young age and his parents encourage him in practices such as drawing and playing the violin. Alfred Graz, a Swiss intellectual, opens up institutional and social pathways for John to undertake his artistic development. A teacher of Greek, Latin, and French literature, Alfred has as one of his students the Brazilian writer and art critic Sérgio Milliet.

1907

John Graz begins attending the Geneva Academy of Fine Arts in 1907 and studies architecture, interior design and drawing. During his training, he is instructed to appreciate "contemporary masters" such as Cézanne and Ferdinand Hodler, alongside the practice of traditional Academic pictorial techniques and genres such as the figuration of regionalist themes, historical painting, fresco and stained glass.

1911-1913

In this period, John Graz studies at the Munich Academy of Fine Arts in Germany, where he improves his techniques of advertising design and lithography under the tutorship of Carl Moos, an important illustrator and printmaker at the time. Back



John Graz em seu ateliê em Genebra, Suíça
[John Graz at His Atelier in Geneva, Switzerland], c. 1918

volta a frequentar a Academia até 1915, dedicando-se aos estudos de ornamentação e figuração. Datam de 1913 as primeiras encomendas de cartazes e ilustrações realizadas pelo artista. Conhece o brasileiro Antonio Gomide, filho do diplomata Gabriel Gonçalves Gomide, que se muda para a capital suíça com a família nesse mesmo ano. Com o tempo, aproxima-se da irmã de Antonio, Regina Gomide, também aluna da Academia, com quem inicia um relacionamento. Fruto dessa proximidade com a família Gomide é a tela *Retrato do desembargador Gabriel Gonçalves Gomide*, que realiza em 1917.

1915-1919

A partir de 1915, Graz ganha concursos para a realização de cartazes publicitários [p. 50], incluindo o anúncio sobre o lançamento no Brasil do novo produto da marca francesa Rhodia, o conhecido lança-perfume. Além de cartazes, o artista se dedica à produção de pinturas, gravuras e vitrais, destacando-se os vitrais datados de 1919, realizados para a *Église des Eaux-Vives*, templo protestante de Genebra.

Ainda nesse período, John Graz recebe, por duas vezes, bolsas de estudo da Fundação Théodore Lissignol para financiar viagens de pesquisa e vai a Toledo, na Espanha, tal como fizera Hodler. Nessa viagem, realiza duas telas importantes que mais tarde integrariam o conjunto exposto pelo artista na *Semana de Arte Moderna de 1922*, em São Paulo. Pertence ao acervo da Pinacoteca de São Paulo uma dessas telas, *Paisagem de Espanha (Puente de Ronda)*, realizada em 1920.

1920-1921

No início de 1920, John Graz participa da mostra da Sociedade dos Arquitetos, Pintores e Escultores da cidade de Lausanne, na Suíça.

in Geneva in 1913, Graz attends the Academy again until 1915, studying ornamentation and figuration. His first commissions for posters and illustrations also date from 1913. He makes the acquaintance of Antonio Gomide, son of the Brazilian diplomat Gabriel Gonçalves Gomide, who moves with his family into the Swiss capital this same year. Over time, Graz becomes close to Antonio's sister Regina Gomide, also a student at the Academy, and begins developing a relationship with her. An outcome of this newly-found closeness to the Gomide family is the painting *Portrait of Judge Gabriel Gonçalves Gomide*, which Graz undertakes in 1917.

1915-1919

From 1915 onward, Graz wins contests for advertising posters [p. 50], including the ad that launched the famous ether spray in Brazil, a new product of French manufacturer Rhodia. The artist also engages in the production of paintings, prints and stained-glass window design, of which stand out the 1919 stained-glass windows made for the *Église des Eaux-Vives*, a Protestant temple in Geneva.

Still in this period, John Graz is twice awarded with scholarships for research field trips by the Théodore Lissignol Foundation and goes to Toledo, Spain, as Hodler had done. During his travels, he paints two important canvases that would later be part of his exhibition set at the 1922 Modern Art Week in São Paulo. One of these canvases, *Spanish Landscape (Puente de Ronda)*, painted in 1920, belongs to the collection of the Pinacoteca de São Paulo.

1920-1921

Early in 1920, John Graz takes part in the exhibition of the Architects, Painters And Sculptors Association of the city of Lausanne, in Switzerland.

After the Gomide family returns to Brazil, John Graz, betrothed to

Com o retorno da família Gomide ao Brasil, e já noivo de Regina, Graz desembarca no porto do Rio de Janeiro em março, sem a intenção inicial de permanecer. Mas em julho de 1920, casa-se com Regina Gomide.

Regina passa a lecionar artes aplicadas em São Paulo, introduzindo no país as artes têxteis modernas. A artista colabora significativamente com o desenvolvimento local desse segmento, um campo historicamente "feminilizado".¹ Muitas das peças confeccionadas por Regina partem dos desenhos de Graz.² Um exemplo notável dessa colaboração entre o casal é a tapeçaria *Diana caçadora*, de 1920, em que se destacam o uso vigoroso de cores e a geometrização das formas que compõem a cena de arcádia idílica e que tendem ao abstracionismo, harmoniosamente plasmando a geografia, as figuras e os elementos da paisagem.

Em agosto, Graz participa da 27ª Exposição Geral do Conselho Superior de Belas Artes do Rio de Janeiro e realiza uma mostra individual na Galeria Colucci, também no Rio, entre outubro e novembro.

No fim de 1920, inaugura exposição individual no Cinema Central de São Paulo. Conhece Oswald de Andrade, que adquire uma de suas telas, *A ceia*, pagando com um terreno no bairro de Pinheiros, onde mais tarde Graz estabelecerá residência. Oswald o convida para conhecer o grupo que logo iria compor a vanguarda modernista de São Paulo. Em janeiro de 1921, Mário de Andrade publica uma crítica elogiosa sobre o artista e sua exposição:

John Graz, estudioso e entusiasta da arte apologetica do século quarto, das obras bizantinas e românicas, bem como dos primitivos flamengos e italianos, assimilou perfeitamente os caracteres gerais dessas diferentes escolas e dá-nos, principalmente nessa [tela intitulada] *Mise*

Regina, arrives at the port of Santos in March 1920, not intending to stay for long. But in July 1920, he marries Regina Gomide.

Regina starts teaching applied arts in São Paulo, introducing modern textile arts in Brazil. She contributes significantly to the local development of this traditionally "feminized" field.¹ Many pieces made by Regina stem from John Graz's drawings.² In the tapestry *Diana the Huntress* (1920), a remarkable example of the couple's artistic collaboration, strong colors stand out, as well as the geometrization of the forms that make up the idyllic Arcadian scene, which tends to abstraction, harmoniously moulding the geography, the figures and the elements of the landscape.

In August, Graz takes part in the 27th General Exhibition of the Superior Council of Fine Arts in Rio de Janeiro, and, between October and November, holds a solo exhibition at the Colucci Gallery, also in Rio.

By the end of 1920, Graz opens a solo exhibition at the Central Movie Theater of São Paulo. He meets Oswald de Andrade, who buys one of his paintings, *The Supper*, and pays for it with a lot of land in the district of Pinheiros, where Graz would later establish residence. Oswald invites him to make acquaintance of the group that would soon become known as São Paulo's modernist avant-garde. In January 1921, Mário de Andrade publishes a review praising the artist and his exhibition:

John Graz, a student and an enthusiast of 4th-century apologetic art, of Byzantine and Romanesque works, and of the Flemish and Italian primitives, has perfectly assimilated the general features of these schools and, most notably in [the painting] *Mise au tombeau*, fully communicates to us all the

*au Tombeau, toda a simpleza, a fé rude e fecunda, o êxtase e o senso arquitetural dessas diversas épocas.*³

1922

A recepção de Mário e Oswald impulsiona a integração de John Graz ao meio artístico e cultural paulistano. Não demora muito para ele se juntar aos artistas e intelectuais que planejam um evento significativo para a arte nacional – uma Semana de Arte Moderna. O evento ocorre de 11 a 18 de fevereiro de 1922, reunindo no Teatro Municipal de São Paulo muitos artistas brasileiros que integram as vanguardas locais. Além de Graz, compõem a seção de pintura Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Alberto Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando (pseudônimo Yan) de Almeida Prado, Ferrignac e Vicente do Rego Monteiro. Junto das duas paisagens realizadas na Espanha, John Graz expõe uma paisagem suíça, duas naturezas-mortas, o retrato de seu sogro realizado em 1917 e duas representações de cenas religiosas – uma missa funerária e uma cena da vida de São Francisco.

Ainda em 1922, Graz ilustra a capa da primeira edição do livro *Era uma vez...*, de Guilherme de Almeida. O desenho apresenta uma figura feminina de traços alongados; a composição é constituída de forma simétrica, mesclando a fumaça com o arco de flores que adorna o título do livro.

No fim desse ano, publica uma ilustração de São Francisco pregando aos pássaros na sétima edição da revista *Klaxon*, primeiro periódico modernista, lançado três meses após a Semana de Arte Moderna.⁴

1923-1929

Passa a se dedicar às artes aplicadas, elaborando projetos decorativos ao gosto crescentemente modernista da elite paulistana. À imprensa,

simplicity, the blunt and fertile faith, the ecstasy and the architectural sense of these different ages.³

1922

Mário and Oswald's warm welcome boosts Graz's integration into São Paulo's artistic and cultural environment. It does not take long for him to join those artists and intellectuals who are preparing a significant event for Brazilian arts—the Modern Art Week. The event takes place from February 11 to 18, 1922, at the São Paulo City Theater, bringing together many Brazilian artists of the local avant-garde. Aside from Graz, the painting section includes Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Alberto Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando de Almeida Prado (under his pseudonym Yan), Ferrignac, and Vicente do Rego Monteiro. Alongside his two Spanish landscapes, Graz shows a Swiss landscape, two still-lives, his father-in-law's portrait painted in 1917 and two religious scenes—a funeral mass and a scene from the life of St Francis of Assisi.

Also in 1922, John Graz illustrates the book cover of the first edition of *Era Uma Vez...*, by Guilherme de Almeida. The drawing shows a female figure of elongated features; the composition is structured in a symmetrical fashion, blending the smoke with the floral garland that ornaments the title of the book.

