

# Das belas artes às artes aplicadas: a experiência suíça de Regina Gomide Graz (1913-1920)

**Ana Paula Cavalcanti Simioni**

Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo  
Docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades - USP

Regina Gomide Graz (1897-1973) foi uma das artistas mais produtivas no meio artístico nacional durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, atuando como pintora, decoradora e tapeceira. Sua relevância para as artes plásticas brasileiras foi considerável, tendo sido, como bem apontou Aracy Amaral, uma pioneira nas artes decorativas na medida em que “trouxe a renovação das peças de decoração, atenta para uma inter-relação entre a arte nova, então buscada pelos mais moços, e a decoração(...). Assim, guardadas as proporções, Regina Graz tentou realizar em S. Paulo um trabalho, no campo da decoração e das artes manuais, como o que Sonia Delaunay desenvolvia ativamente em Paris nos anos 20, paralelamente ao seu trabalho de pintora”<sup>1</sup>.

A opção pelas artes decorativas era bastante incomum ainda no início do século XX, tendo em vista o pouco prestígio que desfrutavam quando comparadas àquelas julgadas mais “puras” (como a pintura e a escultura), tradicionalmente mais valorizadas pela hierarquia dos gêneros artísticos. Mesmo como o advento do Modernismo, quando as premissas acadêmicas que sustentavam tal hierarquização declinaram consideravelmente, as artes aplicadas continuaram a ocupar o nicho menos valorizado do campo artístico. Sob o título de artes decorativas congregavam-se aquelas faturas vistas como “naturalmente femininas”, tais como os bordados, tapetes, pinturas em porcelana, etc. geralmente associadas a afazeres domésticos, para os quais duvidava-se, mesmo, que fosse merecido o estatuto de objeto artístico.

A opção de Regina Gomide Graz pelas artes aplicadas e, particularmente as de tipo têxteis, que estavam ainda mais submetidas às desvalorizações advindas de sua proximidade com os trabalhos “femininos”, não era, portanto, evidente. O argumento mais comumente mobilizado a fim de se compreender a “reconversão” de sua carreira para as artes aplicadas apóia-se em motiva-

<sup>1</sup>AMARAL, Aracy. Às margens de uma pesquisa: os artistas da Semana de Arte Moderna. In: *Mirante das Artes*, n. 8, mar. /abr.

ções econômicas. A artista teria seguido as opções de seu marido, o artista suíço John Graz, que percebeu, ao chegar em São Paulo, o quanto a cidade era incapaz de escorar carreiras autônomas de artistas plásticos, dados os entraves para a constituição de um mercado artístico em um meio cultural tão acanhado; diante desse quadro as artes decorativas emergiam como uma das poucas opções rentáveis e materialmente seguras<sup>2</sup>.

A ausência de um mercado para as obras de arte “puras” foi, certamente, um estímulo para que o casal tenha procurado outros modos de empregar seu talento. Entretanto, não explica uma segunda questão: a de que John e Regina tenham aportado ao Brasil em início dos anos 1920 aptos a oferecerem ao mercado algo que este ainda não possuía, a saber, artistas-decoradores qualificados para executarem nas residências conjuntos decorativos luxuosos e requintados. Ou seja, o argumento economicista precisa ser relativizado. Pode-se mesmo supor que não foi a ausência de demanda que criou novos tipos de oferta, mas, bem ao contrário, que a oferta trouxe novas e desconhecidas demandas, isto é, que Regina e John ancoraram no mercado local com modalidades de produção artísticas originais, gerando padrões inéditos de consumo.

Com isso, pretendo afirmar que a escolha da dupla pautou-se preponderantemente pela formação por eles recebida na École des Beaux-Arts de Genève, onde se conheceram enquanto estudantes.<sup>3</sup> Destarte, antes de se depararem com as contingências locais, Regina e John já estavam preparados para atuarem como artistas aplicados. Seus históricos escolares evidenciam que, dentre as opções possíveis, ambos elegeram aquelas disciplinas que os habilitavam às áreas mais aplicadas da profissão de artista visual, em detrimento de alternativas mais “puras”.<sup>4</sup> As escolhas por tais modalidades artísticas foram tomadas em um contexto social, cultural e institucional muito diverso do brasileiro; Genebra possuía características e debates próprio e que estiveram na base dos desígnios decisivos para as ulteriores carreiras que lograram seguir.

