UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

DANILO MOREIRA XAVIER

Um olhar sobre o ensino das artes na FAAP nas décadas de 1960 e 1970

São Paulo
2019

DANILO MOREIRA XAVIER

Um olhar sobre o ensino das artes na FAAP nas décadas de 1960 e 1970

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 07 de junho de 2019. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:
Crítica da Cultura (Artes e Literatura)

Orientadora:
Profa. Dra. Dária Jaremtchuk

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Xavier, Danilo Moreira
Um olhar sobre o ensino das artes na FAAP nas décadas de 1960 e 1970 / Danilo Moreira Xavier ; orientadora, Dária Jaremtchuk. – 2019
193 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Versão corrigida

1. Artes - Estudo e ensino - São Paulo (SP) - Décadas de 60 e 70. 2. Ensino superior - São Paulo (SP). 3. Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). I. Jaremtchuk, Dária Gorete, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 707.0981611

XAVIER, Danilo Moreira.
Um olhar sobre o ensino das artes na FAAP nas décadas de 1960 e 1970

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:
Crítica da Cultura (Artes e Literatura)

Aprovado em: 07/06/2019

Banca Examinadora

Profa. Dra. Fabrícia Cabral de Lira Jordão Instituição: DEARTES/UFPR
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Liliane Benetti Instituição: EBA/UFRJ
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Graziela Serroni Perosa Instituição: EACH/USP
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

À professora Dária Jaremtchuk, pelo acolhimento na USP e pelo percurso durante o Mestrado.

Ao professor Adriano Schwartz, pelo contato com a literatura e a experiência docente.

Ao professor Carlos Eduardo Riccioppo, pelas contribuições na qualificação.

Às professoras da banca de defesa, Fabrícia, Liliane e Graziela, pelas considerações oferecidas.

À USP, especialmente ao Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), pelos estágios em docência e pela verba disponibilizada.

Às professoras Marlen De Martino e Cláudia Paim, pelas memórias da docência ao longo desta escrita.

Às minhas amigas Fabrícia Jordão, Lilian Queiroz e Paola Fabres, que me apoiam na universidade e fora dela, levando-me a lugares e afetos jamais superados.

À Júlia Milward e ao Oriol, presentes no início e no fim deste trabalho.

Aos funcionários e funcionárias dos acervos das instituições que cederam material para esta pesquisa, especialmente ao Bruno Cezar Mesquita Esteves, do MASP, à Laura Suzana Rodríguez, do MAB, e à Marcele Souto, da Fundação Bienal de São Paulo.

Às colegas do grupo de pesquisa, especialmente Fabrícia Jordão, Paola Fabres e Nicole Marziale, pelos debates pertinentes e por me auxiliarem neste trabalho.

À minha mãe e ao meu pai, pelos espaços cedidos no meu percurso universitário.

Aos colegas do “Kart Arte Comemorânea”, pelos momentos infinitamente felizes.

Eu não sou uma profissional.
Eu só escrevo quando quero.
Eu sou uma amadora
e faço questão de continuar sendo amadora.
Profissional é aquele que tem uma obrigação
consigo mesmo de escrever.
Ou, então, com relação ao outro.
Eu faço questão de não ser uma profissional
para manter a minha liberdade.
(Clarice Lispector)

R E S U M O

XAVIER, Danilo Moreira. **Um olhar sobre o ensino das artes na FAAP nas décadas de 1960 e 1970.** 2019. 193 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Versão corrigida.

A pesquisa analisa as etapas iniciais do ensino das artes visuais na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), considerando também os cursos de artes e as programações do Museu de Arte Brasileira (MAB) nos anos 1960 e 1970. Investigamos as grades curriculares, seus espaços de ensino-aprendizagem e o quadro de professores. Essas etapas também foram observadas diante da instalação das instituições em São Paulo, no final dos anos 1940, promovendo novos modelos de ensino em contraste com outros sistemas escolares, universitários ou experimentais, por exemplo. Ao longo das duas décadas analisadas, observamos as parcerias institucionais estabelecendo modelos curriculares, atividades expositivas e conceitos relacionados à formação do artista, sua profissionalização e atuação no meio artístico. Na primeira metade da década de 1960, esses aspectos foram direcionados às demandas do mercado local nos cursos técnicos e livres. Esses modelos de cursos foram importantes para a transformação do ensino superior a partir de 1967 e no decorrer dos anos 1970. Com esta pesquisa podemos compreender questões acerca da rede de formação dos artistas, entre as estruturas curriculares e os espaços de produção, como ateliês e oficinas de trabalho. As distinções ou aproximações do ensino nas duas décadas analisadas foram importantes para compreendermos as demandas profissionais em que o ensino das artes foi adequado, ora em práticas tecnicistas e industriais dos anos 1960, refletindo as perspectivas sociais de desenvolvimento e modernização da cidade, ora por práticas educativas mais experimentais nos anos 1970, reconfigurando as concepções de classes, disciplinas e espaços de produção, próprias aos debates de expansão dos modelos tradicionais que ocorriam com o museu e a obra de arte.

Palavras-chave: FAAP. Ensino. Artes Visuais. Instituição. 1960-1970.

A B S T R A C T

XAVIER, Danilo Moreira. **A look at the teaching of the arts at FAAP in the 1960s and 1970s.** 2019. 193 p. Dissertation (Master of Philosophy) – Postgraduate program in Cultural Studies, School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2019. Corrected version.

The research analyzes the early stages of visual arts teaching at the Armando Álvares Penteado Foundation (FAAP), also considering the art courses and the Brazilian Museum of Art (MAB) programming in the 1960s and 1970s. We investigated the curriculum grids, their spaces teaching and learning and the teacher These stages were also observed before the establishment of institutions in São Paulo, in the late 1940s, promoting new teaching models in contrast to other school, university or experimental systems, for example. Over the two decades analyzed, we observed institutional partnerships establishing curricular models, exhibition activities and concepts related to the artist's education, professionalization and performance in the artistic environment. In the first half of the 1960s, these aspects were directed to the demands of the local market in technical and free courses. These course models were important for the transformation of higher education from 1967 and throughout the 1970s. With this research we can understand questions about the artists' training network, between the curricular structures and the production spaces, such as workshops and workshops. The distinctions or approaches of teaching in the two decades analyzed were important to understand the professional demands in which the teaching of the arts was adequate, sometimes in the technicist and industrial practices of the 1960s, reflecting the social perspectives of development and modernization of the city, sometimes by practices experimental studies in the 1970s, reconfiguring the conceptions of classes, disciplines and spaces of production, typical of the debates of expansion of the traditional models that occurred with the museum and the work of art.

Keywords: FAAP. Teaching. Visual arts. Institution. 1960-1970.

SUMÁRIO

I INTRODUÇÃO **10**

II O "GRANDE CENTRO DAS ARTES" EM SÃO PAULO **18**

2.1 ARMANDO ÁLVARES PENTEADO E A CIDADE DE SÃO PAULO 18
2.2 ANNIE PENTEADO E O PROJETO FAAP 24
2.3 O GRANDE CENTRO 31
2.3 AS CONTRIBUIÇÕES DE FLÁVIO MOTTA 38
2.4 AS CONTRIBUIÇÕES DE PIETRO M. BARDI 44
2.5 DESDOBRAMENTOS NA FAAP 50
2.6 DISPUTAS ENTRE BARDI E ANNIE PENTEADO 53

III O ENSINO DAS ARTES VISUAIS NA FAAP **62**

3.1 CURSOS DA ESCOLA DE ARTE 70
3.1.1 Vínculos tecnicistas *71*
3.1.2 Aproximações com o campo das artes *78*
3.1.3 Observação sobre gênero *80*
3.2 O ENSINO SUPERIOR 84
3.2.1 Curso Profissional de Professores de Desenho na FAAP *85*
3.2.2 Interdisciplinaridade *89*
3.2.3 Estrutura da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações *91*
3.2.4 Estrutura da Faculdade de Artes Plásticas *94*
3.2.5 A inclusão dos cursos de Licenciatura *99*
3.3 DESDOBRAMENTOS DO ENSINO NA FAAP 1960/1970 102
3.3.1 A formação de novos docentes *102*
3.3.2 Os ateliês de produção artística *103*
3.3.3 Expansão dos ateliês *104*
3.3.4 A formação de redes e grupos *106*
3.3.5 As expansões das produções e o mercado de arte *109*
3.3.6 Práticas no campo artístico *112*
3.3.7 Internacionalização *113*
3.3.8 Precarização? *116*

IV O MUSEU DE ARTE BRASILEIRA **120**

4.1 INTEGRAÇÃO COM OS CURSOS DE ARTES 127
4.2 PARCERIAS EMPRESARIAIS E O MARKETING CULTURAL 137
4.3 A GESTÃO DE CARLOS VON SCHMIDT (1969-1982) 142
4.3.1 Os jovens artistas *146*
4.3.2 Arte e diplomacia *155*
4.3.3 Convênios Brasil-Argentina *162*
4.3.4 Para uma conclusão *171*

V CONCLUSÃO **174**

REFERÊNCIAS **177**

ANEXO A – "O MARKETING CULTURAL DA FAAP" **188**

ANEXO B – "O GRANDE CENTRO CULTURAL DA AMÉRICA LATINA" **190**

ANEXO C – "O ESCULTOR É ANTES DE TUDO UM FORTE" **191**

ANEXO D – "DUAS VERDADES NESTA ESCOLA" **192**

ANEXO E – "FAAP: MUSEU DIDÁTICO DE ARTES DO BRASIL" **193**

I INTRODUÇÃO

> A história é uma ciência humana. Isso quer dizer que ela tem uma certa relatividade dependendo muito da visão do historiador. A história tem uma lógica, tem normas, tem um processo, portanto, tem uma objetividade (Boris Fausto).

Esta pesquisa concentra-se em um processo de historiografia da arte, investigando o núcleo ligado às artes visuais da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, nos anos 1960 e 1970. A contribuição historiográfica surge no cruzamento entre suas estratégias educacionais e o investimento institucional, com a criação do Museu de Arte Brasileira (MAB), que divulgou atividades ligadas à formação e à profissionalização da atuação no campo das artes.

A investigação de um sistema de ensino das artes nesse período atravessa investimentos iniciais para implantar estruturas e os desdobramentos de uma escola de artes na cidade de São Paulo. Esses fatores somam-se a investimentos em instituições de arte que estavam sendo inauguradas em São Paulo a partir dos anos 1950, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). São dois percursos paralelos para compreendermos como um sistema de ensino em uma instituição foi desenvolvido a partir de políticas educacionais e museológicas.

Esses percursos ainda devem ser analisados em paralelo às instituições que estiveram ligadas à FAAP – como o convênio realizado com o MASP em 1957, impulsionando a abertura de sua Escola de Arte em 1960 e a criação do MAB em 1961 – e aos convênios e programas culturais com empresas, instituições e colecionadores. Além disso, as características do ensino na Fundação devem compreender certa informalidade em seus

percursos estruturais se comparadas ao complexo da arte-educação nos níveis básico e superior do ensino[1].

O complexo institucional da FAAP é constituído atualmente por unidades de ensino superior e colégios em São Paulo, Ribeirão Preto e São José dos Campos, com unidades do MAB nessas cidades do estado de São Paulo, além de um espaço em Brasília. A unidade central localiza-se no bairro do Pacaembu, em São Paulo, onde estão instalados o prédio central do MAB e do Teatro da FAAP. Há ainda um edifício do MAB, localizado no centro da cidade, o qual recebe as edições da Residência Artística da FAAP. A Fundação oferece cursos de graduação e pós-graduação nas faculdades de Artes Plásticas, Comunicação e Marketing, Administração, Direito, Economia e Engenharia.

A faculdade de Artes Plásticas conta atualmente com os cursos de Arquitetura, Desenho Industrial, Educação Artística, Moda e Produção Cultural. A partir da atual estrutura, esta pesquisa demonstra como foram criados e implementados os cursos livres e técnicos em artes nos anos 1960, subsidiando as transformações e a consolidação do seu sistema superior nos anos 1970.

O fluxograma dos cursos nos anos 1970 (Fig. 1) e a imagem atual do complexo da FAAP (Fig. 2) demonstram como o projeto baseado no ensino das artes se expandiu para áreas de exatas, humanas e técnicas, que acabaram dispondo de mais espaços físicos e oferecendo uma variedade maior de cursos. Por isso, questionamos se essas implantações correspondem a interferências mercadológicas ou a sistemas mais complexos de pesquisa, cientificidade e educação, na medida em que se afirmava a necessidade de ofertar cursos tecnicistas em detrimento dos cursos de bacharelado, por exemplo, como profere Roberto Pinto de Souza em *Artistas nacionais vão criar modelos para nossa indústria*, no jornal *Diário da Noite*, em 03 de março de 1962. Essa posição institucional parece ser um dos motivos da falta de atenção administrativa em relação ao curso de artes, como afirma Nelson Leirner (*apud* NAME; LOPES, 2012), impedindo certos desdobramentos curriculares e pedagógicos.

Diante dessa situação e do volume crescente de outras áreas, questionamos como os departamentos das artes ganharam notoriedade nas décadas de 1970 e 1980, como afirma

[1] No decorrer da pesquisa, em relação aos níveis de ensino, utilizaremos os termos "básico" e "superior", de acordo com a Lei de Diretrizes e Bases (LDB), nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, em vez dos termos "primário", "médio ginasial", "colegial" e "secundário", como referenciava a LDB de 1961 e mencionavam os documentos do período pesquisado. Segundo o artigo 21 da LDB de 1996, o sistema de educação é dividido em Educação Básica – dividida em Educação Infantil (compreendidos por creche e pré-escola), Ensino Fundamental e Ensino Médio – e Educação Superior – dividida em cursos e programas de graduação, pós-graduação e extensão (BRASIL, 1996).

Tadeu Chiarelli (1998, p. 09): "muito mais alunos, melhores condições físicas para o ensino da arte e um perfil menos tímido por parte do corpo discente, a FAAP, naquela época, vivia um burburinho de criação que, comparado àquele que rolava na ECA, parecia um estrondo impressionante". Para esta pesquisa, tais contribuições surgem de profissionais que frequentaram seus espaços, fundamentais para reestruturar os cursos e criar trânsitos entre o sistema de ensino e o campo de atuação artístico, além de proporcionarem abertura para mercados que foram crescendo na cidade.