At the end of the year, Graz publishes an illustration of St Francis preaching to the birds in the seventh issue of *Klaxon* magazine. *Klaxon* was the first modernist periodical in Brazil and was launched three months after the Modern Art Week.⁴

1923-1929

John Graz begins to dedicate himself to the applied arts, creating interior design projects to cater to São Paulo's



Projeto para afresco [Project for Fresco], 1922

Projeto para afresco [Project for Fresco], 1929

relata o motivo que o faz priorizar a decoração: "Era difícil, praticamente impossível, sobreviver só com quadros, em 1923".⁵ Ele introduz nas mansões paulistas móveis tubulares, confeccionados para cada projeto, bem como afrescos, vitrais, relevos, luminárias e maçanetas. O artista afirma sobre seu trabalho: "Como não havia uma produção industrial que permitisse esse tipo de mobiliário em grande escala, o que eu sempre fiz foi criar peças únicas e originais. Nunca realizei um protótipo que pudesse ser multiplicado [...] e, como os pedidos eram feitos por pessoas que em sua maioria se conheciam, realmente não era possível executar peças em duplicata".⁶

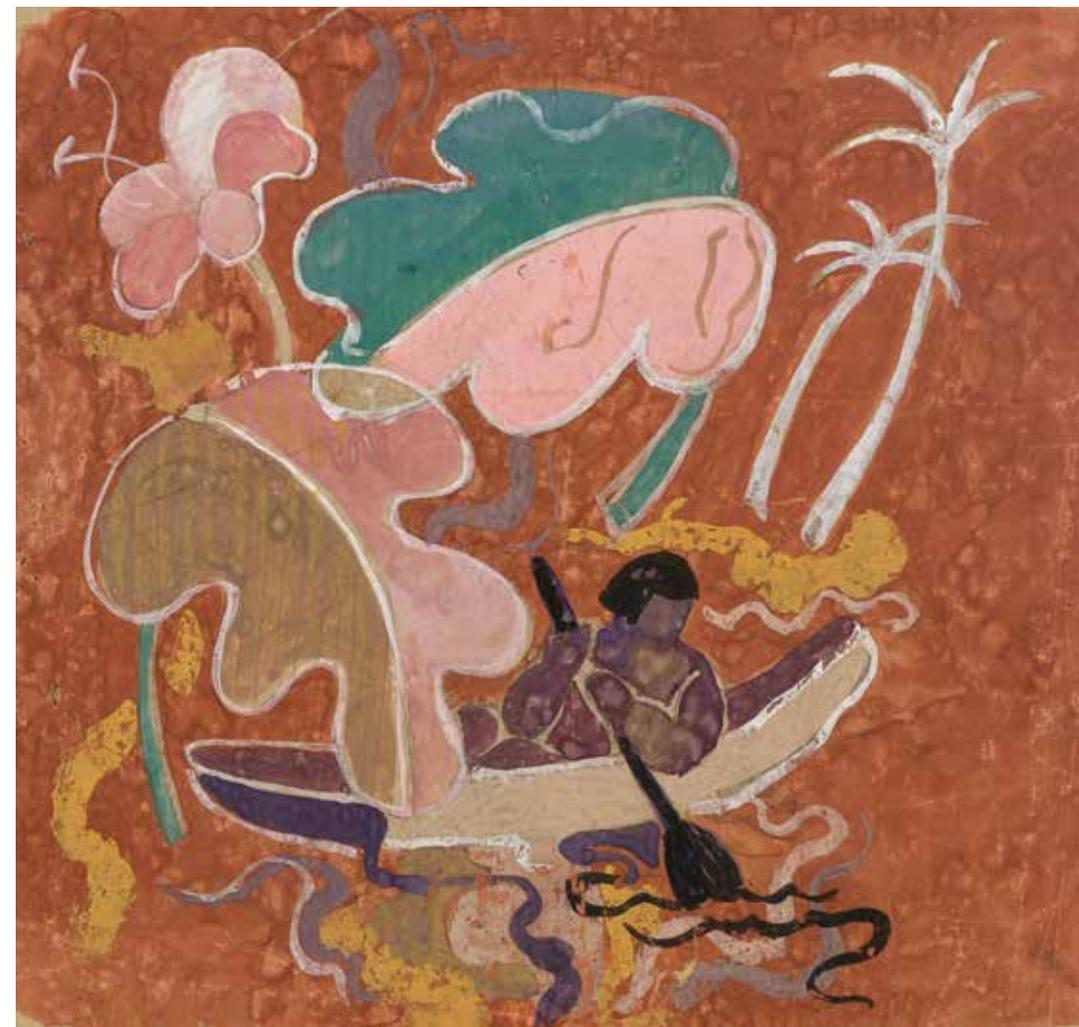
Em 1925, viaja com Regina a Paris por ocasião da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas. Considera-se essa exposição responsável por consagrar o estilo *art déco* nas diversas vertentes das artes plásticas, das artes aplicadas e da arquitetura. Já nos primeiros projetos de decoração residencial de John Graz, é possível identificar a influência da estética *déco*, mesclada com temáticas visuais brasileiras (motivos relativos à fauna e à flora, aos povos originários e às histórias nacionais) e com temáticas arcádicas.

Em meados dos anos 1920,⁷ realiza a decoração de alguns ambientes da residência de Antonieta e Caio Prado.⁸ Compõe a decoração com superfícies lisas e materiais nobres, como o mármore, combinados a elementos industriais, como as aplicações de metal sobre o mobiliário. Linhas retas e padrões geométricos dominam a decoração dos ambientes. No quarto do casal, diante da simplicidade funcional dos móveis, dá destaque ao trabalho manual, incluindo almofadas e colchas produzidas por Regina, além de um afresco de sua autoria. A pintura retrata uma cena arcádica: a figura de Diana sendo surpreendida no banho

elite increasingly modernist taste. He tells the press the reason that makes him prioritize working with decoration: "It was difficult or almost impossible to survive just by painting pictures in 1923."⁵ He introduces tubular furniture into São Paulo's mansions, specially-designed for each project, as well as frescos, stained-glass windows, reliefs, lighting fixtures, and doorknobs. About his own work, he states: "As there was no industry that allowed for the large-scale production of that kind of furniture, what I always did was create unique, original pieces. I have never constructed a prototype that could be multiplied [...] and, since I was commissioned by people who mostly knew each other, I really could not create any duplicate pieces."⁶

In 1925, John and Regina travel to Paris for the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts. This exhibition is considered responsible for ratifying the *Art Déco* style within the many branches of visual arts, applied arts and architecture. It is already possible to identify in John Graz's earliest residential decor works the influence of the *déco* aesthetic, mixed with Brazilian visual themes (motifs related to the fauna and flora, the original peoples, and the national historical narratives) and with Arcadian topics.

In the mid-1920s,⁷ he decorates a few of the rooms of the Antonieta and Caio Prado residence.⁸ The decoration is made up of plain surfaces and fine materials, such as marble, combined with industrial elements, such as the metal ornaments applied over some pieces of the furniture. Straight lines and geometrical patterns prevail in the decoration of the rooms. In the couple's bedroom, contrasting with the furniture's functionalist simplicity, the artist highlights handicraft work, including cushions and bedspreads produced by Regina, as well as a



Sem título [Untitled],
década de 1930 [1930s]

por um pastor, em meio a uma natureza de formas planas e estilizadas.

Nesse período, realiza também a decoração de alguns ambientes da residência de Leme da Fonseca. Na sala de jantar, a simplicidade formal dos móveis é complementada por elementos ornamentais: uma composição pictórica em alto-relevo e um vitral. O relevo representa, com poucos e expressivos traços, uma de suas primeiras composições de temática regional brasileira que se conhece: a figura de um personagem masculino, de chapéu, montado em uma mula e envolto por elementos da vegetação tropical.

Ainda em meados dos anos 1920, é contratado por Roberto Simonsen para decorar alguns ambientes de sua residência. O ambiente de maior destaque é o jardim, pois é um dos poucos trabalhos paisagísticos do artista de que se tem registro.

No fim dessa década, dentre outros projetos, é contratado para decorar três ambientes da residência de Célia de Carvalho: a sala de estar, o *hall* e a sala de jantar. Graz empreende, ainda, um extenso trabalho de decoração para Mario Cunha Bueno. Todos os elementos do trabalho nessa residência, que perpassa as áreas externas e internas, são pensados em estreita relação com a arquitetura da casa, cujos traços tradicionais são valorizados pela linguagem geométrica empregada na decoração.

A década chega ao fim com um marco para os modernistas paulistanos: a visita de Le Corbusier a São Paulo, em 1929. Em novembro desse ano, John Graz comparece a uma festa de recepção dedicada a Le Corbusier na residência do arquiteto ucraniano Gregori Warchavchik. Nesse evento, que conta com a presença de artistas e arquitetos modernistas, Le Corbusier encoraja os "líderes culturais" de São Paulo a se aliarem ao movimento internacional em prol do avanço da arquitetura moderna.⁹

fresco of his authorship. The painting depicts an Arcadian scene: the figure of Diana in her bath caught unawares by a shepherd, amidst a natural landscape of flat and stylized forms.

In the same period, Graz also designs the decor for some rooms at the Leme da Fonseca residence. In the dining room, the straightforward forms of the furniture are complemented by ornamental elements: a figurative composition in high relief and a stained-glass window. With few but expressive lines, the relief depicts one of Graz's very first compositions of Brazilian regional thematics: a male figure with a hat, mounted on a mule and surrounded by tropical vegetation.

Still in the mid-1920s, John Graz is commissioned by Roberto Simonsen to decorate some environments of his residence. The great highlight is the garden, one of the artist's few recorded works of landscape design.

By the end of the decade, among other projects, Graz is commissioned to decorate three rooms in Célia de Carvalho's house: the living room, the hall, and the dining room. He also undertakes a large interior design project for Mário Cunha Bueno. All elements of the work on this residence, spanning through external and internal areas, are designed in a narrow relationship with the architecture of the house, whose traditional features are enriched by the geometrical language employed in the decoration.

The decade ends with a landmark for modernists in São Paulo: Le Corbusier's visit to the city in 1929. In November of that year, John Graz attends a welcoming reception dedicated to Le Corbusier at the home of the Ukrainian architect Gregori Warchavchik. At the event, attended by modernist artists and architects, Le Corbusier encourages São Paulo's "cultural leaders" to align themselves with the international movement for the advancement of modern architecture.⁹

1930

Em março, participa da mostra *Exposição de uma Casa Modernista*, por ocasião da inauguração de uma residência projetada por Warchavchik. Reunindo diferentes manifestações artísticas, a *Exposição* é considerada a primeira apresentação pública dos princípios da arquitetura moderna no Brasil. A casa de concreto armado, rígido e retilíneo, demonstra com solidez as diretrizes construtivas que já haviam norteado o primeiro projeto de Warchavchik, a *Casa Modernista na Vila Mariana*, a qual, no entanto, não incorpora de modo tão arrojado as formas propostas pela arquitetura moderna internacional. A casa da *Exposição*, localizada à rua Itápolis, no bairro Pacaembu, atrai grande público, que admira a fachada inusitada, o design do mobiliário e o jardim de plantas brasileiras, projetado por Mina Klabin, esposa do arquiteto. Para a mostra, John Graz realiza um relevo¹⁰ no interior da residência, e Regina confecciona almofadas e colchas. Também integram a mostra trabalhos de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Lasar Segall.

Nesse ano, Graz forma o Grupo 7, ao lado de Regina, Antonio Gomide, Rino Levi, Victor Brecheret, Yolanda Mohalji e Elisabeth Nobiling. O grupo se reúne com frequência na casa de Brecheret ou em seus ateliês, acompanhando e discutindo a produção de cada um. Com apoio de Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, o grupo propõe a criação de uma galeria de encontro para intelectuais e artistas da cidade, mas a ideia nunca sai do papel, e os membros do Grupo 7 eventualmente se dispersam.