Em 1913, ano em que a família Gomide desembarcou na Europa, por ocasião da nomeação do patriarca, Gabriel Gomide, como representante diplomático do Brasil, havia um debate de ordem geral que perpassava o campo cultural: o embate entre as duas Suíças. Tratava-se de um país em

<sup>2</sup>A este respeito, consultar: GRAZ, John. O último pintor da Semana de 11, *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1491, nov. 1980; Um modernista reabre a galeria do CCBEU, *A Tribuna*, Santos, 28 maio 1975.

<sup>3</sup>Segundo a ficha de John Graz ele permaneceu como estudante entre 1907 e 1915, enquanto Regina Gomide freqüentou a escola entre 1913 e 1918.

<sup>4</sup>Segundo as fichas de inscrição, ambos optaram pelas disciplinas “Ornament I, Ornament II, Figure Decorative I, Figure Decorative II”, claramente vinculadas a um projeto de formação dedicado às artes aplicadas e decorativas. Além destas, cursaram outras mais gerais, como “Figure A, Figure B, Perspective”, etc. A este respeito consultar os fundos documentais dos Archives de La Terrassière, código: 1992. va 32.47 a) e b). Boîte de fiches d’élèves classées par ordre alfabétiques A a J, 1900-1940.

dividido em vários níveis (cultural, lingüístico, geográfico e também estético) entre dois pólos: a Suíça germânica e a Suíça francesa; cada um representando um modelo específico e diverso de modernidade. Dentro do campo artístico, tal debate traduzia-se em uma acalorada divergência sobre o papel social da arte, sua adequação aos novos tempos, ou, em outros termos, pela importância diversa atribuída à relação das artes com a indústria.

Diferindo de outras tradições artísticas nacionais nas quais o peso da hierarquia dos gêneros defendida pela Academia relegava às artes decorativas um papel secundário, em toda a Suíça estas desfrutaram de grande prestígio, ao menos desde finais do século XIX. Com as exposições universais, o país viu-se comprimido, por um lado diante da produção de luxo francesa, cuja superioridade qualitativa era notável e, por outro lado, defronte à obra alemã, cuja relação íntima e fértil com a indústria acarretava uma produção em larga escala, muito mais adaptada a um mercado que se globalizava. Ciente dos perigos econômicos e culturais advindos da baixa competitividade dos produtos suíços no mercado externo, o governo, desde 1884, passou a investir na fundação de escolas técnicas e de artes aplicadas. Foi nesse momento que os embates estéticos entre as “2 Suíças” atingiram o auge. Genebra, em função de sua situação geográfica, inspirou-se mais na França, ao passo que a Basileia e Zurique seguiram o exemplo das academias alemãs<sup>5</sup>. De modo geral, a arte na Suíça francesa adquiriu uma feição mais tradicional, ao passo que na congênera alemã o espírito reinante foi o de uma abertura às novidades, artísticas e também tecnológicas. Comentando a Exposição Nacional de Artes Aplicadas, ocorrida em 1931, momento áureo de tal processo de diferenciação, Herbert Moos sintetizou a evidente disparidade entre os cantões:

Du choc entre ce passe, spécifiquement suisse et local, et le monde actuel, avant tout international, économique et technique, sont nés les arts appliqués suisses, tels que nous le voyons à la II<sup>me</sup> Exposition nationales des Arts appliqués à Genève (...)

Ils est frappant que l'influence d'ordre industriel et économique prime chez les Suisses alémaniques, et cela s'explique aisément. D'une part, ils possèdent un marche plus vaste et plus riche en possibilités d'absorption que les Suisses romandes. Leur industrie est plus variée, plus moderne et moins spécialisée pour des articles de precision seulement. D'autre part, ils sont plus intimement lies à l'Allemagne où la situation économique domine réelment et non seule théoriquement toutes les manifestations de la vie. En plus, ils travaillent pour

<sup>5</sup>BONZON, Gael. Rapports entre la creation artistique textile genevoise et l'Art Déco de 1917 à 1940. *Revue d'Histoire de l'Art et d'Archeologie*. Musée d'Art et d'Histoire La Baconnière, Genève, 2003.