O fluxograma a seguir também demonstra, mesmo que indiretamente, a maneira como as denominações "artes plásticas" e "artes visuais" foram sendo utilizadas na faculdade e nos cursos livres, de extensão e de aperfeiçoamento[2]. Enquanto os cursos livres ofereciam, por exemplo, o ensino de suportes como fotografia, vídeo (cinema), decoração, desenho publicitário e artes gráficas, a Faculdade de Artes Plásticas oferecia um curso de Licenciatura em Desenho e Plástica. Distinções compreendidas entre o fazer e o ensinar artístico e sobre mudanças dos significados no meio artístico respaldadas nas disciplinas das artes visuais.

[2] Ao longo da pesquisa surgem termos vinculados à oferta dos cursos como "artes plásticas", "artes visuais" ou simplesmente "artes", compreendidos de acordo com as projeções das áreas nos diferentes contextos da arte-educação e dos campos de atuação nas duas décadas analisadas. Essas mudanças compreendem às relações das artes visuais com as disciplinas de música, artes cênicas e dança, assim como as artes plásticas aparecem vinculadas ao ensino das práticas de pintura, escultura, desenho e gravura. Somente nos anos 1970 os conceitos são expandidos para "artes visuais", com a inserção de novas mídias e suportes mais experimentais como vídeo, fotografia, xerox e arte postal.

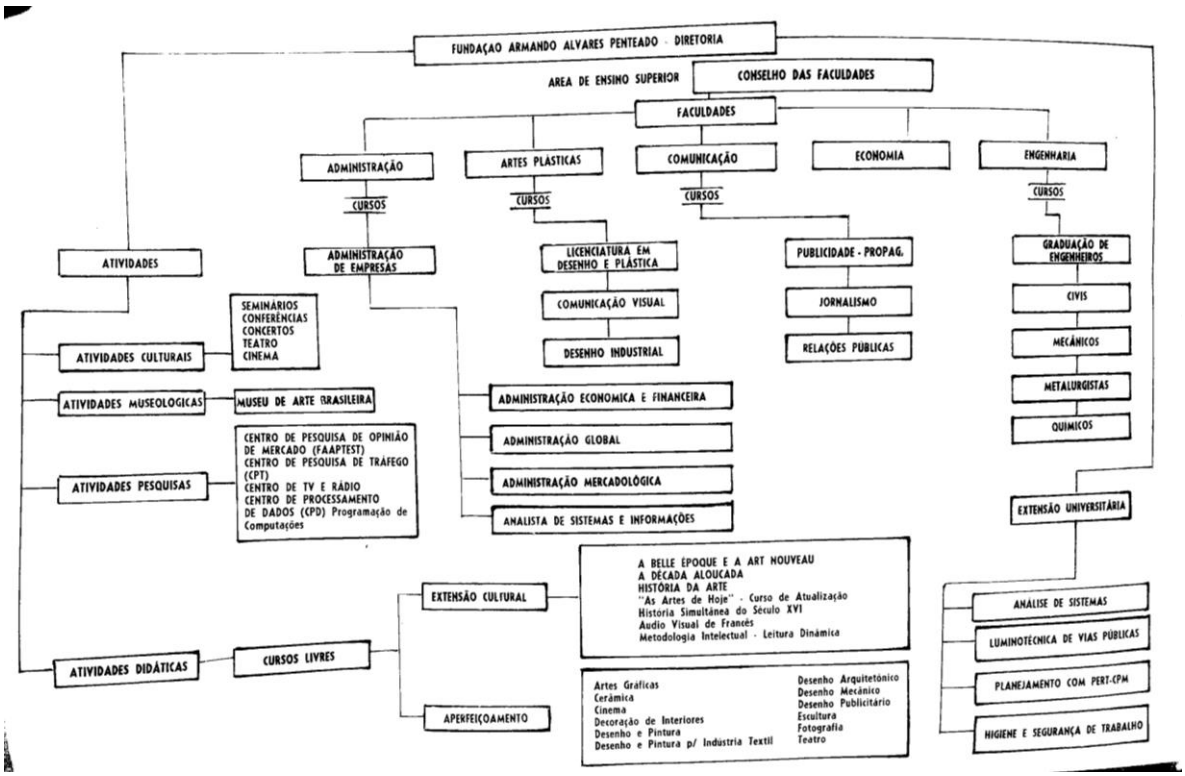


Fig. 1 – Fluxograma dos cursos da FAAP, 1972-1974. Relatório Anual FAAP. Fonte: biblioteca FAAP.

Fig. 2 - Complexo FAAP. Vídeo institucional (frame). Disponível em <http://www.faap.br/institucional.asp>. Acesso em 05 jun de 2019.

As políticas educacionais da FAAP são analisadas mediante a constituição, a partir dos anos 1950, de uma oferta e uma demanda por formação artística. Essa demanda ampliada acompanhou os diversos setores mercadológicos que, à época, se expandiam na cidade, responsáveis pela contingência de formação para projetos de ascensão social (SAMPAIO, 2011). Também foi considerado o crescimento gradual do papel do artista nas universidades a partir dos anos 1970 (RESENDE, 1975), momento em que muitos artistas e intelectuais contribuíram para a criação de espaços experimentais e institucionais (JORDÃO, 2018).

A investigação do sistema de ensino da FAAP considerou os elementos particulares dos agentes envolvidos em cada etapa de implementação da escola e do museu. Esse aspecto tornou-se relevante na medida em que observamos interesses mediados por programas ou projetos pessoais para o desenvolvimento de um sistema educacional ou para a consolidação institucional diante de um contexto de informalidade ou de inconstância institucional no país (SALZSTEIN, 1998). Nesse sentido, ressaltam-se estratégias pessoais e redes criadas para refletir sobre as significações do sistema ensino-aprendizagem em cada mudança realizada nos cursos de artes. Tais transformações ocorreram em consonância com demandas locais de mão-de-obra que mediaram os sentidos de profissionalização, assim como mercados de trabalho eram transferidos para áreas correlatas às artes visuais, resultando em novos campos de atuação.

Esta pesquisa foi produzida dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da EACH/USP, contribuindo com um pano de fundo para investigarmos um núcleo específico, com atuação desdobrada por projetos pessoais, bem como por interferências ligadas aos contextos sociais, políticos e econômicos que determinaram enquadramentos ou a busca pela instauração de modelos no sistema educacional. Além disso, a investigação pretende contribuir para que possamos observar o lugar que a FAAP ocupa dentre os demais centros de formação, escolas, grupos independentes etc., os quais também possuíram seus projetos sobre o sistema de ensino-aprendizagem, bem como a produção material, artística e cultural de São Paulo.

Os elementos da vida privada demonstraram interferências nas estruturas metodológicas, conceituais e curriculares e nos diálogos com outros profissionais ou instituições. Esses fatores também concorrem à constituição de um mercado educacional respaldado pela preponderância econômica de uma elite interessada pela demanda por escolarização da classe média, seduzida por um “milagre brasileiro” nos processos desenvolvimentistas (BOTELHO, 2000, p. 55). Além disso, a oferta do ensino também considerou a demanda dos artistas que acreditavam fazer parte da pujança nacional nos processos de

modernização e urbanização da cidade. Os endereçamentos de cada ação investigada foram compreendidos pelo ponto de partida, pelas motivações ou pelas ambições advindas do que os sujeitos trazem de suas formações, grupos sociais, políticos, econômicos e afetivos pelos quais realizam a transformação ou implementações de um sistema.

Os capítulos que constituem este trabalho foram estruturados a partir de documentos ou matérias de imprensa que compõem os principais acervos institucionais da cidade, pois a FAAP não possui um acervo específico de seus cursos. Nesse sentido, tivemos êxito somente ao pesquisar os arquivos do acervo do MAB e relatórios dos cursos, redigidos nos anos 1970 e armazenados na biblioteca da Fundação. Segundo informações coletadas em janeiro de 2017 na secretaria do curso de Artes Plásticas, muitos arquivos foram perdidos durante mudanças físicas e administrativas da instituição. Além dessas fontes, algumas informações institucionais foram consultadas no memorial da FAAP, organizado por Denise Mattar (2010a), com o objetivo de confrontar dados primários.

Durante a pesquisa, evidenciaram-se diversos contrastes com outros centros de ensino das artes, como nas universidades – incluindo as artes como disciplina em outras áreas – e nos sistemas informais ou experimentais. Além disso, a FAAP vincula sua oferta de ensino artístico ao mercado industrial, criando um paralelo com os sistemas SESI e SENAI, por exemplo, e com as atividades do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Para a interlocução material e conceitual com esses espaços, retornamos ou avançamos a décadas vizinhas buscando compreender os lastros estruturais da oferta de ensino da Fundação e quais foram seus desdobramentos no cenário artístico e educacional da cidade.

Os percursos tiveram a contribuição de agentes, professores e alunos nas tramas circunscritas, em paralelo ao que era implementado pela administração da Fundação. Esse contraste deve ser considerado na medida em que observamos constantes mudanças no sistema de ensino, em prazos curtos, reverberando as reivindicações discentes por melhores condições estruturais ou articulações docentes para se adequarem às transformações.

Por exemplo, o primeiro momento de destaque da atuação da FAAP no ensino ocorre em 1957, no convênio com o MASP que unificou suas escolas e pinacotecas. Esse acordo durou apenas três anos – em seguida, foram criadas a Escola de Arte da FAAP (1960) e o MAB (1961). Em 1967, as atividades como Escola de Arte se encerram e é inaugurada a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações. Em 1969, após separação de departamentos, é criada a Faculdade de Artes Plásticas.

Todas essas transformações implicaram mudanças curriculares que excluíram ou alteraram cursos em andamento. Essa problemática é apontada nas reivindicações de alunos do Curso Profissional de Professores de Desenho, que foi excluído em 1967 para a criação da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações. A velocidade dessas alterações também deve ser compreendida a partir de estratégias muito bem orquestradas com as transformações dos mercados de trabalho na cidade – ora nas industrias, ora nas comunicações, ora nas artes visuais –, determinando em qual nicho a FAAP estabeleceria suas políticas de atração a estudantes ávidos por um aperfeiçoamento, que permitiria inserção escolar e ascensão social e econômica (SAMPAIO, 2011).

Esse processo reverbera-se diante de dilatações econômica e socialmente impactadas, a partir dos anos 1950, pelo crescimento desenfreado da metrópole, em que metade da população era analfabeta (LOURENÇO FILHO, 1965). Lançando luz sobre as estratégias das classes dominantes para constituir um mercado educacional e institucional, garantindo também rendimentos por meio da escolarização de jovens e artistas, essas estratégias foram mediadas por discursos de inovação e modernização do ensino e da criação de uma instituição de arte para a cidade.

Nesse sentido, a compreensão sobre o que era ensinado também deve contemplar a questão de para quem se destinavam tais cursos e discursos de escolarização e aperfeiçoamento. Isso porque as diretrizes de formação em artes no sistema de ensino criaram sintomas de distinção entre os setores público e privado: enquanto o primeiro investia nos eixos de pesquisa e pós-graduação, o segundo se preocupava em oferecer mais vagas para atender às demandas do mercado, obtendo maior destaque em relação ao setor público mediante o número de instituições, cursos e estudantes (SAMPAIO, 2014, p. 149).

Com o objetivo de descentralizar o protagonismo da instituição, o percurso que encontramos nesta pesquisa buscou delimitar as contribuições de profissionais nos processos de implementação do sistema de ensino na FAAP. Dessa maneira, pretendemos retirar os holofotes de modelos ou sistemas inaugurais da Fundação, lançando luz sobre profissionais como a contribuição do professor Flávio Motta – criação do convênio MASP, da Escola de Arte e implantação de cursos – e do crítico Carlos Von Schmidt – que propôs novas concepções museológicas ao MAB nos anos 1970.

A contratação de profissionais reconhecidos no meio artístico, transferindo o peso institucional da FAAP para esses nomes, faz parte de uma estratégia para alcançar uma demanda discente. A consideração das atividades do MAB também faz parte dessa

atratividade e estratégia de crescimento institucional. Entretanto, devemos considerar a integração entre escola e museu como responsável por reunir uma quantidade maior de profissionais, os quais reforçaram e delimitaram investigações no ensino a partir dos debates sobre as mudanças estéticas no cenário artístico – nos anos 1970, observa-se o alargamento dos conceitos tradicionais de classes e estudos, bem como suas estruturas físicas, de modo similar às expansões na compreensão de museus e obras de arte.

A inserção das atividades pedagógicas do MAB nesta pesquisa foi importante para compreendermos o papel institucional da FAAP – na década de 1960, ela também passa a se apresentar como Museu de Arte Brasileira, conforme publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 16 de agosto de 1966. Além disso, por meio do museu, a FAAP inicia negociações para exibir mostras de convênios institucionais, desenvolver programas culturais e firmar parcerias com empresários e colecionadores – atividades que são incorporadas aqui devido à aproximação com a formação e profissionalização dos estudantes.

O MAB também demonstra a possibilidade de trabalho para os estudantes dentro de um museu, realizando pesquisas e expondo trabalhos em condições mais profissionais. Essas extensões de aprendizado ocorrem em mostras coletivas e individuais dos estudantes, em suas participações em núcleo de pesquisa ou, ainda, pelo protagonismo em eventos como o *I Salão de Arte Universitária de São Paulo* (1975) e outras mostras. Poucos centros de formação contam com esse tipo de espaço de produção e exibição, oferecendo uma rede mais profissional que pode ser interessante para os alunos (BARBOSA, 2018, p. 343).

Além disso, observamos um importante percurso da FAAP em relação à divulgação de seus cursos nas atividades do MAB. Em um primeiro momento, no começo dos anos 1960, foram organizadas mostras promocionais das formações, exibindo trabalhos de docentes e discentes. Também foi criada a galeria Girassol, destinada a exposições dos alunos. Mais tarde, a partir de 1965, foram criadas as edições do *Anual de Artes* da FAAP, um modelo de salão de arte para que os alunos exibissem profissionalmente suas produções, presente até hoje no calendário artístico de São Paulo.

Diante dessa metodologia de trabalho, o núcleo artístico da FAAP foi compreendido por transformações baseadas em oferta e demanda, conforme os contextos em que essas situações ocorriam. Esses percursos também foram analisados em relação aos diversos tipos de mercado e conceitos de profissionalização, os quais colocam em xeque a estruturação do ensino das artes voltado para artistas dentro de uma instituição.