Ainda em 1930, é inaugurado o escritório John Graz Decorações, à rua Avanhandava, número 38. O escritório funciona em paralelo com a produção do artista até o início da década de 1950.

1930

In March, Graz takes part in *A Modernist House in Exhibition*, an art show held on the unveiling occasion of a residence designed by Warchavchik. Gathering different artistic manifestations, the *Exhibition* is considered the first public display of the principles of modern architecture in Brazil. The house in reinforced, rigid and straight-lined concrete solidly demonstrates the constructive directives that had already oriented Warchavchik's first project, the Modernist House at Vila Mariana, which, however, does not incorporate in such a bold manner the forms proposed by international modern architecture. The modern house of the *Exhibition*, located at Itápolis Street in Pacaembu district, attracts a large audience, who admires the unusual façade, the furniture design and the garden made of Brazilian plants, landscaped by Mina Klabin, the architect's wife. For the exhibition, John Graz sculpts a relief¹⁰ inside the house and Regina makes cushions and bedspreads. Works by Tarsila do Amaral, Anita Malfatti and Lasar Segall are also featured in the exhibition.

Also in this year, Graz forms "Grupo 7" with Regina, Antonio Gomide, Rino Levi, Victor Brecheret, Yolanda Mohalji, and Elisabeth Nobiling. The group often meets at Brecheret's home or at members' studios, keeping up with and discussing each others' works. Supported by Mário de Andrade, then director of the Department of Culture of the City of São Paulo, the group proposes creating a gallery which would serve as a meeting point for the city's intellectuals and artists, but the idea never takes off and the members of "Grupo 7" eventually disperse.

Still in 1930, John Graz's interior design firm John Graz Decorações is inaugurated at 38 Avanhandava Street. The artist runs the firm in parallel with his own artistic production until the early 1950s.

1931

Em setembro, participa da 38ª Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, conhecida também como "Salão Revolucionário", por agrupar artistas modernistas em contraponto com artistas acadêmicos. Boicotada por alguns artistas,¹¹ a exposição conta com a participação de Henrique Bernardelli e Carlos Oswald. Ao lado de modernistas como Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Lasar Segall, Graz expõe duas telas: *Paisagem* e *Mercado*.

Ainda nesse ano, Graz conclui o trabalho de decoração na residência de Delfina e Alberto Ferrabino. Construída em 1931 pelo arquiteto Rino Levi, e demolida em 1996, a casa recebe a decoração de Graz nas salas de estar, jantar e de visitas, bem como na saleta íntima (*boudoir*), no *hall* e no dormitório do casal. Devido ao espanto do proprietário diante de uma fachada "despida" no projeto inicial, são inseridos arcos e elementos decorativos tradicionais, como a balaustrada, cujo desenho retilíneo, porém, denuncia o estilo modernista. Quase todos os ambientes decorados por Graz contam com pinturas em afresco de sua autoria. No quarto do casal, por exemplo, a representação é de temática religiosa, figurando Maria com Cristo bebê no colo, ambos com auréolas, em meio a uma paisagem pastoril. Na sala de estar, a pintura apresenta a figura de uma mulher de traços alongados, agachada e segurando uma ânfora próxima à cabeça [p. 61]. Chamam a atenção as vestes e as folhas, bem como o contraste entre a forma sinuosa da figura e o fundo geométrico estilizado, cujos ângulos retos e sombreados sugerem certa profundidade.

Ainda em 1931, como ilustrador, inicia uma colaboração com a revista *Ilustração Artística do Brasil*. Órgão da Sociedade de Instrução Artística do Brasil, a revista fundada

1931

In September, John Graz takes part in the 38th General Exhibition of the National School of Fine Arts, in Rio de Janeiro, also known as "Revolutionary Salon" for gathering modernist artists as a counterpoint to the academic artists. Boycotted by some artists,¹¹ the exhibition still assures the participation of Henrique Bernardelli and Carlos Oswald. Alongside other modernists such as Anita Malfatti, Di Cavalcanti and Lasar Segall, Graz shows two paintings: *Landscape* and *Market*.

In the same year, Graz concludes his interior design work in the Delfina and Alberto Ferrabino residence. Built in 1931 by architect Rino Levi, and demolished in 1996, the house receives Graz's decor in the living, sitting and dining rooms, the family room (*boudoir*), the entrance hall and the couple's bedroom. Because of the owner's bewilderment over the "nakedness" of the façade in the original design, arches and traditional decorative elements such as the railing are added, although the railing's rectilinear design still denounces the modernist style. Almost every room decorated by Graz has a fresco painting of his authorship. In the couple's bedroom, for instance, the fresco presents an image of religious theme, figuring a haloed Virgin Mary with Christ on her lap surrounded by a pastoral landscape. In the living room, the painting shows a female figure of elongated features, crouching down and holding a water jug beside her head [p. 61]. Our attention is drawn to her clothing and to the leaves around her, as well as to the contrast between her sinuous forms and the stylized geometric background, whose right angles and shadows suggest certain depth.

Also in 1931, working as an illustrator, Graz begins a collaboration with the *Ilustração Artística do Brasil* magazine. The magazine was founded in 1913 by Guilherme de Almeida as an organ of the Brazilian Society



Residência de Alberto Ferrabino, afresco sala de jantar [Residence of Alberto Ferrabino, Dining Room Fresco], 1931

por Guilherme de Almeida em 1913 torna-se uma forte aliada à militância constitucionalista em São Paulo.

1932-1934

É um dos fundadores da Sociedade Pró-Arte Moderna de São Paulo (SPAM). Um dos objetivos do grupo, liderado por Lasar Segall, é o fomento e a divulgação da arte moderna, a fim de consolidar os ideais estéticos e sociais da Semana de 1922. A primeira reunião ocorre na casa de Warchavchik no fim de 1932, contando com a presença de Tarsila do Amaral, Regina Gomide, José Wash Rodrigues, Anita Malfatti, Chinita Ullmann, Antonio Gomide, entre outros. No mesmo período, Graz também integra o Clube de Artistas Modernos (CAM), liderado por Flávio de Carvalho.

Em abril de 1933, ocorre a primeira exposição da SPAM, com participação de John e Regina. Durante seu período de atuação, os encontros literários, exposições e festas promovidos pela SPAM repercutem amplamente nos jornais paulistanos. O baile carnavalesco realizado em fevereiro de 1933 no "Palácio do Trocadero", atrás do Teatro Municipal, por exemplo, recebe grande destaque na mídia, que também reporta a contribuição de John Graz, ao lado de outros artistas, para a realização do baile.¹² Inicialmente meros pretextos para arrecadação de verba, os bailes carnavalescos da SPAM se tornam eventos de manifestação de várias linguagens artísticas.

No final de 1933, o grupo CAM encerra suas atividades. A SPAM se dissolve no ano seguinte, por causa de divisões e intrigas internas, má repercussão dos bailes carnavalescos na mídia conservadora e a saída de Lasar Segall da comissão diretora, afetado pela discriminação racial.

Nesse período, intensifica-se a produção de John Graz de desenhos e pinturas que figuram elementos da cultura e da história brasileiras. Tais

for Artistic Instruction and would turn out to be a staunch ally of the constitutionalist militants in São Paulo.

1932-1934

John Graz is one of the founders of São Paulo's Association for Modern Art (SPAM). One of the aims of the group led by Lasar Segall is the promotion and dissemination of modern art in order to consolidate the aesthetic and social ideals of the 1922 Modern Art Week. The group's first meeting is held at Warchavchik's home in late 1932 and is attended by Tarsila do Amaral, Regina Gomide, José Wash Rodrigues, Anita Malfatti, Chinita Ullmann and Antonio Gomide, among others. In the same period, Graz also becomes a member of the Modern Artists Club (CAM), led by Flávio de Carvalho.

In April 1933 SPAM holds its first exhibition, in which John and Regina take part. During its period of activity, the literary salons, exhibitions and parties promoted by SPAM are widely covered by newspapers in São Paulo. The carnival ball held in February 1933 at the "Palácio do Trocadero" behind the City Theater, for instance, is highlighted in the press, which also reports on John Graz's and other artists' contribution to the ball.¹² Initially mere pretexts for fundraising, SPAM's carnival balls become venues for the manifestation of various artistic languages.

By the end of 1933, the CAM group shuts down its activities. SPAM is dissolved in the following year due to internal divisions and intrigues, the negative repercussion of carnival balls in the conservative press, and the racially-motivated departure of Lasar Segall from the directive board.

In this period, John Graz intensifies his production of drawings and paintings depicting elements of Brazilian culture and history. Such elements had already appeared in isolated works from his decor production in the previous decade,

elementos já aparecem pontualmente em sua produção como decorador na década anterior, mas é a partir dos anos 1930 que temáticas como o bandeirantismo, o Brasil rural e indígena e a fauna e a flora nativas ganham força na produção visual do artista. Esses trabalhos frequentemente retratam uma natureza mágica e exótica; as figuras indígenas, sem uma clara identificação étnica, mostram-se como detentoras de unidade com a natureza. Numa pintura a guache da década de 1930, pertencente ao acervo da Pinacoteca, o aspecto fantástico dessa representação é ressaltado pela descontinuidade de escala e ressoa na figura sem rosto que navega entre uma natureza de tons misteriosos [p. 57].

Desde a década anterior, já havia um interesse crescente dos artistas modernistas pelas temáticas indígenas enquanto representações autênticas do nacional. Por exemplo, ao lado de Vicente do Rego Monteiro, Regina Gomide viaja ao Rio de Janeiro em 1923 para estudar as técnicas de tecelagem indígena. As representações do nacional em alguns trabalhos de John Graz também tematizam o bandeirantismo e as festas populares, ora de forma heroica e pitoresca, ora em tons nostálgicos.

1935-1949

Entre meados da década de 1930 e o fim da década seguinte, Graz progressivamente desvia parte de seu foco do trabalho como decorador, atuando em diversas funções. Em 1936, por exemplo, integra o júri do desfile de Carnaval de São Paulo, ao lado de outros artistas; dois anos depois, ilustra a capa do menu de Carnaval do Hotel Terminus. Em 1942, realiza a decoração de um baile carnavalesco nesse mesmo hotel. No fim da década, reaproxima-se da pintura e realiza uma mostra com seu cunhado, Antonio Gomide, na rua Barão de Itapetininga, em São Paulo.

but it is from the 1930s onward that motifs such as the *Bandeirantes* (early colonial explorers of the Brazilian hinterland), the rural and the indigenous countries, and the native fauna and flora are strengthened in the artist's visual production. These works often portray nature as magical and exotic; indigenous figures bereft of a clear ethnic identity are shown as bearers of oneness with nature. In a 1930s gouache painting from the Pinacoteca collection, the fantastic aspect of this kind of representation is highlighted by the discontinuity of scale and resonates with the faceless figure that roams amidst a mysteriously-hued nature [p. 57].