une clientele anonyme dont ils ne peuvent connaître le gout, mais don't ils devinent la situation économique. Aussi leur production est-elle plus standardisée, conçue plus industriellement et économiquement que celle des artistes-décorateurs de la Suisse romande. (...) .<sup>6</sup>

Tais questões de ordem geral perpassavam todos os flancos do campo artístico, envolvendo também as instituições de ensino. A École des Beaux-Arts de Genève, na qual três dos cinco filhos do embaixador se matricularam (Regina, Maria e Antonio Gomide), era então a principal instância de formação de artistas do cantão e não passou imune às pressões externas. Isso pode ser percebido até mesmo em seu nome: nas referências aos artistas disponíveis no Brasil encontrei sempre a menção de que estudaram na “Ecole des Beaux-Arts et Arts Appliqués de Genève”, entretanto, o nome oficial da escola é apenas “École des Beaux-Arts de Genève”<sup>7</sup>. Acredito que o engano não seja anedótico mas guarde um sentido cultural. Basta que se observe o programa da escola, a fim de se perceber que nele as artes, ditas, “aplicadas” ocupavam metade dos cursos oferecidos pela instituição<sup>8</sup>, o que a diferia da escola patriciana – a Escola Nacional de Belas Artes – cujo currículo pouco absorvia gêneros que não os das belas artes (desenho, pintura, escultura, arquitetura. etc.).

Ou seja, contrariando o modo com que geralmente concebe-se o currículo de uma escola de belas artes, ao menos a partir de uma orientação francesa na qual essas ocupavam uma pequena parcela da formação, na tradição genebrina as distinções e as hierarquias de prestígio entre as modalidades eram muito menores, e talvez mesmo possa-se afirmar inexistentes. Assim, é preciso ressaltar que, no momento de formação de Regina Gomide, as artes decorativas ocupavam um lugar simbólico de prestígio no campo artístico, o que se traduzia, dentro da École des Beaux-Arts, por um currículo versátil que englobava tanto disciplinas voltadas para as artes tradicionais bem como outras dedicadas às artes aplicadas.

Mas para além da questão institucional, os debates antes mencionados desdobravam-se nos espaços mais sutis do mundo das artes, isto é, nos

<sup>6</sup>MOOS, H. Le monde acutel et les arts appliqués. A propos de la Ileme Exposition Nationale des arts appliqués. Les Arts Appliqués à l'Exposition Nationale. Genève, 1931.

<sup>7</sup>Sobre a École des Beaux-Arts de Genève, consultar: FERNANDEZ, Nancy. Balade Au Coeur de la Formation Artistique à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Genève. Memoire Esba. Haute École D'Art Visual Hes. Genève, Juin 2005.

<sup>8</sup>Embora ao longo do tempo as disciplinas e professores tenham se transformado um pouco, ao longo dos anos 10 eram as seguintes classes que compunham a grade curricular da EBA: Classe préparatoire; Classe de perspective; Classe d'architecture; Classe d'ornement; Classe de modelage; Classe d'anatomie; Classe de figure A; Classe de figure B; Classe de Figure C; Classe de composition décorative; Classe de figure décorative.

seus aspectos formais. Os embates estéticos relatados concretizavam-se por meio de disputadas estilísticas, envolvendo padrões diversos de *art déco*. Gael Bonzon, estudiosa da tapeçaria *art déco* na Suíça francesa, sintetiza muito bem as duas tendências:

Nous l´avons dit, la production suisse francophone est fortement imprégnée de l´influence des arts décoratifs français. Le style auquel empruntent les artistes romands est celui de l´Art déco tel qu´il est développé par les ensembliers français avant la Première Guerre mondiale. Puis au cours de l´entre-deux-guerres, en réaction à l´exubérance de l´ornementation du style 1900. Conçu pour une clientèle aisée souvent habillée par les grands couturiers de mode parisiens, l´Art déco s´exprime à travers l´emploi de matériaux coûteux, dans un style moderne qui n´en reste pas moins fidèle à la tradition française. Enrichis par les expériences du fauvisme, des Ballets russes, du cubisme et du futurisme, ses motifs sont simplifiés, géométrisés dans une gamme des couleurs vives. La faune, la flore, les personnages stylisés et les évocations de l´Ancien Régime distinguent la plupart de ses créations. Parallèlement, un courant plus moderniste de l´Art déco, caractérisé par une abstraction et une géométrisation strictes inspirées par le cubisme ainsi que par l´art africain, cohabite avec cette première tendance. (...)⁹