II O "GRANDE CENTRO DAS ARTES" EM SÃO PAULO

2.1 ARMANDO ÁLVARES PENTEADO E A CIDADE DE SÃO PAULO

A instalação da FAAP em 1947, no bairro do Pacaembu, em São Paulo, ocorre em um momento de novas perspectivas no cenário artístico da cidade. São fundadas importantes instituições como o MASP (1947) e o MAM-SP (1948), sendo a Bienal de São Paulo (1951) uma das atividades do MAM-SP que, na década de 1960, ganha autonomia. Essas instituições brindam o cenário paulistano com novas discussões sobre a criação de coleções e a oferta do ensino das artes. Os debates atravessam questões sociais, políticas e culturais, em um contexto de aceleradas transformações demográficas e crescimento econômico, o qual se refletia em demandas sociais por educação e inserção mercadológica.

O projeto da FAAP é concebido em abril de 1938 por Armando Álvares Penteado (1884 – 1947), o qual define um espaço dedicado ao ensino das artes e à criação de uma pinacoteca e um museu. Penteado nasceu em Santa Cruz das Palmeiras, no interior do estado de São Paulo, em uma família vinculada a projetos desenvolvidos por genealogias empresariais de diversas áreas: agricultura, setor têxtil, economia, cultura, arte e educação. Oferecendo mão-de-obra e formação técnica, essas iniciativas contribuíram para o desenvolvimento da cidade de São Paulo (SCHWARTZMAN, 1993).

Antes mesmo de que esse cenário ganhasse forma na capital, o crescimento de muitas cidades do interior de São Paulo se dá em torno das receitas obtidas por essas famílias na agricultura. Na capital, esses grupos – principalmente de cafeicultores – instalam-se nos

bairros mais próximos à região central, de fácil acesso ao circuito comercial e bancário, e longe das camadas mais populares, fazendo com que grandes lotes rurais fossem transformados em casarões durante os processos iniciais de urbanização (PEROSA, 2005, p. 41-42).

Penteado é filho de Ana Franco de Lacerda (1862 – 1938) – por sua vez, filha dos barões de Araras – e do conde Antônio Álvares Leite Penteado (1852 – 1912), agricultor da fazenda Palmares, na cidade em que viviam. Na capital, a família instala-se no bairro de Higienópolis e obtém renda com o aluguel de imóveis na região central dos quais eram proprietários. Um desses imóveis, a Vila Penteado, foi projetado pelo arquiteto sueco Carlos Eckman e doado à USP por Penteado no final dos anos 1940. A propriedade recebeu a Faculdade de Arquitetura, hoje conhecida como FAU/Maranhão, levando o nome da rua onde está localizada (COSTA, 2010, p. 57; BIRKHOLZ; NOGUEIRA, 1993, p. 09). Por conta dessa doação, Armando e um de seus irmãos, Silvio Penteado, são homenageados com o título de Doutor Honoris Causa da Universidade de São Paulo (FERRAZ, 2019).

O pai de Armando, Antônio Penteado, fundou a fábrica de aniagens Santana, no bairro do Brás, região central de São Paulo, para a confecção de tecidos de juta, e a fábrica Penteado, para a produção de tecidos de lã. Ele também fundou o Teatro Santana (antes mesmo do Teatro Municipal de São Paulo), na rua Boa Vista, na região da Sé. Na área da educação, criou em 1902 a Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP), no início conhecida como Escola Prática de Comércio, levando em conta o desenvolvimento econômico da cidade (bancos e comércios) e buscando oferecer formação especializada e profissionalizante para a demanda dos setores que mais cresciam na cidade. Com sua morte, em 1912, dois de seus cinco filhos, Armando e Silvio, responsabilizam-se pelos bens e negócios da família, transitando entre São Paulo e Paris (DURAND, 2009, p. 144)[3].

As relações artísticas e culturais que Armando e Silvio começam a desenvolver, para além da relação com a área cênica, herdada do pai, podem ser compreendidas tendo em vista o ambiente vanguardista europeu no qual estudaram e por onde circularam. No período em questão, os projetos vinculados a esse cenário, segundo Durand (2009, p. 119), ocorriam no contexto da

> animação do campo das artes plásticas em São Paulo, entre 1929 e 1945, feita por um diminuto grupo de pessoas de "elite" com vivência europeia impossibilitadas, por causa da guerra, de fazer vilegiatura em Paris ou em outros centros internacionais de lazer e cultura.

[3] Alguns *sites* resgatam a genealogia da família Penteado e relatam sua atuação empresarial na cidade, entre eles: <https://www.geni.com/>, <http://www.familiapenteado.com.br/patriarcas.html>, <http://www.familiapenteado.com.br/outrosramos.html> e <http://www.familiapenteado.com.br/barros.html>. Outras informações podem ser obtidas nos portais das Fundações: <https://www.fecap.br/portal/> e <http://www.faap.br/>.

Armando chega a frequentar a École des Beaux Arts, em Paris, além de estudar em Londres e cursar arquitetura na Escola Politécnica de São Paulo[4]. No local onde é construído o edifício da FAAP, na rua Alagoas, Silvio e Armando tinham oficinas relacionadas à produção artística e à mecânica – interesse que os fizeram importar um dos primeiros automóveis para São Paulo. Amigos do inventor Alberto Santos Dumont, os dois também eram aficionados pela tecnologia de aviões e balões (DURAND, 2009; MATTAR, 2010a).

Durante uma de suas estadias em Paris, Armando casou-se com a francesa Annie Alwis (1884 – 1965), conhecida como Annie Penteado ou Dona Lili, natural de Nice, na França. O casal não teve filhos e, quando Armando faleceu, em 1947, seus bens ficaram sob responsabilidade da esposa, incluindo o projeto da Fundação (DURAND, 2009, p. 144). Entretanto, com a morte de Annie, os bens seriam transferidos para o Estado mediante todos os seus investimentos no setor da arte e cultura, incluindo recursos deixados para a FAAP e para a construção de um "museu de máquinas" da Escola Politécnica de São Paulo (DURAND, 2009, p. 144). Quando Annie falece, o Estado tenta, sem êxito, tomar a posse desses bens em uma ação judicial, conforme a matéria *A Fundação Álvares Penteado deverá devolver bens*, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 02 de fevereiro de 1975.

Annie contou com o auxílio de Silvio – primeiro presidente da FAAP, até 1956[5], ano em que faleceu – para dar prosseguimento aos planos de Armando para a Fundação, registrados em testamento. A diretoria da instituição era composta por Annie, Antonio Cintra Gordinho, Clóvis Soares de Camargo e Eurico Sodré (MATTAR, 2010a). Observamos que esse projeto da Fundação se aproxima das condicionantes internacionais por vias de vivências, estruturas e modelos para implementação de sistemas de colecionismo e pedagogia, de modo similar ao que ocorreu com interferências estrangeiras em outras instituições da cidade, sobretudo, no MASP e no MAM-SP (GUILBAULT, 2011; MAGALHÃES, 2011, 2012).

Armando era reconhecido como um sujeito que pertencia a São Paulo e contribuía com o projeto artístico e cultural da cidade (Fig. 3). Havia um poder de influência na imprensa informando a importância da instalação de um espaço institucional vinculado às produções nacionais e de uma escola de arte para capacitação profissional do público paulistano.

[4] Fundada com este nome em 1893 e incorporada à USP em 1934.
[5] Silvio Penteado também presidiu a FECAP, entre 1912 e 1956 (FERRAZ, 2019).

Uma simples cerimonia, mas um verdadeiro ato civico, contando com a presença do que há de mais representativo em São Paulo, foi o lançamento da pedra fundamental do Museu e Escola de Belas Artes da "Fundação Armando Alvares Penteado." À esquerda, dona LILLY PENTEADO, a ilustre dama da sociedade paulista, momentos antes do lançamento da pedra fundamental, em companhia do governador ADHEMAR DE BARROS, do prefeito MILTON IMPROTA, do secretário de Educação da Prefeitura Municipal, sr. ELIAS SIQUEIRA CAVALCANTI. Tambem aparecem os srs. conde SILVIO ALVARES PENTEADO e CESAR VERGUEIRO. No centro, dona LILLY PENTEADO ao assinar o pergaminho contendo a ata do lançamento da pedra fundamental, vendo-se o governador paulista, o sr. EURICO SODRÉ, membro da direção da "Fundação" e dom ROLIM LOUREIRO, bispo auxiliar de São Paulo. Finalmente, á direita: o ato religioso da benção da pedra fundamental, quando orava o bispo auxiliar de São Paulo, vendo-se o conde SILVIO ALVARES PENTEADO, o sr. EURICO SODRÉ, dona LILLY PENTEADO e o governador paulista.

Lançada a pedra fundamental do Museu e Escola de Belas Artes da Fundação Armando Alvares Penteado

CONCRETIZA-SE O SONHO DE UM EMINENTE PAULISTA

Presentes ao ato o governador e altas autoridades — Discursos e opiniões

BATIDA A PRIMEIRA ESTACA — RECEPÇÃO NA RESIDENCIA DE D.ª LILLY PENTEADO, A GRANDE EXECUTORA DA BRILHANTE E FELIZ INICIATIVA

Um dia memoravel, ontem, para a cultura paulista, internacional. Orça a obra em cerca de 70 milhões de cru-

Fig. 3 – Armando, um eminente paulista. *Diário da Noite*, São Paulo, 03 set de 1948. Arquivo histórico-documental do MASP.

As saudações a um "eminente paulista" no desenvolvimento educacional e cultural dos paulistanos acompanhou o interesse pela ascensão social por meio da educação (SAMPAIO, 2011) nos processos desenvolvimentistas que ocorrem a partir dos anos 1950. Com o crescimento demográfico da cidade, as estratégias de formação escolar da classe média, para ingresso no mercado de trabalho, oportunizavam a participação nas estruturas de poder (SPÓSITO, 1984). A nova demanda escolar, que proporcionava a instalação de um mercado educacional, aumentou com a pressão da classe média (SPÓSITO; 1984; WEREBE, 1994; BRAGUINI, 2005), mas as classes economicamente mais baixas eram prejudicadas por esse sistema (WEREBE, 1994, p. 156), devido ao difícil acesso, em um contexto elitista, a uma posição escolar.

Os meios destinados à educação formal capacitavam a população a entrar em um mercado de trabalho criado pela expansão dos setores (e das família dos) industriais e para absorver a mão-de-obra advinda do crescimento massivo da classe média. Com o aumento da alfabetização da população de São Paulo (LOURENÇO FILHO, 1965), essa estratégia preparava o público para a expansão educacional no acelerado processo de urbanização da cidade, onde crescia a demanda por escolarização em nível médio e, consequentemente, superior, gerando expectativa para os setores de produtos e serviços que a classe economicamente dominante oferecia.

Esse contexto também pode ser compreendido com a chegada das instituições de arte na cidade. Segundo Neves (2012, p. 41):

> O otimismo político e econômico desse contexto levou grandes empresários, sobretudo imigrantes, a realizarem novos investimentos na cidade. No que diz respeito à cultura, São Paulo beneficiou-se desse clima promissor. As artes, a literatura e a produção intelectual não passaram desapercebidas desse grupo de empresários, que se destacou pelo mecenato cultural e teve papel relevante no processo de modernização da cidade. Esse mecenato foi protagonizado por representantes da burguesia industrial egressos de recente processo migratório, que buscavam afirmar-se na sociedade paulista. A criação das instituições culturais foi uma das vias de reconhecimento e de acesso ao reservado meio social da cidade.

O MASP, por exemplo, é estruturado em São Paulo com o projeto trazido pelo mecenas paraibano Assis Chateaubriand, que chega à cidade atento ao crescimento econômico e traz consigo o italiano Pietro M. Bardi para projetar o museu como parte da Associação Museu de Arte[6]. A escolha por São Paulo levou em consideração o crescimento da metrópole, em detrimento do histórico intelectual e artístico da cidade do Rio de Janeiro, então capital do país. São Paulo condicionava-se melhor porque favorecia o investimento econômico e um sistema de doações já planejado para o MASP junto a grandes empresários, famílias tradicionais da elite e contatos políticos. Chateaubriand alcançou esses meios com seus veículos de imprensa, interessados na formação da sociedade paulistana e nas possibilidades de investimentos da elite econômica (NEVES, 2012; LOURENÇO, 1999; LOBÃO, 2014). Segundo Lobão (2014, p. 21),

> A escolha da cidade na qual se instalaria [o MASP] foi determinante, pois refletiu, desde o princípio, alguns ideais e bases de pensamento sobre o próprio museu: qual era o contexto ideal ou propício para receber um museu novo, com o molde que Bardi projetava. (...) Era preciso que fosse uma cidade grande, um centro urbano de grande movimento de pessoas e acontecimentos políticos, econômicos e artísticos, uma vez que sua proposta era de museu urbano, um espaço para que as pessoas, na correria do seu dia a dia, pudessem apreciar obras, relaxar, aprender e até mesmo ensinar. O museu como parte integrante da cidade, inserido e absorvido.

A reformulação dos programas artísticos, culturais e pedagógicos das instituições de arte também aproveitou a ausência desse tipo de oferta pelo poder público, ampliando a interlocução com o meio empresarial, de modo a instaurar novas responsabilidades de ações pedagógicas. Segundo Souza Lima (1995, p. 75),

---

[6] A Associação Museu de Arte localizava-se no prédio dos Diários Associados, na rua 7 de abril, centro de São Paulo, onde o *Diário de São Paulo*, a revista *O Cruzeiro* e a TV Tupi tinham sede, além do próprio museu. O MAM-SP também chegou a dividir o espaço, nos fundos do edifício.

> as soluções de emergência, sistematicamente adotadas pelo Estado para a expansão da rede de ensino, mostram que a abertura dos serviços educativos ao acesso das camadas subalternas somente ocorreu quando à exigência do mercado se somaram as pressões populares, identificadas nos movimentos de moradores, e estes não conseguiram ser contornados, ameaçando tornar-se assunto público, isto é, atingindo a opinião de outros setores da sociedade.

Para Schwartzman (2014), o crescimento do ensino privado no Brasil está relacionado à dificuldade que o poder público tem em atender demandas mercadológicas para formar "perfis profissionais" para o mercado. Essa ausência abre margem para que o mercado estabeleça diretrizes específicas para o sistema de ensino. Nesta pesquisa, podemos sinalizar a força do mercado nas definições sobre criação de cursos e adaptações curriculares, mais do que no complexo da arte-educação. Schwartzman (2014) denomina "indústria do conhecimento" a comercialização da educação como fonte de renda para determinadas instituições. Isso significa a constituição de um mercado educacional crescente na cidade, a partir de demandas específicas de escolarização, impulsionada pela contingência de projetos de ascensão social (SAMPAIO, 2011).