Since the previous decade, there had already been a growing interest among modernist artists in indigenous thematics as authentic representations of Brazilian nationality. Regina Gomide and Vicente do Rego Monteiro, for instance, had been to Rio de Janeiro in 1923 to study indigenous weaving techniques. National representations in some of John Graz's works also thematize *Bandeirantes* and popular Brazilian festivities, at times in heroic and picturesque ways, at other times in nostalgic overtones.

1935-1949

Between the mid-1930s and the end of the following decade, John Graz progressively diverts some of his focus from the work as a decorator, acting in several other capacities. In 1936, for instance, he acts as a member of the jury of the São Paulo Carnival Parade alongside two other artists; two years later, he illustrates the cover for the carnival menu at Terminus Hotel. In 1942, Graz designs the decoration for a carnival ball at the same hotel. By the end of the decade, the artist reconnects with painting and holds an exhibition with his brother-in-law Antonio Gomide at Barão de Itapetininga Street, in São Paulo.

1950

A década de 1950 testemunha a crescente influência da cultura de consumo industrial sobre o gosto da elite paulistana; móveis e objetos de decoração passam a ser industrializados segundo os moldes estéticos dos Estados Unidos. Possivelmente por esse motivo, o trabalho de John Graz como decorador é pouco requisitado.¹³ O artista, porém, não fica sem atuar na área. Diversos estudos de decoração e mobiliários datam dessa década, como uma pintura a guache pertencente ao acervo da Pinacoteca [p. 20]. Envoltos por folhagens, formas abstratas e manchas geométricas em tons de roxo, a pintura figura uma natureza-morta sobre um *buffet* de desenho retilíneo, que apresenta maior leveza se comparado aos móveis tubulares dos anos 1920, produzidos no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

1951-1952

Em dezembro de 1951, Ibiapaba Martins publica crítica sobre a repercussão do movimento de vanguarda dos artistas da Semana de Arte Moderna. Ao perguntar "Que resultados positivos trouxe a barulhada de 1922 para as artes plásticas?", o autor cita cada um dos artistas que expuseram na Semana; para ele, "John Graz transformou-se em decorador dos ricos".¹⁴

No ano seguinte, no trigésimo aniversário desse evento, o Museu de Arte Moderna de São Paulo realiza uma exposição comemorativa, reunindo, com certa dificuldade, trabalhos de alguns artistas que expuseram em 1922. John Graz integra a mostra com a tela *Ciprestes em Toledo (Paisagem de Espanha)*.¹⁵

1960-1969

Em 1962, no ano do quadragésimo aniversário da Semana de 1922, ocorre

1950

The 1950s witness the growing influence of the industrial consumer culture on the taste of São Paulo's elite; pieces of furniture and interior design begin to be industrially manufactured according to the aesthetic principles of the United States. Possibly for this reason, John Graz's work as an interior decorator is not in the greatest demand,¹³ although his activity in the field does not cease by any means. Many decoration and furniture studies date from the 1950s, such as a gouache painting belonging to the Pinacoteca collection [p. 20]. Wrapped in foliage, abstract forms, and geometric shapes of different hues of purple, the painting shows a still-life placed over a buffet of rectilinear design, which appears lighter in comparison to the tubular furniture of the 1920s, fabricated at the Lyceum of Arts and Crafts of São Paulo.

1951-1952

In December 1951, Ibiapaba Martins publishes a critique on the repercussion of the avant-garde movement of the Modern Art Week artists. When asking himself "What positive results did the hubbub of 1922 bring about for the visual arts?", he mentions each one of the artists whose work had been exhibited in the Modern Art Week. About Graz, he says: "John Graz has turned into a decorator for the rich."¹⁴

The following year, on the thirtieth anniversary of the Modern Art Week, the Museum of Modern Art of São Paulo holds a commemorative exhibition, which gathered, with certain difficulty, works by some of the artists who exhibited in 1922. John Graz shows the painting *Cypresses in Toledo (Spanish Landscape)* in the exhibition.¹⁵

1960-1969

In 1962, the fortieth anniversary of the Modern Art Week, the Petite Galerie in São Paulo holds a commemorative

uma exposição comemorativa na Petite Galerie, em São Paulo, com obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Victor Brecheret, Lasar Segall, entre outros. Na mesma ocasião, o canal de rádio do Ministério da Educação e Cultura dedica uma série de programas à história da Semana de Arte Moderna.

É na década de 1960 que a produção pictórica de John Graz ganha mais destaque, apresentando formas simples e estilizadas, às vezes curvilíneas e orgânicas, especialmente nos trabalhos que retomam temáticas indígenas; algumas pinturas, mais que outras, tendendo à abstração. Trabalhos de meados da década são marcados, ainda, pela combinação de motivos figurativos e formas abstratas, frequentemente remetendo a elementos da natureza. Além de representações da fauna e da flora, datam desse período pinturas de trabalhadores brasileiros, cenas de rua e festas populares, como a pintura a óleo *Carnaval*, realizada em 1968 [p. 42]. Nessa década, também, de passagem pelo abstracionismo geométrico, realiza diversos desenhos e pinturas dessa orientação.

1970

No início da década, ganha uma exposição retrospectiva no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). A convite de Pietro Maria Bardi, realiza um vitral para integrar a fachada do Museu.

Entre abril e maio de 1970, expõe na galeria de arte OPUS, em São Paulo. O breve texto de Paulo Mendes de Almeida no fôlder da exposição destaca que, além de ser um dos últimos "sobreviventes" da Semana de 1922, John Graz é "um fino colorista, seja na harmonia dos tons baixos, seja na explosão de cores violenta".

1971-1973

Em 1971, é convidado a integrar a sala especial da XI Bienal de São Paulo,

exhibition showing works by Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Victor Brecheret and Lasar Segall, among others. In the same celebratory occasion, the radio channel of the Ministry of Education and Culture dedicates a series of programs to the history of the Modern Art Week.

It is in the 1960s that John Graz's pictorial production gains more prominence, presenting simple and stylized forms that are often curvilinear and organic, especially in the works that return to indigenous thematics; some paintings, more than others, tend toward abstraction. In the mid-1960s, his works are marked by a combination of figurative motifs and abstract forms, often referring to elements of nature. Alongside representations of the Brazilian fauna and flora, also date from this period paintings of working Brazilians, street scenes and popular festivities, such as the oil painting *Carnaval*, made in 1968 [p. 42]. Still in this decade, passing through geometric abstraction, he undertakes several drawings and paintings of such orientation.

1970

In the beginning of the decade, John Graz receives a retrospective exhibition at the Brazilian Art Museum of the Armando Álvares Penteado Foundation (FAAP). Invited by Pietro Maria Bardi, the artist designs a stained-glass window for the Museum's façade.

In April and May 1970, he holds an exhibition at the OPUS art gallery, in São Paulo. A brief text by Paulo Mendes Campos in the exhibition folder stresses that, besides being one of the last "survivors" from the 1922 Modern Art Week, John Graz is also "a fine colorist, whether it be in the harmony of undertones, or in the violent explosion of colors."

1971-1973

In 1971, Graz is invited to participate in the 9th São Paulo Biennial special room,



Sem título (Carnaval em Olinda)
[Untitled (Carnival in Olinda)], 1976

dedicada ao quinquenário da Semana de Arte Moderna, com a obra *Paisagem de Espanha (Puente de Ronda)*, de 1920, exposta no evento original.

Viaja à região Nordeste do Brasil pela primeira vez em 1972. A partir dessa viagem, realiza uma vasta gama de trabalhos que retratam a paisagem, o povo e a cultura dos locais por onde passa [p. 66].

Regina Gomide falece em São Paulo em 1973. Pioneira da *art déco* no Brasil, ela também é lembrada como parceira de trabalho de John Graz, com quem compartilhou interesses temáticos, além de ter colaborado em vários dos projetos decorativos.

1974

John Graz casa-se com Annie Brisac, que conheceu por acaso anos antes, na loja do primeiro marido dela.

Além de ganhar uma mostra individual na Galeria Documenta, em São Paulo, participa de duas exposições no Museu de Arte de São Paulo: a mostra coletiva *Tempo dos Modernistas* e a individual *John Graz: Retrospectiva*.

1975-1979

Realiza uma série de exposições, como a mostra individual na galeria R&R Camargo Arte, inaugurada em novembro de 1976, em São Paulo. Nessa ocasião, são expostas vinte pinturas, a maioria datada da década de 1970.

Sua produção visual é intensa ao longo de toda a década, realizando pinturas de porte consideravelmente grande, como *Canoeiros*, de 1975. Participa da 4ª Bienal Nacional em 1976 com três composições abstratas: *Geométrico 7*, *Geométrico 8* e *Geométrico 10*, todas datadas desse ano. Em 1979, é condecorado pelo Governo do Estado de São Paulo com a medalha "Mário de Andrade".

Ainda no fim da década de 1970, viaja às Ilhas Gregas e ao Marrocos; em seguida, realiza pinturas que tematizam cenas e paisagens de suas

dedicada to the fiftieth anniversary of the Modern Art Week. He shows the painting *Spanish Landscape (Puente de Ronda)*, from 1920, which had been exhibited at the original event.

He travels to the Brazilian northeastern region for the first time in 1972. From this trip onward, he produces a wide variety of works portraying the landscape, the people and the culture of places he travels through [p. 66].

Regina Gomide dies in São Paulo in 1973. An *Art Déco* pioneer in Brazil, she is also remembered as a work partner to John Graz, with whom she shared thematic interests and collaborated on several decorative projects.

1974

John Graz marries Annie Brisac, whom he met by chance a few years earlier, at her first husband's shop.

Aside from being featured in a solo exhibition at Documenta Gallery, in São Paulo, Graz takes part in two exhibitions at the São Paulo Museum of Art: the collective exhibition *Time of the Modernists* and the solo show *John Graz: Retrospective*.

1975-1979

John Graz holds a series of exhibitions, such as the solo presentation at the R&R Camargo Arte gallery, in São Paulo, which opened in December 1976. On this occasion, twenty paintings are shown, mostly from the 1970s.

Graz's visual production is intense throughout the entire decade, undertaking considerably large paintings, such as *Canoeists*, in 1975. He exhibits three abstract compositions at the 4th National Biennial in 1976: *Geometric 7*, *Geometric 8* and *Geometric 10*, all painted in that same year. In 1979, the artist is honored by the government of the State of São Paulo with the "Mário de Andrade" medal.

Still in the late 1970s, he travels to the Greek Islands and to Morocco; later, he paints images of the scenes

viagens. Nesse período, também se dedica com intensidade à produção de diversas pinturas e desenhos relativos a temáticas indígenas, ocasionalmente integrando elementos da linguagem abstrata, como *Magia*, de 1979 [p. 69].

1980

Participa de exposição individual sobre sua passagem pelo abstracionismo geométrico, realizada na Galeria Paulo Figueiredo, em São Paulo, e de exposição individual no Gabinete da Arte, em Recife. Ainda nesse ano, ocorre a mostra individual *Paisagens de John Graz: Aqui e Lá (Brasil, Espanha, Itália, Grécia e Marrocos)*, na Galeria de Arte do Centro de Convivência Cultural, em Campinas.