Pode-se traçar o seguinte panorama: as artes decorativas na Suíça francesa inclinaram-se para obras figurativas, artesanalmente finas, manuais, realizadas com materiais luxuosos e orientadas para clientelas exclusivas; seguindo, portanto, uma certa tradição segundo a qual o artista-decorador ocupava o nobre papel de “mentor intelectual” de uma produção cuja maestria culminava em peças admiradas como obras de arte únicas. Já na Suíça do norte, fortemente inspirada no modelo alemão, as artes decorativas seguiram um caminho oposto: arte e indústria caminharam juntas. Isso significava a adoção de padrões estilísticos mais simples, abstratos, facilmente adaptáveis à produção (e ao consumo) em larga escala. Tal orientação, vista como mais adequada aos “tempos modernos”, era perceptível nos primeiros anos da Bauhaus (com os trabalhos de Gunta Stöls e Annie Albers) e, particularmente, no caso dos têxteis, à produção de Sophie Tauber-Arp cujos tapetes e tecidos realizados durante os anos 1910 e 1920 dispunham de padrões bastante abstratos a fim de favorecer sua produção em larga escala. O artista, segundo tal concepção, deixava de trabalhar para um cliente único e conhecido, tornando-se um “funcionário da indústria”, um *designer*.

⁹BONZON, *op. cit.*, p. 182.

No momento da formação de Regina Gomide eram tais concepções que estavam em disputa. O modelo alemão era então percebido como mais moderno e economicamente ajustado ao capitalismo; mas estava longe de ser consensualmente bem visto entre os produtores. As críticas que lhe eram endereçadas assinalavam que o artista, ao tornar-se um funcionário do capital, abria mão de realizar algo fundamental: a obra de arte única. Ao fazê-lo restringia-se à produção de obras massificadas, cuja perda de qualidade era evidente, o que trazia consigo um declínio não apenas da aura do objeto, mas, sobretudo, de seu criador.

Os trabalhos realizados por Regina Gomide em parceria com John Graz durante os anos 1920 e início dos anos 1930, demonstram claramente o impacto do modelo genebrino. Os conjuntos realizados para as residências de Mário da Cunha Bueno e Antonieta Caio Prado são bons exemplos do quanto, uma vez no Brasil, a dupla dedicou-se a projetos de decoração de residências privadas muito requintados e complexos. Nestes, é perceptível o intuito de se produzir elementos decorativos como obras de arte exclusivas e requintadas.

Os tapetes de Regina, não por acaso, predominantemente figurativos, trazem a justaposição de materiais nobres como sedas e veludos e são executados ora como colagens justapostas ora como “telas bordadas” com pontos complexos; demonstrando em sua fatura que transcendem o estatuto de meros adornos, mas, bem ao contrário, tratam-se de peças únicas, elegantes, verdadeiras obras de arte em um sentido tradicional. Cristalizam padrões estéticos e estilísticos do *art déco* que havia aprendido na Suíça francesa, no período de sua formação. São testemunhos do quanto a experiência genebrina foi determinante para engendrar habilidades técnicas e artísticas inexistentes no Brasil e que seriam fundamentais para um novo consumo por bens de luxo que, graças à atuação da dupla de artistas, tornar-se-ia um instrumento poderoso de consumo e de distinção nas mãos de uma pequena elite sintonizada com novos ideais de modernidade. Dentre eles, particularmente, ganhava relevo a idéia de que os elementos da vida cotidiana, como as roupas e sobretudo a decoração da casa, poderiam ser experiências estéticas. Vale notar, porém, que as obras indicam também os limites das ousadias culturais desses grupos: estavam longe de concretizar qualquer tipo de democratização ou popularização dos bens de consumo artísticos, mas bem ao contrário, mantinham-se como objetos auráticos, únicos, exclusivos, caros e, evidentemente, portadores de instrumentos culturalmente significativos como as assinaturas de seus criadores. Em suma, mais um indício de que o “projeto moderno” no Brasil optou por um caminho particular e inconcluso.