Durante o período analisado nesta pesquisa, observamos diversas manifestações de governadores, prefeitos e presidentes da República sinalizando a importância das instituições culturais ou apoiando esses projetos. Além disso, a relação da família Penteado com nomes da elite paulistana reflete-se em convênios que promovem sua escola e seu museu em parcerias com instituições, empresários, colecionadores, políticos e diplomatas. Prologando-se até os dias atuais, tais parcerias foram ressaltadas em 22 de setembro de 2000 pela atual presidente da Fundação, Celita Procópio de Carvalho (filha de Lucia e Roberto Pinto de Souza, membros da direção da FAAP na gestão anterior) no jornal *Gazeta Mercantil,* com o título *O marketing Cultural da FAAP* (anexo A).

Os fatores econômicos vislumbrados pelo mecenato artístico contrastavam com o cenário artístico institucional paulistano dos anos 1950, ainda voltado a um público seleto. Poucos espaços e eventos, como a Semana de 22, a Pinacoteca do Estado de São Paulo ou grupos e ações voltadas às artes figuravam no histórico artístico da cidade, o que não condizia com a potência econômica e de receptividade artístico-cultural da época (LOBÃO, 2014, p. 21-22).

É interessante destacar as instituições culturais no cenário artístico de São Paulo, porque observamos modelos buscados pelo oferecimento de um ensino inovador ou pela remodelação dos museus de arte. Na FAAP, essa compreensão dar-se-á por disputas no setor privado, com a Fundação afirmando sua contribuição local e inovadora no cenário educacional e artístico. Além disso, a criação de um Museu de Arte Brasileira (MAB/FAAP)

ocorre como estratégia de diferenciação em relação ao MAM-SP e o ao MASP, museus que adotaram políticas de aquisições estrangeiras, conforme Roberto Pinto de Souza (MATTAR, 2010a, p. 77).

O interesse pelo mercado educacional que crescia com o desenvolvimento da cidade também pode ser identificado no MASP, por exemplo, com a criação do Instituto de Arte Contemporânea – IAC (entre 1951 e 1953), com o ensino de Arquitetura, Design, Artes Gráficas e Decoração (LEON, 2006). As pautas inovadoras das disciplinas visavam preparar os alunos ao trabalho em áreas vistas como decisivas para as mudanças sociais da urbanização de São Paulo e as demandas surgidas na modernização da cidade.

Essa discussão também pode ser compreendida paralelamente aos desdobramentos do movimento de arte concreta, nos anos 1950, e sua primeira exposição nacional, em 1956 (ESPADA, 2008; VILLAS BÔAS, 2014). Alguns dos alunos do IAC faziam parte desse movimento, como Alexandre Wollner, Maurício Nogueira Lima e Antônio Maluf, quem produziu o cartaz da I Bienal de São Paulo (1951), evidenciando o trabalho dos artistas na imprensa e na produção de produtos gráficos do mercado local.

Bardi ainda investia na imagem institucional do MASP, como podemos identificar em textos publicados na revista *Habitat*, no começo dos anos 1950, editada por Lina Bo Bardi, ou no boletim mensal *O Museu*, onde há menções ainda mais diretas sobre atividades e cursos oferecidos pela instituição. Além disso, os jornais dos Diários Associados publicavam notas com descrições dos cursos e artigos referentes ao conteúdo das aulas, incluindo análises críticas. Segundo Neves (2012, p. 39):

> o crescimento da imprensa diária é um dado fundamental para se compreenderem as transformações da vida urbana e a diversidade das produções culturais decorrentes da dinâmica moderna das cidades em desenvolvimento. Nas décadas de 1940 e 1950, os jornais paulistanos assumiram posições estratégicas nesse circuito na medida em que eram considerados, entre os demais veículos de comunicação, os maiores difusores de iniciativas culturais.

2.2 ANNIE PENTEADO E O PROJETO FAAP

O discurso inovador do ensino e de renovação institucional da FAAP é resultado dos investimentos de Annie Penteado, considerando referências artísticas, culturais e mercadológicas internacionais e o desenvolvimento de São Paulo. Annie também contou com a ajuda de sua amiga Celia Scarpa Comenale (irmã de Chico Scarpa), relação que

ressalta a figura de mulheres e suas contribuições para o enobrecimento das atividades industriais e econômicas da elite[7] (FREVERT, 1991).

Outras mulheres da família Penteado já eram conhecidas por suas realizações, como o mecenato de Yolanda Penteado, prima de Armando Penteado, e de Olívia Guedes Penteado, casada com seu primo-irmão Inácio Leite Penteado, irmão de Antônio Penteado (MANTOAN, 2015; ROSA, 2017; FORTE, 2010). O trabalho de Annie foi reconhecido pelo então governador de São Paulo, Adhemar de Barros, em matéria publicada no jornal *Diário de São Paulo*, em 03 de setembro de 1948 (Fig. 4), que ressaltou as realizações de "uma grande mulher" que constituía os meios necessários para a fundamentação de uma nova instituição na cidade.

UMA GRANDE MULHER

«A ARTE NÃO RESPEITA FRONTEIRAS, DESDE QUE PESSOAS COMO D.ª LILY PENTEADO SE PRONTIFIQUEM A AJUDÁ-LA»

LANÇADA A PEDRA FUNDAMENTAL DA ESCOLA E MUSEU DE ARTE DA FUNDAÇÃO "ÁLVARES PENTEADO"

Começa a corporificar-se a idéia de um paulista a quem S. Paulo muito deve — Cursos de arte e bolsas de estudo

Figura 4 – "Uma grande mulher", destaque para a frase do governador Adhemar de Barros sobre Annie Penteado. In: Diário de São Paulo, 03 set de 1948. Arquivo MASP.

[7] Sabemos que este trabalho atravessa as pesquisas de gênero em diversos momentos. Não nos aprofundaremos nesse debate devido à delimitação e à metodologia desta pesquisa. Entretanto, apontamos os principais eixos surgidos sobre esse tema, como nos anos 1950, quando as mulheres tinham um papel fundamental no enobrecimento das atividades econômicas da elite e, como veremos no decorrer da pesquisa, na presença massiva de mulheres nas salas de aulas, principalmente nos anos 1960, decorrente de uma demanda escolar tributária do aumento da escolarização feminina. Esses temas merecem estudos mais aprofundados para não apresentarem lacunas e incoerências durante as análises de dados e por atravessarem questões socioeconômicas nas representações desses espaços educacionais (PEROSA, 2007).

As propostas de Annie indicavam parcerias institucionais e descreviam modelos de uma escola com novas metodologias e grades curriculares, assim como o corpo profissional e as estruturas físicas necessárias para erguer a FAAP. Entretanto, observamos que Annie criava um distanciamento em relação a outros espaços de ensino e museus, dizendo que não havia nenhum local na cidade que se comparasse ao investimento educacional e cultural da Fundação. Segundo Annie, no jornal *Diário da Noite,* em 03 de setembro de 1948 (grifo nosso):

> Foi-me dado ouvir duvidosas reflexões sobre a oportunidade de semelhante instituição em nossa terra. Opinaram uns pela construção de hospitais, outros pela de escolas profissionais. **Apenas olvidam que tais realizações mais competem aos poderes públicos, ou aos industriais. Mesmo porque neste último caso, elas se conciliam com os seus próprios interesses.**

A FAAP também foi criada a partir de um ideário desenvolvimentista que crescia em São Paulo. Portanto, seus interesses particulares, próprios de uma camada economicamente dominante, também pertenciam aos setores industriais, haja vista que a família Penteado e os recursos para a criação do projeto eram fomentados por negócios ou bens advindos dessa atuação.

O distanciamento em relação aos demais espaços e a aproximação com um determinado grupo econômico refletiam-se nas grandes estruturas físicas da Fundação. Justificando-se por trazer inovação e renovação ao cenário local, essa estrutura não considerava o complexo sistema de ensino em nível básico ou superior (mais comumente nas faculdades de Educação ou em áreas afins, como a Arquitetura), em sistemas informais (como o aprendizado em ateliês de artistas), modelos mais tradicionais (como na Escola Nacional de Belas Artes ou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, principalmente pela mudança geográfica da metrópole econômica, social e cultural para São Paulo) ou as Escolinhas de Arte no Brasil (voltadas aos debates experimentais da arte-educação e da formação de professores).

Essa distância é observada nas estratégias utilizadas por Annie para incluir a Fundação como referência e modelo, inovando as ferramentas para o ensino das artes por meio do papel da instituição. Para isso, ressaltava a existência de contrapontos e contribuições do ensino da FAAP para o mercado local. Nesse sentido, a forma como Annie valoriza a indústria, mais do que todo o complexo educacional citado anteriormente, ressalta quais eram seus interlocutores e para qual camada social se destinavam os cursos da Fundação. A afirmação de um modelo vanguardista era comunicada conforme publicado no jornal *Diário da Noite* (op. cit.):

> dada a nossa fase de evolução, não se vê como a iniciativa de tão elevado culto às artes, possa partir a não ser de um grande espírito filantrópico e artístico ao mesmo tempo. Eis o que contamos seja realmente reconhecido, tanto por essa plêiade de moços e moças dotados de vocação e talento para a pintura, escultura e artes decorativas – como pela população de São Paulo e do Brasil.

O caráter "histórico e brasileiro", presente no testamento de Armando Penteado e divulgado na inauguração da escola e do museu da FAAP parecia buscar uma interlocução não encontrada com o Liceu de Artes e Ofícios, com as Escolinhas de Arte ou mesmo com o SENAI, por exemplo, talvez por não contribuírem com os aspectos privados e economicamente delimitados em um mercado educacional que crescia na cidade. Os históricos desses três sistemas de ensino são particulares e norteiam diversas interlocuções e mudanças até o período analisado na pesquisa – principalmente no Liceu, criado em 1873. A ausência de interlocução da Fundação com esses centros de ensino deve ser questionada na medida em que:

> A chamada "industrialização" do ensino profissional, que criava não apenas uma fonte suplementar e indispensável de suporte econômico, mas subordinava o ensino a uma demanda real e externa. Essa transformação consumou-se em 1942 (...) Nesse ano, a legislação federal reconheceu o ensino profissional como de nível secundário e não mais elementar. (...) No mesmo ano criou-se o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, SENAI, e a formação de operários tornou-se capítulo da engenharia de produção, assumindo os engenheiros a direção do sistema, que assim se desgarrava, por completo, do campo artístico (DURAND, 2009, p. 61-62).

Diante dessas assertivas, podemos compreender a interlocução pretendida pela FAAP, haja vista a criação de instrumentos e mecanismos para buscar um mercado educacional com forte apelo artístico ao ensino tecnicista. Essas estratégias devem ser entendidas dentro da possibilidade de arrecadação financeira de um mercado (e para uma classe dominante), gerando fonte de renda sobre as demandas por escolarização da classe média. Esses novos ânimos também aproveitavam o sentimento de sedução e empolgação dos artistas, que se viam convocados para o trabalho de pujança nacional e para uma possibilidade de atuação a partir do aperfeiçoamento das suas habilidades artísticas.

O entusiasmo dos estudantes advindos da classe média era absorvido pelo interesse em consolidar um mercado a partir de estratégias que estruturassem, com urgência, um sistema de ensino, diante do crescimento acelerado da metrópole. Para criar um espaço propício a esse investimento, os discursos iniciais da FAAP buscavam interlocução com outras instituições de arte, como o MASP ou o MAM-SP, tentando inseri-los nas

dependências físicas da FAAP por meio de parceiras e convênios, conforme matéria publicada no jornal *Diário de São Paulo*, em 02 de setembro de 1948[8].

A ausência de interlocução com o complexo educacional na cidade dava lugar a pronunciamentos da elite e da classe industrial, como nos estreitos laços com Chico Scarpa, Roberto Pinto de Souza e sua esposa Lucia, filha de Célia Scarpa Comenale, os quais ocupavam cargos de gestão da Fundação. Essas relações afetivas foram ressaltadas por Bardi em 1967, na revista *Mirante das Artes etc*, questionando a preocupação da Fundação com o ensino e a consolidação crítica das artes na cidade, e por Lourival Gomes Machado, em 1961, quando deixa o cargo de curador da primeira exposição do MAB devido a conflitos com a direção da instituição, conforme carta, intitulada *Um Museu Frustrado*, publicada na *Coluna de Artes Plásticas* do jornal *O Globo*, em 23 de agosto de 1961.

Como era uma entidade filantrópica, parte dos recursos também deveriam ser destinados a bolsas de estudos e incentivos de acesso à educação ao público mais carente. Armando Penteado é um dos nomes que investiu nesse modelo de entidade no país, assim como Jorge Street, da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP, fundada em 1931) ou Amador Aguiar, da Fundação Bradesco (criada em 1956).

Em 2002, o certificado de filantropia da FAAP foi cassado pelo Conselho Nacional de Assistência Social, pois a instituição não estava destinando, conforme determina a legislação, 20% de seu faturamento a bolsas de estudos. Segundo o Instituto Nacional do Seguro Social, somente 1,5% da receita era destinada à formação de alunos mais carentes. Outros centros acadêmicos como Mackenzie, Cásper Líbero, Gama Filho e Metodista passaram pelas mesmas inspeções no período e também perderam o título de entidades filantrópicas[9]. Ressaltamos, ainda, que no período analisado nesta pesquisa, "não se fazia distinção entre as instituições privadas sem fins de lucro ou não, e todas se beneficiavam da isenção fiscal prevista na legislação vigente para o desenvolvimento de atividades educacionais" (SAMPAIO, 2014, p. 149).

Observamos a preponderância de uma política institucional marcada pela atração de alunos de um determinado grupo econômico, dadas as justificativas vanguardistas, conforme discurso de Annie Penteado publicado no jornal *Diário da Noite* (op. cit):

> serão contratados periodicamente professores europeus, o que permitirá aos brasileiros acompanhar de perto as últimas conquistas mundiais no terreno das artes. Para a inauguração serão adquiridas obras de pintores e escultores de renome. A fim de auxiliar os artistas talentosos e pobres

[8] Arquivo histórico-documental do MASP.

[9] In: Faap perde certificado por aplicar pouco em distribuição de bolsas, *Folha de São Paulo*, 10 dez de 2002; Universidades perdem status de filantrópicas, *Estadão*, 27 jun de 2003.

> de recursos materiais, serão, ainda, estabelecidas bolsas de estudos não somente para o Brasil como para outros países, onde os contemplados estudarão nas mais famosas escolas.