Em 27 de outubro, falece aos 89 anos. Deixa como legado diversos desenhos, pinturas, anotações de viagens pelo Brasil e pelo mundo, estudos de mobiliário, decorações, esculturas, afrescos e jardins.

Alguns dias após sua morte, é inaugurada a exposição *Reminiscências do Modernismo no Paço das Artes de São Paulo*, em homenagem aos artistas Victor Brecheret, Menotti del Picchia e John Graz.

1981-2021

Exposições e publicações continuam sendo dedicadas ao artista anos após seu falecimento. Sua produção como decorador de interiores integra a exposição *Tradição e Ruptura – Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*, coordenada por João Marino e realizada pela Fundação Bienal de São Paulo em 1984, exibindo integralmente uma sala de estar decorada por Graz na década de 1930.

Em 1990, sua obra integra a exposição *Mobiliário Modernista, 1º Tempo: John Graz e o Design*, na Casa Modernista em São Paulo. Em 1994, participa da mostra *Bienal Brasil – Século XX*, realizada pela

and landscapes from his travels.

In this period, he also engages intensively in the production of several paintings and drawings relating to indigenous thematics, sometimes integrating abstract elements, such as *Magic*, in 1979 [p. 69].

1980

John Graz holds a solo show on his passage through geometric abstraction at the Paulo Figueiredo Gallery, in São Paulo, and another solo show at Gabinete da Arte, in Recife. Still in 1980, the solo exhibition *John Graz's Landscapes: Here and There (Brazil, Spain, Italy, Greece and Morocco)* takes place in the art gallery of the Center for Cultural Coexistence, in Campinas.

On October 27, 1980, John Graz dies at 89 years old. He leaves behind a legacy of numerous drawings, paintings, travels notes from his journeys in Brazil and abroad, as well as furniture, interior design, sculpture, fresco and garden studies.

Some days after his passing, the exhibition *Modernist Reminiscences* opens at Paço das Artes in São Paulo as a homage to artists Victor Brecheret, Menotti del Picchia, and John Graz.

1981-2021

Exhibitions and publications continue to be dedicated to the artist years after his death. His production as an interior decorator is shown at the exhibition *Tradition and Rupture – A Synthesis of Brazilian Art and Culture*, coordinated by João Marino and produced by the São Paulo Biennial Foundation in 1984, fully displaying a living room decorated by Graz in the 1930s.

In 1990, his work is part of the exhibition *Modernist Furniture, 1st Half: John Graz and Design*, held at the Modernist House in São Paulo. In 1994, he is featured in the show *Brazil Biennial – The 20th Century*, exhibition organized by the Biennial Foundation.



Magia [Magic], 1979

Fundação Bienal. Em 1996, ocorre a exposição *John Graz – Vida e obra*, com curadoria de Sérgio Pizoli e Ginter Parschalk no Museu de Arte de São Paulo. Entre 2000 e 2001, trabalhos do artista participam da mostra *De la Antropofagia a Brasília: Brasil 1920/1950*, no Instituto Valenciano de Arte Moderna em Valência, na Espanha, com curadoria de Jorge Schwartz.

O Instituto John Graz é fundado em 2005 sob coordenação de Annie Graz, com o objetivo de preservar e difundir a obra do artista. Seus trabalhos continuam a integrar mostras relevantes, como *Mestres do Modernismo*, realizada pela Pinacoteca de São Paulo em 2005, com curadoria de Maria Alice Milliet; *O Brasil de John Graz*, em 2010, na Caixa Cultural Sé, também em São Paulo; e, em 2013, *John Graz, Viajante*, no Centro Cultural Correios do Rio de Janeiro.

Em 2020, a Pinacoteca do Estado de São Paulo recebe uma doação do Instituto John Graz. A seleção inclui importantes trabalhos da carreira do artista e abrange quase todas as décadas de sua produção. Em 2021, é realizada uma exposição dedicada à família Gomide-Graz no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Maria Alice Milliet. No mesmo ano, a Pinacoteca de São Paulo inaugura uma mostra individual sobre a obra de John Graz, na qual a presente publicação e esta cronologia estão inseridos.

In 1996, *John Graz – Life and Work* is curated by Sérgio Pizoli and Ginter Parschalk at the São Paulo Museum of Art. Between 2000 and 2001, some of his works are shown at the exhibition *De la Antropofagia a Brasília: Brasil 1920/1950* at the Valencian Institute of Modern Art in Valencia, Spain, curated by Jorge Schwartz.

The John Graz Institute is founded in 2005 under Annie Graz's direction, aiming to preserve and disseminate the artist's oeuvre. His works are still shown in significant exhibitions such as *Masters of Modernism*, held at the Pinacoteca de São Paulo in 2005 and curated by Maria Alice Milliet; *Brazil by John Graz* in 2010, at Caixa Cultural Sé, also in São Paulo; and *John Graz, the Traveler*, at Correios Cultural Center of Rio de Janeiro, in 2013.

In 2020, the Pinacoteca do Estado de São Paulo receives a donation from the John Graz Institute. The selection includes significant works from the artist's career and spans almost all the decades of his production. In 2021, an exhibition dedicated to the Gomide-Graz family takes place at the São Paulo Museum of Modern Art, curated by Maria Alice Milliet. In the same year, Pinacoteca de São Paulo inaugurates a solo exhibition on John Graz's oeuvre, from which derive the present publication and this chronology.

- 1 Para uma discussão mais aprofundada sobre a divisão sexual do trabalho entre o casal e os estigmas em torno das artes têxteis, cf. Ana Paula Cavalcanti Simioni, "Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil", *Revista do IEB*, São Paulo: n. 45, set. 2007, p. 86-106.
 - 2 Luiz Felipe Fernandes, *John Graz*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1985.
 - 3 Mário de Andrade, "Exposição J. Graz", *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 jan. 1921.
 - 4 *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, São Paulo: n. 7, nov. 1922.
 - 5 "John Graz: o último pintor da semana de 22", *Manchete*, Rio de Janeiro: n. 1 491, ano 29, 15 nov. 1980.
 - 6 "John Graz, o homem que levou o futurismo para a sala de visitas", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 29 mar. 1980.
 - 7 Existem inconsistências na datação dos projetos de decoração citados neste texto. Não especificamos uma ordem exata para os projetos realizados pelo artista como decorador; em vez disso, buscamos conciliar as diferentes perspectivas apresentadas pelas fontes e pela literatura. Cf. Anna Maria Affonso dos Santos, *John Graz: o arquiteto de interiores*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2008. Ver também Ana Paula Cavalcanti Simioni, "Les transferts de 'l'art total' de la Suisse au Brésil: une modernisation très particulière", *Art@S Bulletin*, v. 5, article 5, n. 1, 2016, p. 50-61.
 - 8 Assim como a maior parte das residências decoradas pelo artista, essa casa foi demolida posteriormente.
 - 9 Irma Arestizábal e Edward Shaw, "John Graz and the Graz-Gomide Family", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, v. 21, 1995, p. 186.
 - 10 "A casa de Warchavchik", *Correio Paulistano*, São Paulo: 25 mar. 1930.
 - 11 Walter Zanini (org.), *História geral da arte no Brasil*, v. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
 - 12 "O Carnaval está aí!... 'Arrasta a sandália...'", *Correio de S. Paulo*, São Paulo: 6 fev. 1933.
 - 13 Irma Arestizábal e Edward Shaw, *op. cit.*, p. 194.
 - 14 Ibiapaba Martins, "O soro da esterilidade", *Fundamentos – Revista de Cultura Moderna*, São Paulo: dez. 1951, p. 8.
 - 15 Idem, "Trinta anos depois voltam os artistas", *Correio Paulistano – Pensamento e Arte*, São Paulo: 22 jun. 1952.
- 1 For a deeper discussion about the gender division of labor between the couple and the stigma surrounding textile art, see Ana Paula Cavalcanti Simioni, "Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil," *Revista do IEB* 45 (São Paulo, September 2007): 86-106.
 - 2 Luiz Felipe Fernandes, *John Graz* (Rio de Janeiro: author's edition, 1985).
 - 3 Mário de Andrade, "Exposição J. Graz," *Correio Paulistano* (São Paulo, January 2, 1921).
 - 4 *Klaxon: Mensário de Arte Moderna* 7 (São Paulo, November 1922).
 - 5 "John Graz: o último pintor da semana de 22," *Manchete* 1491 (29) (Rio de Janeiro, November 15, 1980).
 - 6 "John Graz, o homem que levou o futurismo para a sala de visitas," *O Estado de São Paulo* (São Paulo, March 29, 1980).
 - 7 There are some inconsistencies in the dates of the interior design projects mentioned herein. We do not specify an exact order for the projects undertaken by the artist as an interior decorator; instead, we have tried to reconcile the different perspectives presented by the original sources and the literature. See Anna Maria Affonso dos Santos, *John Graz: O arquiteto de interiores*, M.A. Thesis (Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2008). See also Ana Paula Cavalcanti Simioni, "Les transferts de 'l'art total' de la Suisse au Brésil: une modernisation très particulière," *Art@S Bulletin* 5 (1) (2016): 50-61.
 - 8 This house was subsequently demolished, as were most of the residences decorated by the artist.
 - 9 Irma Arestizábal and Edward Shaw, "John Graz and the Graz-Gomide Family," *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 21 (1995): 186.
 - 10 "A casa de Warchavchik," *Correio Paulistano* (São Paulo, March 25, 1930).
 - 11 Walter Zanini, ed., *História geral da arte no Brasil*, v. 2 (São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983).
 - 12 "O Carnaval está aí!... 'Arrasta a sandália...'", *Correio de S. Paulo* (São Paulo, February 6, 1933).
 - 13 Arestizábal and Shaw, "John Graz and the Graz-Gomide Family", 194.
 - 14 Ibiapaba Martins, "O soro da esterilidade," *Fundamentos-Revista de Cultura Moderna* (São Paulo, December 1951): 8.
 - 15 Ibiapaba Martins, "Trinta anos depois voltam os artistas," *Correio Paulistano – Pensamento e Arte* (São Paulo, June 22, 1952).