Nesse trecho podemos observar onde tinha origem e para quem se direcionava o programa da FAAP, lançando luz aos porquês da ausência de interlocução com espaços informais, experimentais ou universitários. A política institucional limitava-se ao desenvolvimento da cidade, sem dialogar com problemas ou necessidades da educação, privilegiando benfeitorias advindas de referências estrangeiras ou dos marcos econômico e hegemônico do circuito artístico.

No período entre 1930 e 1960 ocorrem muitos investimentos de diversos profissionais da educação, buscando mudanças necessárias aos meios educativos (SAVIANI, 2004) e a melhoria do ensino científico e crítico. No entanto, medidas de governos autoritários investiam em um discurso sobre uma renovação (CUNHA, 1998) necessária para implementar um ensino de formação tecnicista no país, mais voltado à capacitação de mão-de-obra para o parque industrial. Retirando a autonomia da educação nos campos científicos e críticos (GERMANO, 2011, p. 111), esse movimento de viés mercadológico, relacionado aos produtos e serviços de uma elite econômica, diferenciou-se do setor público, devido à ênfase de mercado (SAMPAIO, 2014, p. 149).

Por exemplo, a formação técnica dos estudantes para inserção no mercado desenvolvimentista criava uma lacuna deliberada, pois o ensino e o aperfeiçoamento técnico eram muito mais avançados na rede privada. Já no ensino público, valorizavam-se aulas direcionadas à prática do desenho como atividade pedagógica e artística, representando datas comemorativas a partir de figuras para colorir (ZANELATTO, 2017, p. 3853).

O peso desses programas sobre os professores e a política dos processos pedagógicos torna-se contraponto à "pedagogia libertadora" de Paulo Freire, por exemplo, presente em experiências como a Escolinha de Arte de São Paulo (UNESP, 2011, p. 27). Denunciava-se o contraste entre uma tendência pedagógica tecnicista e uma formação de consciência crítica da sociedade – esta, desenvolvida com a comunidade na qual a escola estava inserida (ZANELLATO, 2017, p. 3854).

Ainda nesse debate, diretrizes educacionais como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB nº. 4024, de 1961, condicionaram o ensino das artes a se tornar uma atividade complementar, sem obrigatoriedade de implantação (BRASIL, 1961). O endosso curricular e o cuidado com o desenvolvimento da disciplina passaram a depender, então, da vontade de professores que desejassem incluí-la em suas atividades.

Dessa maneira, a instalação de um projeto com grandes proporções na cidade transmitia sedução e empolgação para uma parcela da população, como publicado no jornal *Diário de São Paulo* em 03 de setembro de 1948. Afirmava-se que, diante de todas as iniciativas que se erguiam, na cidade, a FAAP rapidamente se transformaria em um "grande centro artístico do país" e estaria "entre os mais significativos do universo". Ainda em relação a esse entusiasmo, Annie Penteado relata para o jornal *Folha da Manhã*, em 02 de setembro de 1948, que o projeto "pôs em relevo de início a falta de um ambiente entre nós que anime os artistas e crie oportunidades para desenvolvimento das vocações". Essa expectativa seguia uma tese desenvolvimentista: por meio de uma modernização tardia, os países em desenvolvimento poderiam se igualar ao chamado Primeiro Mundo – como no programa do presidente Juscelino Kubitscheck (BOTELHO, 2000).

Os discursos de renovação atribuídos à iniciativa privada e aos planos nacionais eram comunicados como benfeitorias à população. No entanto, as camadas sociais mais carentes não conseguiam se beneficiar desses projetos, mesmo que fossem vinculados a programas filantrópicos ou assistenciais. As mudanças aceleradas não contemplavam as disparidades entre a parcela da população que poderia se beneficiar com o aperfeiçoamento de suas carreiras e aqueles que dependiam de programas públicos para determinada área de atuação.

É preciso destacar que esse programa foi assimilado por alguns setores durante a ditadura civil-militar, com base em um discurso nacionalista, pela instauração da industrialização tardia, que prometia beneficiar todas as esferas da sociedade, e do milagre econômico brasileiro, seguido do maior volume do produto financeiro nacional e sua estabilização. Entre a participação do Estado na economia e a industrialização como superação do subdesenvolvimento, segundo Botelho (2000, p. 55), "a política do setor cultural é definida a partir de um conceito antropológico de cultura, diretamente ligada à noção de desenvolvimento global do país". No plano nacionalista, delegou-se ao Estado a regulação econômica e estrutural das diretrizes do novo modelo de modernização (BOTELHO, 2000, p. 36). Os discursos de renovação, observados na implantação dessas instituições ainda nos anos 1950, embora denunciassem a ausência do poder público na oferta do ensino, incorporavam parte do mercado educacional a partir das próprias relações com os nomes da elite. Assim, entre eles, realizavam as parcerias necessárias para o crescimento do grupo econômico, criando uma informalidade com a arte-educação.

2.3 O GRANDE CENTRO

Entregue à prefeitura em abril de 1948, o projeto da FAAP é divulgado como a criação de um "grande centro de ensino e cultura artística em São Paulo", conforme relato de Annie Penteado para o jornal *Folha da Manhã*, em 02 de setembro de 1948. Com o trabalho dos engenheiros Domicio Pacheco e Adolfo Tim, o orçamento inicial da construção era de 40 milhões de cruzeiros, com previsão de conclusão em três ou quatro anos, em um terreno de 25 mil metros quadrados.

A solenidade de lançamento da pedra fundamental[10] do Museu e da Escola de Artes da FAAP ocorreu em 02 de setembro de 1948. Annie e Silvio Penteado participaram de uma cerimônia política e religiosa com a presença do governador de São Paulo, Adhemar de Barros, do prefeito, Milton Improta, do Secretário Municipal de Cultura, Elias Siqueira Cavalcanti e do bispo Dom Rolim Loureiro[11]. Parte da elite econômica e intelectual da cidade estava presente, incluindo nomes como Francisco Matarazzo Sobrinho, Antonio Prado Jr., Eurico Sodré, Flávio de Carvalho, Antonieta Penteado Prado, Nelson Mendes Caldeira e Oswald de Andrade.

Em meados de 1956, em meio à morosidade das obras da Fundação e com poucos cursos e alunos, a direção da FAAP volta a manifestar sua visão dos programas do ensino. Aquele "grande centro artístico do país", conforme citado anteriormente, passa a ser considerado o "Grande Centro das Artes na América Latina", conforme matéria da *Revista Visão* de 07 de novembro de 1958[12].

A partir de 1956, com Annie na presidência, novas perspectivas são buscadas para dar o prosseguimento necessário às obras dos edifícios da Fundação e atrair mais alunos. Essa nova perspectiva era fruto de convênio com o MASP, reunindo as pinacotecas e as escolas das duas instituições nos espaços da FAAP. As transferências das escolas e pinacoteca do MASP foram autorizadas em dezembro de 1956, conforme carta assinada por Flávio Motta, então diretor do MASP, enquanto Bardi viajava pela Europa e pelos Estados Unidos. A informação diverge do que Mattar (2010a, p. 36) afirma ser a data da assinatura do contrato: dezembro de 1957. A união das duas instituições ocorreu até o ano de 1959, quando o MASP devolveu sua pinacoteca para o prédio dos Diários Associados. Ao longo deste capítulo retomaremos as principais interlocuções entre os agentes de ambas as instituições, demonstrando suas contribuições ao campo historiográfico das artes visuais.

---

[10] Um pergaminho foi assinado pelos presentes e colocado em uma caixa de metal, enterrada com jornais do dia e moedas diversas. In: *Diário de São Paulo*, 03 set de 1948.
[11] In: *Diário de São Paulo*, 03 set de 1948.
[12] Arquivo histórico-documental do MASP (anexo B).

As mudanças efetivadas para a adaptação do ensino são importantes para compreendermos o período em questão e a constituição de suas estruturas pedagógicas.

O "Grande Centro das Artes" possui dois momentos de destaque no convênio. Primeiro, apresentado pelas amplas e sofisticadas estruturas físicas da FAAP, com uma materialidade que reverbera nas instalações artísticas e arquitetônicas da cidade. Depois, divulgado conceitualmente, devido ao fortalecimento do ensino e das coleções pela união do MASP com a FAAP.

Em 1957 o orçamento chegava a 60 milhões e crescia cada vez mais com as sugestões para ampliar o projeto inicial, atrasando a conclusão das obras. Os recursos financeiros provenientes dos imóveis deixados por Armando, os aluguéis de espaços – Prédio Solar, Casa Lutetia, Casa das Arcadas, Prédio Ita – e ações da Companhia Paulista de Estradas de Ferro[13] não cobriam os altos valores dos orçamentos. Segundo Mattar (2010a, p. 23), os recursos imobiliários foram prejudicados pelo congelamento dos valores dos aluguéis em 1951 e com a Lei do Inquilinato no governo de Getúlio Vargas, em um momento de elevações inflacionárias no país.

As grandes proporções (Fig. 5) já estavam descritas no projeto desenhado por Armando, que passou por alterações do arquiteto francês Auguste Perret (Fig. 6). Entre seus projetos estão as igrejas de Notre Dame du Raincy e de Montmartre e o Théatre des Champs Elisées, em Paris. Perret também participou do projeto de reconstrução, após bombardeio na Primeira Guerra Mundial, da cidade de Le Havre.

No projeto final, o edifício da FAAP foi divido em três partes: no piso superior, a pinacoteca, a biblioteca e as salas de exposições permanentes; na parte inferior, escolas de artes plásticas com capacidade para 2.000 alunos em 12 salas de aulas de 180 m^2, laboratórios e salas projetadas para o museu. Em um prédio complementar às obras em andamento[14], já havia 400 alunos matriculados nesse período.

[13] Recorte de jornal sem referência no arquivo MASP, datado de 1957.
[14] Recorte de jornal sem referência no arquivo MASP, datado de 1957.

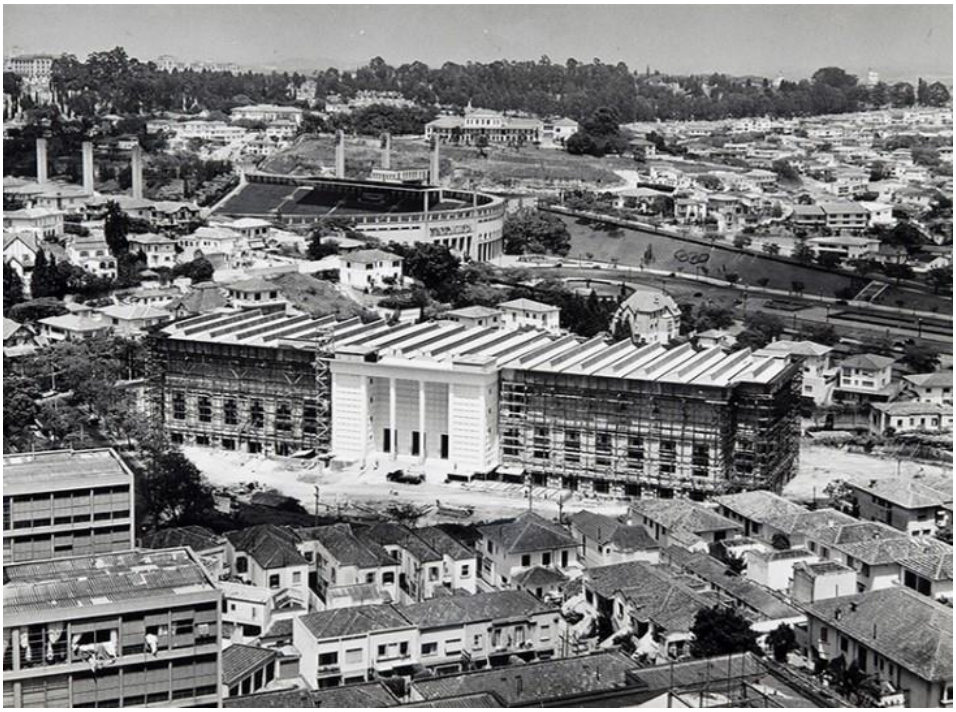


Fig. 5 – O prédio da Fundação Armando Álvares Penteado durante sua construção, 1955. Acervo FAAP. Disponível em < http://www.faap.br/exposicoes/abrindoarquivos/galeria.asp> Acesso em 29 out de 2018. Imagem publicada em Folha da Tarde, 24 jan de 1959.

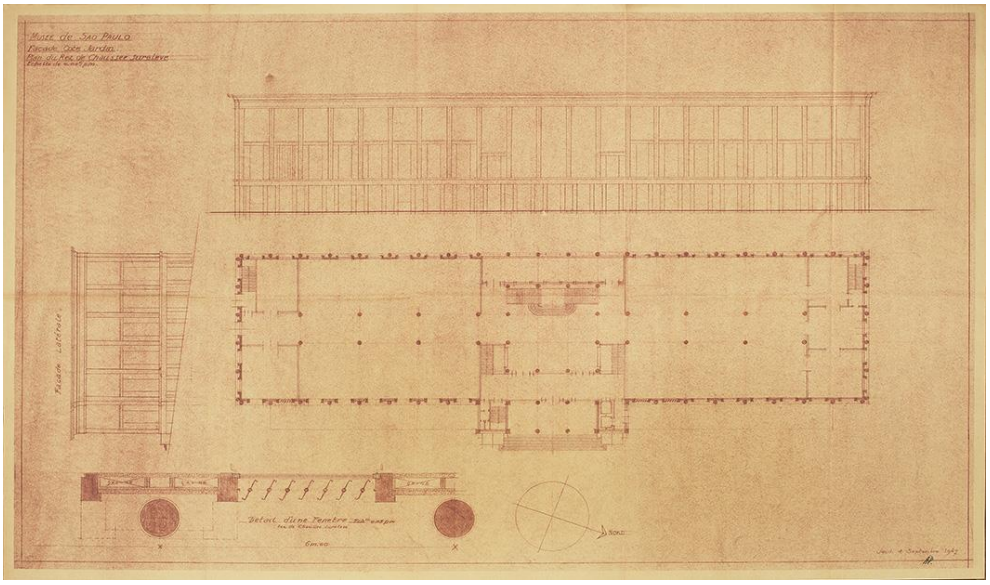


Fig. 6 – Planta da fachada posterior e lateral assinada por Auguste Perret em Paris, 04 set de 1947. Acervo FAAP. In: <http://www.faap.br/exposicoes/abrindoarquivos/galeria> Acesso 29 out de 2018.