Lista de obras

ARCÁDIA [ARCADIA]

Sem título [Untitled], sem data [undated]

gesso [plaster]
87,5 × 101,5 cm
Coleção Pinacoteca de São Paulo, doação do [donated by] Instituto Lina Bo e P.M. Bardí, 2000 [p. 15 acima]

OBRAS DO ACERVO DA [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, DOAÇÃO DO [DONATED BY THE] INSTITUTO JOHN GRAZ – EM PROCESSO [IN PROCESS]

Sem título [Untitled], sem data [undated]

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
15,2 × 14,7 cm

Sem título [Untitled], sem data [undated]

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
37 × 12 cm

OBRAS DO ACERVO DO [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] INSTITUTO JOHN GRAZ

Projeto para afresco [Project for Fresco], década de 1920 [1920s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
6 × 19,5 cm

Projeto para afresco [Project for Fresco], 1922

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
13 × 23 cm
[p. 54 acima]

Projeto para afresco [Project for Fresco], 1929

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
16 × 23 cm
[p. 54 abaixo]

INDÍGENA COMO TEMA [INDIGENOUS AS THEME]

OBRAS DO ACERVO DA [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, DOAÇÃO DO [DONATED BY THE] INSTITUTO JOHN GRAZ – EM PROCESSO [IN PROCESS]

Sem título [Untitled], década de 1930 [1930s]

guache sobre papel [gouache on paper]
24,7 × 25,3 cm
[p. 57]

Sem título [Untitled], 1978

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
23,8 × 24,2 cm

OBRAS DO ACERVO DO [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] INSTITUTO JOHN GRAZ

Sem título [Untitled], sem data [undated]

grafite sobre papel [graphite on paper]
17 × 15 cm

List of Works

Sem título [Untitled], sem data [undated]

grafite sobre papel [graphite on paper]
23,8 × 24 cm

Sem título [Untitled], sem data [undated]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
24 × 23,5 cm

Sem título [Untitled], sem data [undated]

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
17 × 14 cm

Sem título (Índios na rede) [Untitled (Indigenous People on a Hammock)], 1927

guache sobre papel [gouache on paper]
30 × 45 cm
[p. 12]

Sem título [Untitled], década de 1930 [1930s]

guache sobre papel [gouache on paper]
31,5 × 24 cm

Sem título [Untitled], 1930

grafite, guache e caneta hidrográfica sobre papel [graphite, gouache and marker pen on paper]
30 × 23 cm
[p. 13]

Sem título [Untitled], c. 1930

grafite sobre papel [graphite on paper]
24 × 23,3 cm

Índio descendo o rio [Indigenous Man Going Down the River], entre décadas de 1950 e 1970 [between 1950s and 1970s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
49,5 × 67 cm

Sem título [Untitled], 1977

grafite sobre papel [graphite on paper]
13,5 × 14,5 cm

Sem título [Untitled], 1977

grafite sobre papel [graphite on paper]
15,2 × 21,3 cm

Sem título [Untitled], 1977

grafite sobre papel [graphite on paper]
17 × 15 cm

Sem título [Untitled], 1977

grafite sobre papel [graphite on paper]
47,5 × 60 cm

Sem título [Untitled], 1977

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
15,2 × 17 cm

Sem título [Untitled], 1977

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
29,5 × 39,5 cm

Sem título [Untitled], 1977

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
27,3 × 37,5 cm

Índias preparando farinha [Indigenous Women Preparing Flour], 1978

óleo sobre tela [oil on canvas]
53 × 73 cm

OBRAS DE OUTRAS COLEÇÕES [WORKS FROM OTHER COLLECTIONS]

Índios [Indigenous People], 1975

óleo sobre tela [oil on canvas]
60 × 40 cm
Acervo [Collection]
Banco Itaú

TROPICAL E MODERNO [TROPICAL AND MODERN]

OBRAS DO ACERVO DA [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, DOAÇÃO DO [DONATED BY THE] INSTITUTO JOHN GRAZ – EM PROCESSO [IN PROCESS]

Sem título [Untitled], sem data [undated]

grafite sobre papel vegetal [graphite on tracing paper]
30,2 × 30,5 cm

Sem título [Untitled], 1935

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
30 × 30 cm
[p. 21]

Sem título [Untitled], 1935

grafite sobre papel [graphite on paper]
15 × 17 cm

Sem título [Untitled], 1936

guache sobre papel [gouache on paper]
38,3 × 22,2 cm

Sem título [Untitled], década de 1950 [1950s]

guache sobre papel [gouache on paper]
30,5 × 45 cm
[p. 20]

Sem título [Untitled], 1965

guache sobre papel [gouache on paper]
21 × 28,5 cm

Sem título [Untitled], 1975

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
21,2 × 23,5 cm

OBRAS DO ACERVO DO [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] INSTITUTO JOHN GRAZ

Pássaro Vermelho [Red Bird], sem data [undated]

óleo sobre tela [oil on canvas]
80 × 80 cm

Sem título [Untitled], sem data [undated]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
21,2 × 15,3 cm

Sem título [Untitled], sem data [undated]

guache sobre papel [gouache on paper]
32,3 × 45 cm

Sem título [Untitled], sem data [undated]

guache sobre papel [gouache on paper]
36 × 27,2 cm

Sem título (Projeto de vitral) [Untitled (Project for Stained-Glass Window)], c. 1930

guache sobre papel [gouache on paper]
30,5 × 22,5 cm

Sem título [Untitled], 1935

guache e caneta esferográfica sobre papel [gouache and ballpoint pen on paper]
11 × 12,2 cm

Sem título [Untitled], 1940

guache, grafite, caneta esferográfica e recortes de papel colados sobre papel [gouache, graphite, ballpoint pen and paper cutouts glued onto paper]
13 × 13 cm

Sem título [Untitled], início da década de 1950 [early 1950s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
17 × 38,5 cm

Sem título [Untitled], 1950

guache, grafite e caneta esferográfica sobre papel [gouache, graphite and ballpoint pen on paper]
13,5 × 13,3 cm

Jaguaririca [Ocelot], entre décadas de 1950 e 1970 [between 1950s and 1970s]

grafite sobre papel [graphite on paper]
16,3 × 22,5 cm

Sem título [Untitled], 1966

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
14 × 13,8 cm

Sem título [Untitled], 1966

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
16 × 16,5 cm

Sem título [Untitled], 1967

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
22,5 × 43 cm

Sem título [Untitled], 1969

guache sobre papel [gouache on paper]
17 × 13 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1960 e 1970 [between 1960s and 1970s]

grafite sobre papel [graphite on paper]
16 × 22 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1960 e 1970 [between 1960s and 1970s]

guache sobre papel [gouache on paper]
13 × 13,8 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1960 e 1970 [between 1960s and 1970s]

guache sobre papel [gouache on paper]
16,5 × 11,5 cm

Sem título [Untitled], 1972

guache sobre papel [gouache on paper]
16 × 12,2 cm

Sem título [Untitled], 1976

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
23,5 × 24,2 cm

Sem título [Untitled], 1976

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
25 × 14 cm

Sem título [Untitled], 1976

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
24 × 13,5 cm

Sem título [Untitled], 1977

grafite sobre papel [graphite on paper]
15 × 24 cm

Sem título [Untitled], 1977

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
16 × 23 cm

Sem título [Untitled], 1977

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
24,2 × 16,7 cm

Sem título [Untitled], 1977

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
25 × 14 cm

Sem título [Untitled], 1977

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
25 × 15 cm

MITO, HISTÓRIA E CULTURA [MYTH, HISTORY AND CULTURE]**OBRAS DO ACERVO DA [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, DOAÇÃO DO [DONATED BY THE] INSTITUTO JOHN GRAZ – EM PROCESSO [IN PROCESS]****Sem título [Untitled], sem data [undated]**

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
30,9 × 34,6 cm
[p. 27 abaixo]

Sem título [Untitled], década de 1930 [1930s]

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
21,3 × 30,5 cm

Sem título [Untitled], década de 1930 [1930s]

grafite sobre papel [graphite on paper]
21 × 21,3 cm

Sem título [Untitled], década de 1930 [1930s]

grafite sobre papel [graphite on paper]
21,2 × 30,5 cm

Sem título [Untitled], 1932

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
12 × 38,2 cm
[p. 27 acima]

Sem título [Untitled], 1935

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
21,8 × 28,2 cm
[p. 24]

Encontro com a Terra Nova [Encounter with the Newfoundland], 1939

grafite sobre papel [graphite on paper]
30 × 31,5 cm
[p. 23]

Sem título [Untitled], 1942

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
33 × 96 cm

Estudo para cena de carnaval [Study for Carnival Scene], 1967

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
20,7 × 28,3 cm

Sem título [Untitled], 1968

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
24,3 × 38,8 cm

Pescadores em Fortaleza [Fishermen in Fortaleza], 1980

óleo sobre tela [oil on canvas]
79,8 × 79,8 cm

OBRAS DO ACERVO DO [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] INSTITUTO JOHN GRAZ**Sem título (Carnaval em Olinda) [Untitled (Carnival in Olinda)], sem data [undated]**

grafite sobre papel [graphite on paper]
21,2 × 18 cm

Sem título (Jangada) [Untitled (Raft)], sem data [undated]

grafite sobre papel [graphite on paper]
16 × 28,5 cm

Sem título [Untitled], sem data [undated]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
9,5 × 9 cm

Sem título [Untitled], sem data [undated]

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
15 × 17 cm

Sem título [Untitled], década de 1930 [1930s]

grafite sobre papel [graphite on paper]
23,5 × 21 cm

Sem título [Untitled], 1930

grafite sobre papel [graphite on paper]
12 × 34 cm

Sem título [Untitled], 1933

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
18 × 31 cm

Sem título [Untitled], 1935

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
22 × 18 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1930 e 1970 [between 1930s and 1970s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
26 × 17,5 cm

Sem título (Estudos: vendedor de galinhas, figura de carnaval) [Untitled (Studies: Chicken Vendor, Carnival Figure)], 1955

guache, grafite e caneta esferográfica sobre papel [gouache, graphite and ballpoint pen on paper]
32 × 23,5 cm

Sem título (Vendedores de banana) [Untitled (Banana Vendors)], 1965

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
22 × 33 cm

Sem título [Untitled], 1965

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
17 × 16,8 cm

Sem título [Untitled], 1967

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
15,2 × 11,5 cm

Sem título [Untitled], 1967

guache, grafite e caneta esferográfica sobre papel [gouache, graphite and ballpoint pen on paper]
16 × 11,5 cm

Sem título [Untitled], 1968

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
23 × 10 cm

Sem título [Untitled], 1969

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
23,8 × 33,5 cm
[p. 7]

Sem título [Untitled], década de 1970 [1970s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
16,5 × 16,5 cm

Sem título [Untitled], década de 1970 [1970s]

guache, grafite e caneta hidrográfica sobre papel [gouache, graphite and marker pen on paper]
20,5 × 34 cm

Figura de carnaval [Carnival Figure], 1971

têmpera sobre aglomerado [tempera on chipboard]
62 × 62 cm

Sem título [Untitled], 1972

grafite sobre papel [graphite on paper]
20 × 20,5 cm

Sem título [Untitled], 1972

guache, grafite e caneta esferográfica sobre papel [gouache, graphite and ballpoint pen on paper]
18 × 19 cm

Sem título [Untitled], 1975

grafite sobre papel [graphite on paper]
14,7 × 14,7 cm

Sem título (Carnaval em Olinda) [Untitled (Carnival in Olinda)], 1976

guache sobre papel [gouache on paper]
34,5 × 47,5 cm
[p. 66]

Sem título [Untitled], 1977

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
15,5 × 19,5 cm

Sem título [Untitled], 1978

guache, caneta esferográfica e grafite sobre papel [gouache, ballpoint pen and graphite on paper]
13,7 × 14 cm