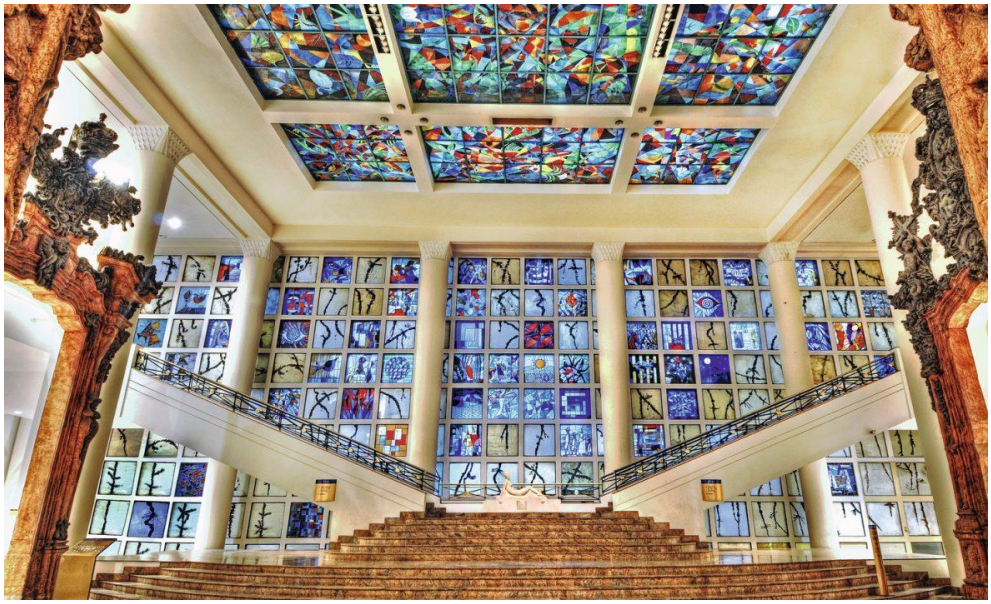


Fig. 7 – Vitrais no saguão do prédio principal da FAAP. Revista FAAP. In: <http://revista.faap.br/tesouro-descoberto-mab-faap-acervo-historia-tarsila-do-amaral-tomie-ohtake-nicolas-vlavianos-museu-de-arte-brasileira/> Acesso 29 maio de 2019.

Dentre os acabamentos do prédio principal, o piso do edifício, revestido em mármore, alcançou, somente no *hall* do teatro, a marca de 2 milhões de cruzeiros. A concepção dos vitrais no *hall* de entrada (Fig. 7) foi feita em 1957, por Bardi, que convidou artistas para comporem o projeto final (LOBÃO, 2014, p. 67), instalado entre 1959 e 1960. Segundo Roberto Magalhães Gouvêa (*apud* LOBÃO, 2014, p. 138):

> Bardi entregou o projeto à artista Claudia Andujar, que sugeriu o que lá se encontra. Para o teto um grande painel de vidros coloridos formando um vitral horizontal, simbolizando as nossas florestas. E para o fechamento quadriculado da fachada posterior, inicialmente, vidros na cor âmbar que haveriam de ir sendo substituídos por reproduções de famosas pinturas dos artistas contemporâneos brasileiros. Enquanto não estivesse totalmente cumprida a ideia da projetista, desceriam do teto para baixo, como se fossem feixes de cipó, estes sim pintados de preto. Bardi pediu aos grandes artistas da época que enviassem reproduções de seus quadros porque eles haveriam de ter lugar para substituir os vidros cor âmbar. Tanto no teto como no quadriculado, os vidros coloridos eram cortados de tal forma que se encostavam um no outro, sem a necessidade do tradicional filete de chumbo usado normalmente nos vitrais.

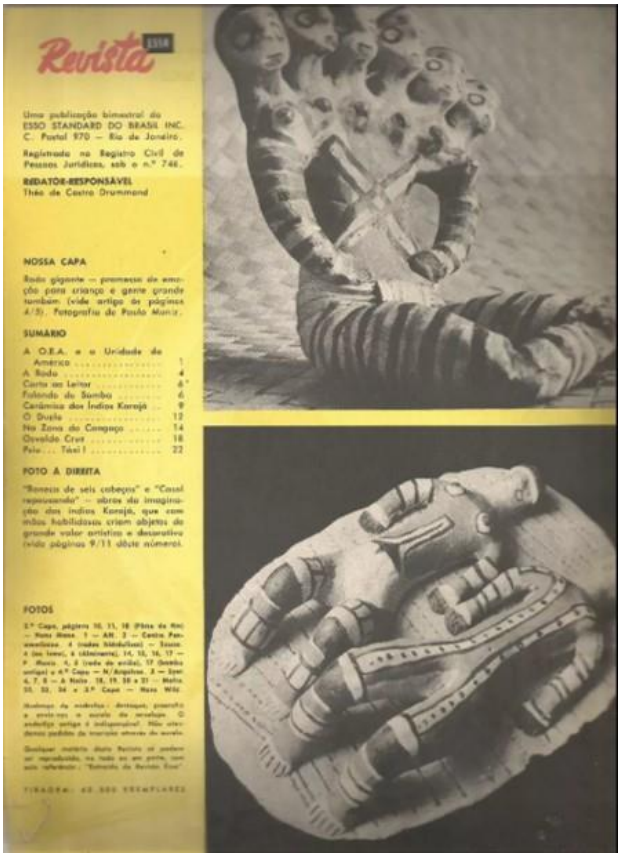


Fig. 8 – Imagens do trabalho do índio Karajá Kudjoenne para o vitral da FAAP. *Revista Esso*, n.2, 1957.

Segundo publicação do MAB[15], esse vitral foi produzido pela Casa Conrado, de Conrado Sorgenicht, o qual tinha importante atuação na área e havia materializado painéis para espaços como a Catedral da Sé, o Teatro Municipal, o Mercado Central e a Faculdade de Direito do Largo São Francisco (USP). O vitral do teto é de autoria de Andujar, e os das paredes são assinados por artistas como Candido Portinari, Lasar Segall e Aldemir Martins. Fator singular é o trabalho realizado pelo índio Karajá Kudjoenne, na época com seis anos de idade, ao lado daqueles artistas, retratando o Brasil ameríndio. Essa horizontalidade foi destacada em matéria da *Revista Esso*, em 1957 (Fig. 8), e no jornal *Tribuna da Imprensa*, em 17 de fevereiro de 1958, com o título *Menino índio fez vitral e a revista Esso reproduziu*.

Segundo informações coletadas no *site* do MAB[16], o painel tem área de 350 m^2. Na área das escadas, as dimensões são de 230 m^2, com 216 quadros de 103 x 103 cm – 59 dos quais

[15] Disponível em <http://www.faap.br/museu/vitrais.asp> Acesso em 19 jun de 2019.
[16] Idem.

são "vitrais artísticos entremeados por vidros leitosos com pintura de 'cipós' feitos por Claudia Andujar". No teto, são 126 m^2, com 121 quadros "separados por caixilhos em estrutura de concreto: todos esses quadros são vitrais e o conjunto é, segundo a autora, a representação de uma floresta tropical". Segundo informações do MAB, "cada vidro colorido é recortado em uma área única de cor, e cada uma dessas peças são juntadas às outras por perfis de chumbo (...). No caso do teto, Andujar não queria que a junção fosse feita com chumbo, e Sorgenicht encaixou os vidros coloridos entre duas camadas de vidro translúcido"[17].

O visitante seria recebido pelo "maior vitral do mundo", segundo a *Revista Visão*, de 07 de novembro de 1958, por uma "eclosão de cores, abstrações, paisagens e figuras". Nessa publicação, informava-se o elevado valor do conjunto das obras, avaliado em 25 milhões de dólares – enquanto uma obra do pintor Rafael, da coleção do museu, tinha valor estimado em 1 milhão.

O convênio foi visto de forma positiva pelo presidente Juscelino Kubitschek na revista *O Cruzeiro* de 29 de março de 1958: "duas entidades poderosas se transformam num só vibrante movimento, a serviço do País". Para Bardi, a ampla estrutura física "não seria um recinto fechado. Artisticamente ajardinado, iluminado e recortado por espelhos d'água, transformar-se-á em agradável logradouro público, constituindo, assim, um dos pontos de atração da cidade"[18].

Outras obras compõem esse espaço no saguão do prédio principal da FAAP, fazendo parte dessa estrutura física, mas não são resultado direto do convênio com o MASP. Em 1961, com a organização da mostra inaugural do MAB, a FAAP recebe moldes de obras referentes ao período do Barroco brasileiro, as quais são instaladas no *hall* de entrada com os vitrais (Fig. 9 e 10). Essas peças integraram a mostra *Barroco no Brasil* (1961), com curadoria de Lourival Gomes Machado e expografia do arquiteto Cyro Marx e do artista Fernando Lemos. Segundo Angélica de Moraes (2010, p. 20), o projeto de Machado "enfocou a tese modernista de que a arte barroca significava o início da arte brasileira. Embora hoje essa ideia não tenha a aceitação da época, é inevitável que fornecia moldura ideal para a abertura de um museu dedicado à produção visual nacional".

[17] Idem.
[18] Recorte de jornal sem referência no arquivo MASP, datado de 1957.

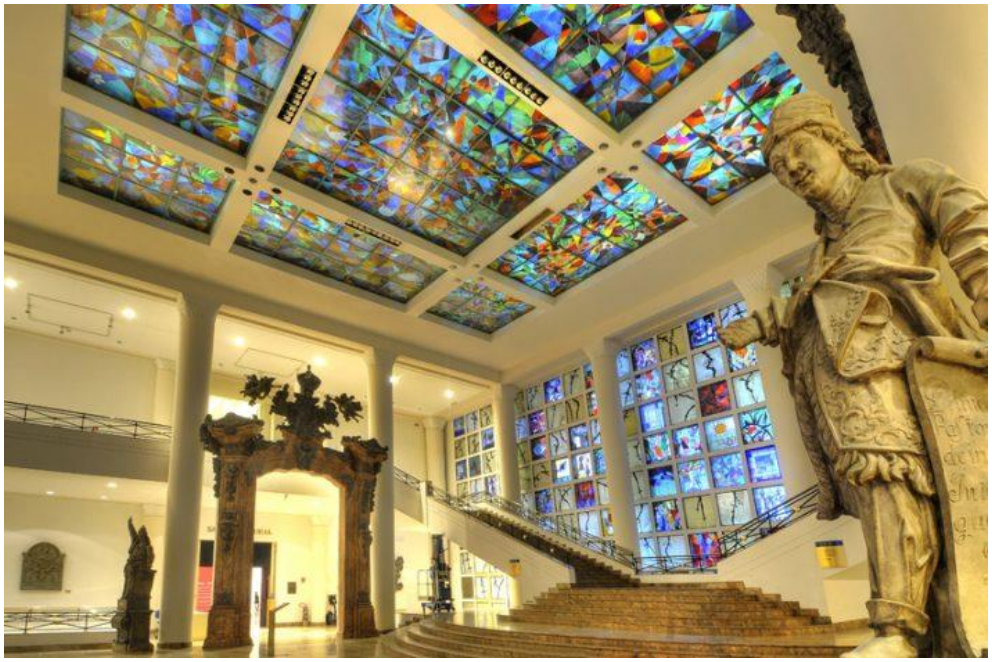


Fig. 9 – Portais e esculturas de Aleijadinho no MAB/FAAP. In: <*https://educacao.estadao.com.br/blogs/colegio-faap/nos-temos-um-museu-seja-bem-vindo/*> Acesso 29 maio de 2019.

Fig. 10 – Portais e esculturas de Aleijadinho no MAB/FAAP. Foto de Vicmandotti.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) cedeu os moldes em gesso das fachadas das Igrejas de São Francisco, do Carmo e de Ouro Preto, além dos moldes em gesso dos profetas criados pelo artista mineiro Antônio Francisco Lisboa (1730 – 1814), o Aleijadinho – os originais são em pedra-sabão e estão instalados na Igreja de Congonhas do Campo. Essas peças integrariam o Museu dos Monumentos Nacionais, idealizado em 1954 para incorporar-se ao complexo de arte localizado no parque do Ibirapuera, em São Paulo (RIBEIRO, 2001, p. 11), o que acabou não se concretizando. Conforme publicado no jornal *A Gazeta*, em 28 de junho de 1965, esse museu depois ficou conhecido como se estivesse instalado dentro da FAAP. Não se sabe a data precisa de quando sua coleção passa a integrar o acervo do MAB.

A matéria *Mostra do Barroco possibilitou criação do Museu dos Monumentos*, publicada no jornal *Diário da Noite*, em 25 de outubro de 1961, afirma que essa doação foi concedida em convênio firmado entre a FAAP e o Museu dos Monumentos Nacionais. Isso permitia que as peças fossem expostas para concretizar os planos do museu, possibilitando que São Paulo abrigasse obras do Barroco brasileiro, já destituído com o processo de urbanização e modernização da cidade, como as fachadas de casas e igrejas.

As modelagens foram criadas por um artista holandês desconhecido, contratado quando viajava pelo Brasil. Segundo Neil Ferreira (1961), as modelagens encontravam-se guardadas em uma favela no Rio de Janeiro, em um "barraco" que incendiou, restando apenas os dez moldes dos profetas de Aleijadinho e as fachadas do Carmo e São Francisco. Outras fontes (RIBEIRO, 2001, p.11) afirmam que o Museu dos Monumentos seria instalado no parque do Ibirapuera. Não se sabe se elas foram trazidas para São Paulo ou se há um desencontro nas informações.

2.3 AS CONTRIBUIÇÕES DE FLÁVIO MOTTA

Esta seção dedica-se, principalmente, a reconstituir os esforços do professor Flávio Motta, no convênio MASP-FAAP, em seu projeto educacional para as artes visuais em São Paulo. As pesquisas realizadas sobre as atividades do MASP, que indicam o acordo com a FAAP, debatem a presença da arquitetura (COSTA, 2010), do design (LEON, 2006) e do caráter didático do museu (LOBÃO, 2014), deixando uma lacuna em relação às atividades das artes visuais.