Sem título [Untitled], 1978

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
15,3 × 31,1 cm

Sem título [Untitled], 1978

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
16,5 × 13 cm

Sem título (Jangada) [Untitled (Raft)], 1980

grafite sobre papel [graphite on paper]
17,8 × 17,5 cm

Sem título [Untitled], 1980

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
16,5 × 15 cm
[p. 4]

Sem título [Untitled], 1980

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
18,5 × 18,5 cm

OBRAS DE OUTRAS COLEÇÕES [WORKS FROM OTHER COLLECTIONS]**Baianas [Women from Bahia], 1930**

óleo sobre tela [oil on canvas]
69,6 × 99 cm
Coleção [Collection]
Hecilda e Sergio Fadel

Sem título [Untitled], 1939

nanquim sobre papel [china-ink on paper]
36,5 × 25,5 cm
Coleção [Collection]
Santander Brasil

Carnaval [Carnival], 1968

óleo sobre placa [oil on chipboard]
50 × 71 cm
Cortesias de [Courtesy of]
Galeria Oscar Freire, São Paulo
[p. 42]

Canoeiros [Canoeists], 1975

óleo sobre tela [oil on canvas]
69,6 × 99 cm
Coleção [Collection]
Santander Brasil

INDIGENISMO E ABSTRAÇÃO [INDIGENISM AND ABSTRACTION]**OBRAS DO ACERVO DA [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, DOAÇÃO DO [DONATED BY THE]****INSTITUTO JOHN GRAZ – EM PROCESSO [IN PROCESS]****Abstrato [Abstract], sem data [undated]**

óleo sobre aglomerado [oil on chipboard]
80 × 41,6 × 0,7 cm

Sem título [Untitled], sem data [undated]

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
19 × 13,5 cm

Sem título [Untitled], 1960

guache sobre papel [gouache on paper]
20 × 20 cm

Sem título [Untitled], 1969

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
25,1 × 11,1 cm

Geométrico 15 [Geometric 15], 1977

óleo sobre tela [oil on canvas]
58,5 × 58,5 cm

Magia [Magic], 1979

óleo sobre tela [oil on canvas]
79,5 × 119,5 cm
[p. 69]

Sem título [Untitled], 1979

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper]
17 × 17 cm

OBRAS DO ACERVO DO [WORKS FROM THE COLLECTION OF THE] INSTITUTO JOHN GRAZ**Sem título [Untitled], sem data [undated]**

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper]
11 × 7,7 cm

Sem título [Untitled], 1960

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 15 × 18 cm

Sem título [Untitled], 1960

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 24 × 23 cm

Sem título [Untitled], 1965

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 26 × 21 cm

Sem título [Untitled], 1965

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 19,7 × 20 cm

Sem título [Untitled], 1969

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 19 × 19 cm

Sem título [Untitled], 1969

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 20,5 × 20,5 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1960 e 1970 [between 1960s and 1970s]

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 19 × 22 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1960 e 1970 [between 1960s and 1970s]

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 20 × 4,5 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1960 e 1970 [between 1960s and 1970s]

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 20 × 6,6 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1960 e 1970 [between 1960s and 1970s]

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 21 × 5 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1960 e 1970 [between 1960s and 1970s]

grafite e guache sobre papel [graphite and gouache on paper] 23,1 × 16 cm

Sem título [Untitled], entre décadas de 1960 e 1970 [between 1960s and 1970s]

guache sobre papel [gouache on paper] 21,5 × 21 cm

Sem título [Untitled], 1975

grafite, guache e caneta esferográfica sobre papel [graphite, gouache and ballpoint pen on paper] 20 × 20 cm

Sem título [Untitled], 1976

guache sobre papel [gouache on paper] 28 × 30 cm [p. 19]

DESIGN

OBRAS DO ACERVO DA [WORKS FROM THE] PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, DOAÇÃO DO [DONATED BY THE]

INSTITUTO JOHN GRAZ – EM PROCESSO [IN PROCESS]**Fotografias de autoria não identificada [Photographs of unidentified authorship]****Residência de Antonieta e Caio Prado, dormitório [Residence of Antonieta and Caio Prado, Bedroom], 1925**

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 22,2 × 28,5 cm [p. 8]

Residência de Antonieta e Caio Prado, maçaneta [Residence of Antonieta and Caio Prado, Doorknob], 1925

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 23,1 × 16,8 cm

Residência de Leme da Fonseca, sala de jantar (com relevo e vitral) [Residence of Leme da Fonseca, Dining Room (with Relief and Stained-Glass Window)], 1925

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 22,8 × 28 cm

Residência de Mario Celso (Borges) Figueiredo, sala de estar (bar) [Residence of Mario Celso (Borges) Figueiredo, Living Room (Bar)], 1928

impressão em preto e branco sobre papel

fotográfico [black and white printing on photographic paper] 23,2 × 29 cm

Residência de Mario Cunha Bueno, sala de estar [Residence of Mario Cunha Bueno, Living Room], década de 1930 [1930s]

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 22,8 × 28,4 cm

Residência de Mario Cunha Bueno, vitral sala de estar [Residence of Mario Cunha Bueno, Living Room Stained-Glass Window], década de 1930 [1930s]

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 19 × 8,5 cm

Residência de Deborah Zampani, sala [Residence of Deborah Zampani, Room], início da década de 1940 [early 1940s]

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 17,5 × 23,5 cm

Residência de Nagib Jafet, fachada com alto relevo [Residence of Nagib Jafet, Facade with High Relief], década de 1940 [1940s]

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 23,5 × 17 cm

Residência de Nagib Jafet, hall de entrada [Residence of Nagib Jafet, Entrance Hall], década de 1940 [1940s]

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 23,5 × 17,5 cm

Residência de Sergio Scurachio, sala de leitura [Residence of Sergio Scurachio, Reading Room], década de 1940 [1940s]

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 17,5 × 23,5 cm

Residência de Violeta Jafet, fonte [Residence of Violeta Jafet, Fountain], década de 1940 [1940s]

impressão em preto e branco sobre papel fotográfico [black and white printing on photographic paper] 16,6 × 24,4 cm

-

Sem título (Armário) [Untitled (Cabinet)], década de 1940 [1940s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 24,5 × 27,3 cm

Sem título (Desenho) [Untitled (Drawing)], década de 1940 [1940s]

grafite sobre papel [graphite on paper] 27,5 × 45,3 cm

Sem título (Desenho) [Untitled (Drawing)], década de 1940 [1940s]

grafite sobre papel [graphite on paper] 31,5 × 45,5 cm

Sem título (Desenho) [Untitled (Drawing)], década de 1940 [1940s]

grafite sobre papel [graphite on paper] 32 × 83,5 cm

Sem título (Estantes) [Untitled (Shelves)], década de 1940 [1940s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 27 × 17,5 cm

Sem título (Mesas) [Untitled (Dressing Tables)], década de 1940 [1940s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 32 × 44 cm

Sem título (Mesas) [Untitled (Tables)], década de 1950 [1950s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 29,3 × 43 cm

Sem título (Mesas) [Untitled (Tables)], década de 1950 [1950s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 31 × 43,8 cm

Sem título (Sala) [Untitled (Room)], década de 1950 [1950s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 27,3 × 43,4 cm

Sem título (Sala) [Untitled (Room)], década de 1950 [1950s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 29 × 49 cm

Sem título (Sala) [Untitled (Room)], década de 1950 [1950s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 29 × 47 cm

Sem título (Sala) [Untitled (Room)], década de 1950 [1950s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 30,7 × 48 cm

Sem título (Sala) [Untitled (Room)], década de 1950 [1950s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 24,5 × 37,5 cm

Sem título (Sofá) [Untitled (Sofa)], década de 1950 [1950s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 31,5 × 45,3 cm

Sem título (Desenho) [Untitled (Drawing)], entre décadas de 1950 e 1970 [between 1950s and 1970s]

guache e grafite sobre papel [gouache and graphite on paper] 70 × 100 cm

Cadeira 3 Apoios [Three-Legged Chair], projeto da década de 1960 [1960s project], edição interpretativa**da marca dpot, década de 2010 [interpretative edition of the brand dpot, 2010s]**

compensado laminado e madeira maciça [laminated plywood and solid wood] 66 × 42 × 58 cm [p. 16]

OBRAS DE OUTRAS COLEÇÕES [WORKS FROM OTHER COLLECTIONS]**Poltrona [Armchair], c. 1930, produzida para casa à [made for house at] Rua Ana Costa 121, Vila Matias, Santos-SP**

estofado, madeira e metal [upholstery, wood and metal] 77 × 98 × 79 cm
Coleção [Collection] Vania e Lais Jordão Ribeiro

Poltrona [Armchair], c. 1930, produzida para casa à [made for house at] Rua Ana Costa 121, Vila Matias, Santos-SP

estofado e madeira [upholstery and wood] 73 × 94 × 80 cm
Coleção [Collection] Vania e Lais Jordão Ribeiro

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

JOÃO DORIA
Governador do Estado de São Paulo

SÉRGIO SÁ LEITÃO
Secretário do Estado de Cultura e Economia Criativa

CLÁUDIA PEDROZO
Secretária Executiva do Estado de Cultura e Economia Criativa

FREDERICO MASCARENHAS
Chefe de Gabinete do Estado de Cultura e Economia Criativa

Conselho de Orientação Artística
Presidente: Jochen Volz
Conselheiros: Ana Paula Cavalcanti Simioni, Guilherme Wisnik, Jaime Lauriano, João Bandeira, Lucia Koch, Renata Bittencourt.

ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA – APAC ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

Conselho de Administração
Presidente: Cláudio Thomaz Lobo Sonder
Vice-Presidente: Tito Amaral de Andrade
Conselheiros: Beatriz Yunes Guarita, Christopher Andrew Mouravieff-Apostol, Denise Aguiar Álvarez, Elisa Inês Ximenes Vieira, Frederico Trajano Inácio Rodrigues, Giselle Beiguelman, Marcelo Secaf, Mariangela Ometto Rolim, Paula Pires Paoliello de Medeiros, Rosana Paulino, Walter Appel.

Conselho Fiscal
Presidente: Osvaldo Roberto Nieto
Conselheiro: Antonio Carlos Rovai, Silvio Barbosa Bentes.

Conselho Consultivo
Presidente: Celso Lafer
Conselheiros: Alfredo Egydio Setubal, Ana Carmen Rivaben

Longobardi, Bruno Musatti, Carlos Jereissati, Carlos Wendel de Magalhães, Heitor Sant'anna Martins, Helio Seibel, Horácio Bernardes Neto, João Carlos de Figueiredo Ferraz, José Olympio da Veiga Pereira, Julio Roberto Magnus Landmann, Manoel Andrade Rebello Neto, Maria Carolina Pistrak Nemirovsky de Moraes Leme, Nilo Marcos Mingroni Cecco, Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari, Renata de Paula David, Ricardo Steinbruch, Roberto Bielawski, Ruy Roberto Hirschheimer, Sérgio Sister.