No momento em que o convênio com o MASP era negociado com a FAAP em 1956, Motta estava na direção do museu, devido à ausência de Bardi, que viajava, entre 1953 e 1957, pela Europa e pelos Estados Unidos, realizando exposições com 64 obras e buscando

autenticações da coleção do museu[19]. Segundo Costa (2010, p. 52), Lina Bo acompanhou Bardi entre janeiro de 1954 e fevereiro de 1955. O pedido para Motta ocupar a direção ocorreu em 1953, antes das viagens, conforme carta datada de 21 de outubro daquele ano[20]. Motta também vai a Nova York estudar técnicas de conservação e de documentação de acervos, participando de atividades nos principais museus da cidade, como o Metropolitan.

Com essa parceria, a FAAP buscava melhores condições para a oferta do ensino das artes e a conclusão das obras do seu edifício principal. Já o interesse do MASP visa suprir a falta de espaço físico e de atenção à sua agenda institucional pedagógica, que não conseguia lugar na Associação Museu de Arte, pois desde 1953 Chateaubriand ocupava-se dos demais produtos da Associação, como a TV Tupi e os jornais dos Diários Associados (COSTA, 2010, p. 53). O museu também vinha passando por problemas financeiros e havia a intenção de expandir suas escolas, além de precisar autenticar sua coleção nas mostras internacionais. Como relata Luiz Hossaka, ex-funcionário do MASP:

> Além de abrigar o jornal, o prédio dos Diários Associados era comercial e ainda estava lá a cinemateca brasileira. Por causa dos filmes, já haviam ocorrido três incêndios no prédio. Esse foi um dos motivos que levou Chateaubriand a fazer o acordo com a FAAP. As obras do prédio da FAAP estavam paradas por falta de dinheiro, e a proposta da Fundação era de ter um museu e também escola de artes. Por isso, o acordo foi feito. Chateaubriand foi para a FAAP para abrigar melhor a sua coleção, desafogar o prédio dos Diários e ajudar a terminar a construção do prédio (*apud* Mattar, 2010a, p. 37).

Na pesquisa de Lobão (2014, p. 64), é possível identificarmos duas informações sobre os contatos iniciais do MASP com a FAAP:

I) segundo publicações em jornais e revistas (às quais ela não faz referência) teriam ocorrido encontros em 1954 e 1955, com Chateaubriand e os administradores da FAAP, para negociações de uma possível parceria entre as instituições;

II) segundo Renato Magalhães Gouvêa, foi ele mesmo quem realizou as principais negociações, pois assumiu a administração da FAAP como diretor, representante legal e advogado de Annie Penteado. Gouvêa já era um importante negociador em compra e

[19] Segundo Renata Motta (2003, p. 25), na Europa as exposições passaram por: Musée L'Orangerie de Paris, em outubro de 1953; Palais de Beaux-Arts de Bruxelas, de 14 de janeiro a 28 de fevereiro de 1954; Central Museum de Utrecht, de 6 de março a 2 de maio; Kunstmuseum de Berna, de 8 de maio a 7 de junho; Tate Gallery, de Londres, de 19 de junho a 15 de agosto; Kunsthalle de Dusseldorf, de 29 de agosto a 31 de outubro de 1954; e Palazzo Reale de Milão, em fevereiro de 1955. Nos Estados Unidos (COSTA, 2010, p. 52), as obras acabaram penhoradas devido a empréstimos realizados para aquisições obtidos anos anteriores. Bardi não podia retornar ao Brasil antes da quitação das dívidas. Somente em 1957, o MASP obtém um empréstimo na Caixa Econômica Federal possibilitando o retorno das obras ao seu acervo.

[20] Essa e as demais cartas de Motta utilizadas nesta seção podem ser consultadas em "1956 – Flávio Motta", pasta 8, Arquivo histórico-documental do MASP.

venda de obras de arte e conhecia de perto Bardi e o museu da rua 7 de Abril (os dois também abrem uma galeria chamada Mirante das Artes, mesmo nome da revista fundada por Bardi em 1967).

Esta segunda informação é mais condizente, uma vez que, nas cartas de Motta, aparece a figura de um administrador da FAAP que seria o responsável por essas negociações e planejamentos, próprios do papel jurídico desempenhado por Gouvêa. Mas as cartas de Motta afirmam o seu papel nas negociações, destacando dados pertinentes ao seu interesse pedagógico pelas artes visuais e impulsionando o acordo com a FAAP para que, assim, ele conseguisse um maior e mais pertinente espaço de atuação.

O esforço de Motta em efetivar esse acordo condiz com sua trajetória acadêmica e suas conquistas pedagógicas dentro do MASP. Pouco antes de ingressar como monitor do MASP, em 1947, Motta forma-se em pedagogia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). Em 1949, participa da criação da Escola Livre de Artes Plásticas com Aldo Bonadei, Nelson Nóbrega, Alfredo Volpi, Waldemar da Costa e Waldemar Amarante. A Escola instala-se na Alameda Rio Claro, em São Paulo, em propriedade emprestada por Ciccillo Matarazzo, mas durou apenas um semestre, com uma turma formada. Dentre os alunos estiveram Aldemir Martins, Mário Gruber e Marcelo Grassmann. A Escola destacava-se pela orientação da atividade criativa e expressiva das artes. Eram oferecidos cursos de pintura, escultura e desenho, além de "artes aplicadas", compreendidas por fotografia, gravura, tapeçaria e publicidade. Dentre os professores estavam, além dos fundadores, Danilo Di Prete, Victor Brecheret, Raphael Galvez e Bruno Giorgi (COSTA, 2010, p. 54).

A atuação de Motta como assistente e depois docente nos cursos do MASP foi fruto de sua participação no curso para monitores ministrado por Bardi em 1947. A partir daí, Motta passa a coordenar atividades e organizar formações direcionadas ao ensino de História da Arte, integrando alunos e professores da rede pública da cidade. Em 1947, Motta foi monitor do 1º Curso Semanal de História da Arte[21]; em 1948, assistente do Curso de Introdução à História da Arte para professores[22]; em 1950, responsável pelo Curso Popular de Introdução à Arte[23]; e entre 1951 e 1953 participou do corpo docente do IAC.

Em 1953, a partir dessas primeiras experiências nas atividades pedagógicas do MASP, Motta cria o Curso Profissional de Professores de Desenho, inserido no MASP após o encerramento das atividades do IAC naquele ano, conferindo nova agenda e configurações

[21] In: "2º Curso Semanal de História da Arte (1948)". Arquivo histórico-documental do MASP.
[22] In: "Curso de introdução à História da Arte para Professores" (1948). Arquivo histórico-documental do MASP.
[23] In: "Curso Popular de Introdução à Arte" (1950). Arquivo histórico-documental do MASP.

aos cursos. Motta baseou-se na ausência de cursos em nível superior para a formação dos docentes em artes visuais – os cursos ocorriam dentro de outras áreas, por vezes, para fins de instrumentalização. Essa percepção surge a partir da aula "Desenho Didático" ministrada na FFLCH/USP, como um curso de extensão para os alunos dos cursos de Licenciaturas (COSTA, 2010, p. 49).

Entre 1935 e 1939 funcionou similar formação, de modo inaugural, na Universidade do Distrito Federal (UDF), no Rio de Janeiro, criada por Anísio Teixeira, contando com professores como Mário de Andrade, Lucio Costa, Candido Portinari e Edgar Sussekind de Mendonça. Com o encerramento do curso da UDF, a formação dos estudantes na área da arte-educação foi prejudicada com a redistribuição dos alunos em outros institutos, sobretudo pela destituição das disciplinas de artes e educação, devido às políticas nacionais vigentes no Estado Novo e aos percalços de seus gestores (BARBOSA, 2018, p. 335).

Somente em 1943 volta a ser ministrado curso para formação de professores de desenho no Brasil, com o Curso de Professor Secundário de Desenho, na Escola Nacional de Belas Artes. Curso similar funcionou desde 1965, com os professores Vicente do Rego Monteiro, Paulo Freire, Anita Paes Barreto e Noemia Varela, na Escola de Belas Artes do Recife, junto à Universidade Federal de Pernambuco (BARBOSA, 2018, p. 336). Cabe destacarmos que, nesse período, o desenho geométrico era obrigatório na rede primária e secundária de ensino. O "Professorado de Desenho", como ficavam conhecidos esses cursos, acabou migrando para outras instituições de diversos estados brasileiros até meados de 1971 (BARBOSA, 2018, p. 336), quando começa a implementação dos cursos de licenciatura, por meio de reformas educacionais e demandas de formação docente específica.

Em junho de 1956, Motta integra a Comissão Nacional de Museus do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) e no mesmo ano é nomeado para a Comissão de Artes Plásticas da prefeitura de São Paulo, aproximando-o dos trâmites no setor público para estabelecer parcerias que pudessem ser solicitadas junto ao órgão. Por exemplo, em um dos encontros da Comissão, Motta solicitou vistas a um projeto de seis milhões de cruzeiros para a Bienal, tumultuando o encontro[24].

Para Costa (2010, p. 54), foi a preocupação com um "projeto educacional" que levou Motta para a FAAP, garantindo melhores condições aos seus planos pedagógicos, que não mais fluíam no MASP. Nos trâmites do acordo com a FAAP, ele passa a relatar sua apreensão com a criação pedagógica, os conteúdos e as metodologias do ensino, preocupado com a

[24] In: "1956 – Flávio Motta", op. cit.

segurança das escolas nessa transferência. A assinatura do convênio parece ter sido efetuada por Motta, conforme descrito em carta de 30 de abril de 1956:

> O senhor [Bardi] deve estar lembrando como relutei, como refleti ao assinar o acordo com as escolas. Fiz, finalmente, convicto de não prejulgar uma situação, e nem comprometê-la. Não seria justo agora voltar a prejulgar uma situação que não existe, isto é, o acordo com todo o Museu, em termos de um programa com atribuições definidas.

Buscando assegurar as escolas, Motta reiterou a criação de um programa que esclarecesse os direitos e as obrigações de cada parte quando as escolas fossem instaladas na FAAP. Ele faz menções a um acordo "eficaz", "preto no branco" e "justo", parecendo identificar algumas estratégias da Fundação que pudessem prejudicar o domínio do MASP sobre suas escolas. Ele diz: "Professor [Bardi], avançamos o mais possível num verdadeiro trabalho de 'patrulha de reconhecimento'. Agora precisamos do 'plano de ação' e a 'ofensiva'".

Essa desconfiança foi confirmada ao fim do convênio, em 1959, pois toda a estrutura das escolas do MASP continuou na FAAP. No entanto, observamos que Motta teve participação nessa transferência para a Fundação, como veremos mais adiante. Chateaubriand preocupava-se mais com a integridade de sua coleção, o que buscava deixar o mais claro possível nas correspondências e no acordo, como sinalizou para Bardi, em carta de 28 de maio de 1956, informando o cuidado necessário com eventuais problemas que aparecessem, principalmente, com Annie Penteado (de temperamento singular e já conhecido).

As desconfianças de Motta parecem surgir quando ele percebe as intenções iniciais da FAAP. Já no primeiro registro das conversas sobre o convênio, datado de 05 de agosto de 1955, Motta relata um encontro nebuloso com José Xavier (representante da FAAP), encarregado de elaborar o programa das escolas. Xavier manifesta intenção pela transferência legal de todas as escolas do MASP para a Fundação e de autonomia nas burocracias do trâmite.

As justificativas utilizadas por Motta para impulsionar a efetivação do acordo parecem recair sobre os escassos recursos financeiros do MASP. Segundo consta na comunicação com Bardi, em carta de abril de 1956, os cursos do museu tinham boa aceitação e procura, embora não cobrissem os gastos implicados. Por isso, o convênio poderia ser uma boa estratégia para aumentar a demanda de alunos com exposições e agendas culturais, sobretudo atividades de *ballet*, teatro, cinema e orquestra. Tais oportunidades parecem despertar o interesse de Motta pelo acordo. Ele relata nas correspondências que desejava sair da administração do museu para coordenar e produzir materiais pedagógicos do convênio. Em suas palavras, as atividades do convênio exigiam um administrador mais

enérgico e eficaz para organizá-las, conforme descreve o plano educacional, em carta de 02 de abril de 1956:

> Precisamos, com o tempo, desenvolver tudo isso, em termos humanos, em cultura, num trabalho feito com profundidade, com os verdadeiros métodos para o homem moderno, sem retórica e ostentação. Daí o meu desejo de permanecer num setor limitado e aprofundar cada vez mais. Conteúdo, professor, é a minha grande preocupação.

As maiores preocupações de Motta diziam respeito a administrar um museu e deixar de lado seus planos sobre o ensino das artes. Com a possibilidade de impulsionar o convênio e justificá-lo por conta dos problemas que o MASP enfrentava, ele poderia ir para a Fundação e executar seu "projeto educacional" (COSTA, 2010, p. 54) sem se desvincular do MASP. Em carta de 02 de abril de 1956, Motta diz:

> Lembre-se também o que já disse ao senhor, antes de partir. Talvez, depois de nove anos de Museu, apesar de todo cuidado, estou cheio daquilo que chamamos "vícios de origem" e, numa obra maior, num programa de desenvolvimento, a gente esteja involuntariamente atrapalhando. Mas, como o senhor sempre foi franco neste sentido, desejo a sua opinião, pois estou convencido que num trabalho maior, devo pensar também em termos de "recuo" (...) Tamanho esforço financeiro, nesta fase da vida brasileira, exige, pede, aumento de nível cultural, melhoria do espírito criador, ação sobre arquitetos, urbanistas, homens públicos, mudança de mentalidade, trabalho vivo, objetivo que se propague e se infiltre no homem. O contrário, é imoral. O senhor não acha? Gostaria da sua opinião.

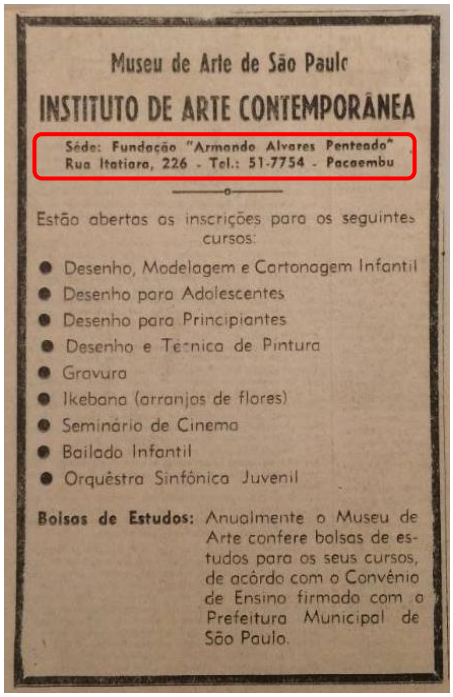
Nas correspondências surgem muitos impasses entre realizar de imediato a transferência (buscando mais subsídios governamentais para a conclusão do prédio da FAAP) ou adiá-la para forçar a Fundação a finalizar as obras. Tal preocupação se repete em carta de 25 de maio de 1956, na qual se reafirma a situação financeira do MASP como incentivo para a efetivação do acordo:

> Aqui nós já arrumamos uma capa para estes dias de dilúvio. Às vezes penso como seria desagradável para o senhor, estar neste ambiente. O Museu está hibernando. É um clima cinzento. Vejo aqui da nossa arca, através da janela, os urubus, do outro lado[25], pousados no balcão.