Diretor-Geral
Jochen Volz

Diretor Administrativo e Financeiro
Marcelo Costa Dantas

Diretor de Relações Institucionais
Paulo Romani Vicelli

Analista de Planejamento e Gestão
Bianca Corazza

Secretário de Diretoria
Renivaldo Nascimento Brito

Auxiliar Administrativo
Vivian Miranda

Relações Institucionais
Alice da Silva Costa, David Atila de Oliveira, Fábio Miyata, Franciscio Franceli Pereira, Jaqueline Viana, Luana Andrea Lopes Machado Cavalcanti, Rafael Antonio Pinheiro, Raquel Silva, Barbara Beraldo Pereira (Estagiária).

Núcleo de Comunicação e Marketing
Coordenadora: Adriana Krohling Kunsch
Caio Cesar de Melo Raposo, Jamerson Correia de Lima, Leila Graziela Costa Oliveira, Luiza Cerqueira Marinho, Vanessa Régia Beltrão Rabelo, Gabriel Seidji Uemura Iwanaga (Jovem Aprendiz).

Área de Acervo e Curadoria
Coordenadora: Valéria Piccoli

Núcleo de Acervo Museológico
Coordenadora: Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira. Lígia Kulaif Perroni, Horrana de Kassia B. Santos, Juliana Mendonça do Vale, Rafael Guarda Laterza. Maria Luiza Santana de Menezes (Estagiário).

Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória
Coordenadora: Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli
Diego Silva, Eliane Barbosa, Leandro Antunes Araujo. Anna Beatriz Correa Bortoletto, Karen Torres da Rosa. (Estagiários). Thaina Veiga da Conceição (Jovem Aprendiz).

Núcleo de Pesquisa e Curadoria
Curadora-chefe: Valéria Piccoli
Ana Maria Maia Antunes, Fernanda Mendonça Pitta, Horrana de Kassia B. Santos, José Augusto Pereira Ribeiro, Thierry Fernandes Fonseca de Freitas. Daniel Donato Ribeiro, Gabriela da Costa Gotoda. (Estagiários).

Núcleo de Conservação e Restauro
Coordenadora: Teodora Camargo Carneiro
Andre Cruz da Silva, Camilla Vitti Mariano, Flavia Lidiane Baiocchi dos Santos, Mariana Nascimento Agostinho, Priscila Leitão Denardi Alegre, Rafael Almeida Tonon, Tatiana Russo dos Reis. Mariana Marchiori Domarco (Estagiários).

Área de Ação Educativa
Coordenadora: Mila Milene Chiovatto
Coordenador de Programas Educativos Inclusivos: Gabriela Aidar Alana Iria Augusto, Cinthia Alves da Silva, Ian da Rocha Cichetto, Isis Arielle Avila de Souza, Joyce Braga da Silva, Margarete de Oliveira, Maria Stella da Silva, Pedro Henrique Moreira, Rafael Aparecido Ribeiro Anacleto Malaquias, Rafaella de Castro Fusaro, Renato

Akio da Cruz Yamaguchi, Sabrina Denise Ribeiro, Telma Cristina Mösken, Valdir Alexandre de Oliveira, Vera Lucia Cardoso Farinha, Wilmiara Benevides da Silva Alves dos Santos.

Área de Projetos Culturais
Coordenadora: Angela Alem Gennari

Produção
Barbara Rodrigues Tavares, Elisa Inês Ximenes Vieira, Guilherme Barros e Mirian Sasaki.

Montagem de Exposições
Cleiton dos Santos, Jonatas Santana Biet.

Área Financeira
Coordenadora: Renata Aparecida Silva de Melo. Ana Paula Alencar Quaresma, Cícero Fernandes da Silva, Edinea Aparecida Rocha Possebon, Eduardo Oubeur Gouveia, Emanuelle Rodrigues de Castro, Fernando Henrique Lau, Paula Marie Ito, Renata de Araujo Angelim.

Área de Recursos Humanos e Atendimento ao Público
Coordenadora: Marcia Regina Guiote Bueno

Recursos Humanos
Andrea Jeronymo, Lacerda Mitsuzumi, Maiara de Oliveira Correia.

Atendimento ao Público
Alex Tondo Kiala, Aline da Silva Oliveira, Aline Mendes Pereira da Silva, Aline Rodrigues Lazo, Aline Silva Matos, Antonio Rodrigues de Almeida Junior, Arielen Lima Andrade, Bruna Cristina S. dos Santos, Bruno Francisco de Oliveira, Cátia de Souza Pereira, Claudia Aparecida dos Santos, Daniela Soares Lima, Danilo Batista de Oliveira Santos, Diego Aparecido Cruz da Silva, Edmilson dos Santos, Fabiana Borges dos Santos, Fabiane Cavalcante Peixoto, Fabio Lazarini, Francisco Vieira Neto, Guilherme Tadeu T.

Martins, Grazielle Alves Bastos, Henrique Cazita Silva, Higor Cardoso da Silva, Hugo Menezes Santos, Igor Silva de Abreu, Ismael dos Santos Moreno, Jaqueline dos Santos, João Vitor Pereira, Joelma Silva de Oliveira, José Cleolenildo da Silva, Joyce Florencio da Silva, Juliana da Silva Santos, Karen das Dores Gonzaga, Larýssa Silva Santos, Lohayne Uyne Mendes da Silva, Lucimara Cristiane Vieira Silva, Lurdes Irene da Costa, Marcela Pinheiro de Macedo, Marcilene Maria da Silva, Maria Aldenice da Silva Santos, Maria Aparecia Silva Gonçalves, Maria Hilda Vieira Rodrigues, Maria José da Silva Balbino, Maria Sandra Barbosa de Melo Souza, Marta Conceição Augusto, Matheus Cabral Arnaldo, Patrícia Aparecida Batista de Souza, Paulo Nei Prata Fernandes, Pedro Bispo Sampaio, Raquel da Silva, Regiane Alves da Rosa, Regiane Gomes da Silva Vieira, Reijane da Silva Muniz, Rodrigo Eduardo de Araujo, Ronal Joseph, Rosemeire dos Santos Cezar, Rosicleia dos Santos Faria, Rosilda Santana de Souza, Rosimeire dos Santos Figueiredo, Selma Maria do Nascimento, Soraya Correa da Rocha Pequeno, Taiza Lorena Silva Santos, Tamyres Lippi Moser, Thomaz de Jesus Silva, Vera Lucia de Almeida Silva, Wesley Dias da Silva, Wilcene Joseph.

Área de Facilities
Coordenador: Eric Braga Leister

Infraestrutura
André Luiz Mello Peixoto, Cícero Teixeira Peixoto, Espedito Ramalho Rangel, Flávio da Silva Pires, Gilberto Oliveira Cortes, Hamilton Manoel de Jesus, Julia Martinelli Bosco de Oliveira, Marcos Cardoso, Marcos de Goes Barbosa, Mario Sergio Caetano dos Santos, Muyangi Inseta, Paulo Cesar

Pereira Duarte de Carvalho, Rodolfo Yuri de Almeida Santana, Ronildo Porfirio da Silva.

Núcleo de Segurança Patrimonial
Janaina Roberta Ferreira de Souza Cortes, José Rubens de Lima Junior, Karina Inácio da Silva, Leandro Aparecido Sires dos Santos, Marcio Araújo de Lima, Renata Pimenta Ferreira, Tarcisio da Silva, Vagner Bello Pacheco, Yago Tavares Franco.

Núcleo de Tecnologia da Informação
Coordenador: Robson Serafim Valero
Deilson Santana Sena, Rodrigo Justino da Silva. Alan Ataide Coimbra Souza (Estagiário).

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

Curadoria / Curator
Fernanda Pitta
Thierry Freitas

Assistentes de Curadoria e Pesquisa / Curatorial and Research Assistants
Daniel Donato Ribeiro e Gabriela da Costa Gotoda

Produção Executiva / Executive production
Bárbara Tavares

Expografia e montagem / Exhibition design
Área de projetos culturais / Cultural Projects Department

Comunicação visual / Visual communication
Caio Raposo

CATÁLOGO [CATALOGUE]

Produção editorial / Editorial production
Leila Graziela Costa Oliveira

Edição / Editor
Tatiana Allegro

Revisão / Proofreading
Maria Fernanda Alvares
Lecttura Traduções

Tradução/ Translation
Marcelo Cipolla

Projeto gráfico / Graphic design
Flávia Castanheira

Assistente de design / Design assistant
Melyna Souza

Produção Gráfica / Graphic production
Signorini Produção Gráfica

Gráfica / Printing
Ipsis

Capa / Cover
Sem título (Índios na rede) [Untitled (Indigenous People on a Hammock)], 1927. Foto [Photo]: Isabella Matheus/ Pinacoteca de São Paulo

Fotos / Photos
Ariel From [p. 42]; Isabella Matheus [pp. 4-7, 8 (2020), 12, 13, 15 acima, 16-27, 54, 57, 66, 69]; Romulo Fialdini [p. 15 abaixo]; Vinicius LH Girnys [p. 33 (2013)].

Imagens / Images
Todas as imagens são cortesia da família do artista. [All images are cortesey of the artist's family].

Fundação Biblioteca Nacional [p. 30]; Cortesia Instituto John Graz [pp. 8, 33-39, 50, 61]; Cortesia James Lisboa [p. 42].

Agradecimentos / Acknowledgements
Instituto John Graz, Galeria Almeida e Dale, Max Perlingeiro e [and] Pinakothke Cultural, Claudia Taddei, Horacio Ramos Cerna, Gloria Kalil, Antonio Lordello e [and] Paula Amaral.

Agradecemos especialmente a [Thanks specially to] Gustavo Berbel, do [from] Instituto John Graz, pelo auxílio na pesquisa da exposição [for the assistance on the research for this exhibition].



patrocínio



J.P.Morgan

realização

PINACOTECA DE SÃO PAULO



Secretaria de Cultura e Economia Criativa

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Pinacoteca do Estado de São Paulo agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras reimpressões [All efforts have been made to recognize moral rights, copyrights and image rights in this book. The Pinacoteca do Estado de São Paulo welcomes any information as to authorship, titularity and/or other relevant facts that may be incomplete in this edition and commits to including them in future printings].

John Graz : idílio tropical e moderno / curadoria
Fernanda Pitta e Thierry Freitas ; textos Horacio
Ramos ; apresentação Jochen Volz.
São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2021.

Exposição realizada na Estação Pinacoteca, de
31 de julho de 2021 a 31 de janeiro de 2022.

ISBN 978-65-89070-05-4

Edição em português e inglês.

1. Graz, John, 1891-1980 – 2. Arte brasileira – Séc. XX.
3. Modernismo – Brasil. I. Pinacoteca do Estado. II.
Curadoria. III. Textos. IV. Apresentação.

CDD 709.81

Projeto gráfico idealizado pelos
designers Celso Longo e Daniel Trench
em 2016, na ocasião da reformulação
da identidade visual da Pinacoteca.

—

fonte cera
papel supremo 250 g/m² [capa]
e couché fosco 150 g/m² [miolo]
tiragem 500 exemplares, dos quais 20% foram
distribuídos gratuitamente em atendimento
à Lei n. 8313. A edição deverá ser
comercializada no valor de R\$75,00.