Os quatro últimos meses de 1956 foram de espera, ora pela definição do acordo, ora pelo planejamento dos programas do convênio. Xavier procura Motta novamente buscando uma transferência legal para a FAAP, mas, segundo Motta, em carta de 26 de setembro de 1956, "ele tirou o corpo fora" no momento que precisava falar com Chateaubriand, pois

[25] "Do outro lado" do edifício dos Diários Associados, na rua 7 de abril, estava o MAM-SP. Em carta de 02 de abril de 1956, Motta já havia citado Ciccillo como exemplo a não ser seguido nos projetos desejados pelo MASP.

pareceria forçar o domínio dos direitos para a FAAP. Em 15 de dezembro de 1956, Motta envia correspondência a Chateaubriand, afirmando a transferência da pinacoteca e das escolas do MASP: “Agora desejo pedir ao senhor para transferir, definitivamente, os cursos para a Fundação Penteado”. Essa informação, além de confirmar que foi Motta o propulsor do convênio, gera conflito com Mattar (2010a, p. 36), que afirma a realização do convênio somente um ano depois, em dezembro de 1957. Os materiais de divulgação das aulas (Fig. 11 - 12) confirmam que o funcionamento dos cursos já ocorria no início de 1957, com o nome do IAC divulgado no endereço da FAAP.


Museu de Arte de São Paulo

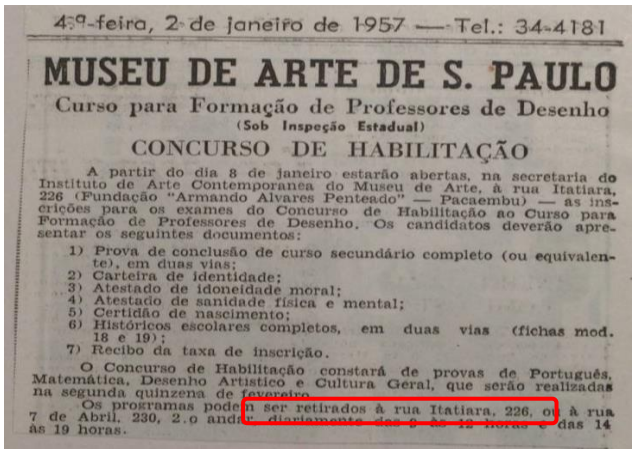
INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Séde: Fundação "Armando Alvares Penteado"
Rua Itatiara, 226 - Tel.: 51-7754 - Pacaembu

Estão abertas as inscrições para os seguintes cursos:

- Desenho, Modelagem e Cartonagem Infantil
- Desenho para Adolescentes
- Desenho para Principiantes
- Desenho e Técnica de Pintura
- Gravura
- Ikebana (arranjos de flores)
- Seminário de Cinema
- Bailado Infantil
- Orquêstra Sinfônica Juvenil

Bolsas de Estudos: Anualmente o Museu de Arte confere bolsas de estudos para os seus cursos, de acôrdo com o Convênio de Ensino firmado com a Prefeitura Municipal de São Paulo.


4ª-feira, 2 de janeiro de 1957 — Tel.: 34-4181

MUSEU DE ARTE DE S. PAULO

Curso para Formação de Professores de Desenho

(Sob Inspeção Estadual)

CONCURSO DE HABILITAÇÃO

A partir do dia 8 de janeiro estarão abertas, na secretaria do Instituto de Arte Contemporanea do Museu de Arte, à rua Itatiara, 226 (Fundação "Armando Alvares Penteado" — Pacaembu) — as inscrições para os exames do Concurso de Habilitação ao Curso para Formação de Professores de Desenho. Os candidatos deverão apresentar os seguintes documentos:

1) Prova de conclusão de curso secundário completo (ou equivalente), em duas vias;
2) Carteira de identidade;
3) Atestado de idoneidade moral;
4) Atestado de sanidade física e mental;
5) Certidão de nascimento;
6) Históricos escolares completos, em duas vias (fichas mod. 18 e 19);
7) Recibo da taxa de inscrição.

O Concurso de Habilitação constará de provas de Português, Matemática, Desenho Artistico e Cultura Geral, que serão realizadas na segunda quinzena de fevereiro.

Os programas podem ser retirados à rua Itatiara, 226, ou à rua 7 de Abril, 230, 2.o andar, diariamente das 9 às 12 horas e das 14 às 19 horas.

Fig. 11 – *Diário de São Paulo*, 22 fev de 1957.
Fig. 12 - *Diário da Noite*, 02 jan de 1957.
Arquivo histórico-documental do MASP.

2.4 AS CONTRIBUIÇÕES DE PIETRO M. BARDI

A transferência dos cursos do MASP para as instalações da FAAP ocorreu com o prédio da Fundação ainda em construção. Anotações de Bardi sugerem, inclusive, quais seriam os recursos necessários à conclusão das obras. Parece que os planos pedagógicos de Bardi se orientavam mais pelo conceito de museu, fazendo com que seu projeto de “democratização da arte” (LOBÃO, 2014, p. 21) afirmasse a criação de espaços de convivência, lazer e cultura, assim como as *Exposições Didáticas* relacionadas aos processos pedagógicos.

Repensar essas estratégias a partir do convênio com a FAAP permitia aproveitar seus amplos espaços e a popularidade do "Grande Centro" para atrair mais público. Com interesse pela instituição e pelo desdobramento das atividades do museu na cidade (LOBÃO, 2014, p. 21), Bardi já sabia como incluir uma programação cultural e como alcançar o público por meio do processo pedagógico. Ele também contava com os instrumentos necessários para atrair mais alunos, por meio da imprensa (NEVES, 2012, p. 39) e de mostras didáticas, promovendo o acervo e os cursos, evitando errar na mesma medida do fracasso do IAC (LEON, 2006). Essa preocupação pode ser confirmada na seguinte declaração de Bardi:

> O museu deve imediatamente começar a cuidar da formação de um público; não somente um público ocasional, que visitam o Museu uma vez ou outra ou por motivos especiais, mas sim o público "habitué", que estrutura o próprio espírito do Museu, partindo às suas manifestações e discutindo-as; trata-se, em outras palavras, do público "aperfeiçoado" que se sente parte integrante das instituições[26].

O "público habituado" parece consistir tanto em quem circula e participa do meio artístico local como o público interessado na agenda da instituição. Em ambos os casos, estariam ligados ao trabalho de formação oferecido no espaço, a partir da própria conceituação de museu, conforme publicado em *Função social dos museus* na revista *Habitat* (n. 1, out-dez, 1950, p. 17-29), informando o público paulistano sobre as novas estruturas artísticas na cidade.

Esse posicionamento de Bardi pode ser analisado em contraste com os planos de Motta. Se Bardi preocupava-se mais com as relações educativas dentro do museu, Motta aprofundava-as ao campo artístico e pedagógico, conforme analisamos anteriormente. E com os esforços de Motta desde 1956 para esse convênio, Bardi escreve as *Bases para um convênio entre a Associação Museu de Arte e a Fundação Armando Álvares Penteado*[27], em 1957, estabelecendo as diretrizes para o acordo entre as instituições, sendo reconhecidas como Instituto de Arte Contemporânea – Fundação Armando Álvares Penteado. Entretanto, o MASP estipulou para si uma autonomia financeira e administrativa (LOBÃO, 2014, p. 67), pensamos, como medida de segurança diante do que já havia sido observado nas intenções da Fundação (manifestadas por Xavier).

Bardi buscou descrever a necessidade de uma "consciência artística" a partir de atividades culturais, reafirmando o que dissemos anteriormente sobre o conceito que recai sobre a instituição e muito próximo das estratégias para formar um público na cidade. Essa

[26] In: "Convênio MASP-FAAP 1957", op. cit.

[27] No arquivo do MASP esse documento não aparece como um contrato, pois não há reconhecimento legal. Tampouco constam assinaturas das partes envolvidas. In: "Convênio MASP-FAAP 1957", Arquivo histórico-documental do MASP.

conscientização como metodologia previa aulas ministradas como nas mostras didáticas, fazendo com que os alunos pudessem estudar diante das obras originais do acervo (Fig. 13). Mais do que reunir esforços para pensar o desdobramento do ensino da arte, essas ações – por mais positivas que fossem – adquiriam aspectos de uma informalização com a arte-educação, porque manifestavam interesses institucionais e mercadológicos do setor privado.

Fig. 13 – Aula de Flávio Motta com obras originais. In http://www.faap.br/70anos/Acesso em 29 jan de 2019.

Além das mostras didáticas, as aulas eram auxiliadas por uma biblioteca de arte e uma fototeca que visavam "contribuir para que o ensino da história da arte seja, afinal, introduzido nas universidades e nas escolas secundárias". Bardi cita a criação de um fundo destinado às pesquisas, com atividades culturais, publicações, bolsas de estudos e premiações. Esse fundo também se destinava à aquisição de materiais didáticos como fotografias, livros, gravuras e peças de artes aplicadas.

A concessão dos cursos do MASP para a FAAP ocorreu para "continuar como um museu dinâmico junto às escolas de elevado plano didático", como o realizado por suas *Exposições Didáticas*. Isso porque os meios para consolidar o ensino no MASP consideravam a unificação das escolas e do acervo nas metodologias utilizadas, as quais se efetivavam a partir do planejamento didático entre aulas teóricas e visitações à pinacoteca.

Nos documentos analisados observamos que a pinacoteca do MASP foi transferida para a FAAP em "caráter de empréstimo", para ser disposta em sala denominada "Assis Chateaubriand", cabendo à FAAP sua conservação e uma programação de exposições. Entretanto, as escolas não são indicadas nesse item, o que parece facilitar a aquisição, pela Fundação, no fim do convênio. Assim, a FAAP cedia seus espaços e adquiria os meios necessários para desenvolver o ensino com a agenda adquirida, além de equipamentos e materiais para ministrar as aulas.

O sistema didático do convênio também foi alcançado pela transferência do conjunto necessário para as montagens das mostras didáticas, como vidros infrangíveis, tubulações de alumínio e aparelhagens de passagens, além da fototeca pessoal de Bardi[28], que estava à disposição dos estudos. Esse programa, segundo Bardi, visava suprir a carência de livros didáticos escolares, nos quais as exposições garantiam melhor conhecimento historiográfico da arte, pois estes materiais já haviam passado pelo trabalho de pesquisa e revisão do MASP. Para Bardi, "o Museu de Arte de São Paulo foi o primeiro Museu a usar este sistema de aprender em livros de arte em quadros"[29]. Além disso, as exposições deveriam ser documentadas para gerar publicações, disponibilizando-se à pesquisa científica e ao diálogo com outras instituições.

A programação inicial do convênio foi realizada por uma mostra inaugural das coleções MASP e Penteado, evidenciando a presença de nomes da elite paulistana e internacionais[30]. Segundo Lobão (2014, p. 67), a presença de figuras internacionais fazia-se necessária para

[28] Sua fototeca foi registrada no catálogo da UNESCO dentre as mais significativas do mundo.
[29] In: "Convênio MASP-FAAP 1957", op. cit.
[30] As fotos da exposição de abertura podem ser conferidas em Mattar (2010a, p. 62-69). Dentre os nomes estão o embaixador do Panamá, Julio Briceño, a modelo francesa Barbara Cailleux e o diretor de cinema italiano Roberto Rossellini, além de Bruno Giorgi, Tarsila do Amaral e Carlos Lacerda.

Bardi e Chateaubriand, pois aquele era o momento do retorno da pinacoteca ao país, depois das exposições itinerantes realizadas na Europa e nos Estados Unidos.

Preocupado com outras parcelas do público paulistano, o ingresso nessas exposições não seria cobrado nos dois primeiros anos – medida justificada por Bardi devido ao péssimo resultado da cobrança de entrada na Bienal de São Paulo. Ele estudava a possibilidade de gratuidade em um dia da semana, simultâneo ao já realizado em muitos museus internacionais. Como local de ensino e formação, a instituição deveria saber se relacionar com os grêmios das escolas, promovendo a participação em visitas e manifestações artísticas.

Bardi também elabora o plano de ação "Projeto para as escolas – Biênio 1958 – 1959", voltado aos trâmites para a conclusão das obras dos edifícios da FAAP, aos cursos que seriam ministrados e ao corpo de funcionários. O convênio colaborou para a conclusão dos edifícios da Fundação, entre outubro de 1957 e março de 1958, como o término das salas do térreo destinadas às escolas e atividades culturais do teatro. Mesmo com as obras ainda em andamento, a exibição das coleções MASP e Penteado foram fundamentais para transmitirem boa impressão e otimismo sobre o convênio. Dentre as ações, previa-se uma "campanha de propaganda pelo acabamento das obras" que, segundo Bardi:

> (...) Observamos que se o Museu de Arte Moderna obtém, para cada Bienal, Cr$ 11.000.000,00, não deveria ser difícil às duas maiores organizações artísticas do Brasil (Fundação Armando Álvares Penteado e Associação Museu de Arte) de obter em dois anos, Cr$ 30.000.000,00 para oferecer ao público em 1960, a maior organização artística da América Latina[31].

Neste trecho, observamos que o "Grande Centro" passa a ser reconhecido como "organização artística", inclusive presente em como se apresentavam: Instituto de Arte Contemporânea – Fundação Armando Álvares Penteado. Essa organização estabeleceu-se pela seguinte programação de cursos:

1. Curso completo de Artes Gráficas
(litografia, incisão, xilogravura)
2. Curso de Pintura e Afresco
3. Curso de Desenho Industrial
(artes aplicadas em geral e publicidade)
4. Curso de História da Arte e Estética
5. Curso de Fotografia

[31] Até o momento não encontramos nenhum documento que comprovasse quais foram os projetos solicitados aos órgãos financiadores competentes, nem se o convênio efetivou de fato esses recursos para a conclusão das obras. Nos anos anteriores, o MASP já havia assinado contratos com a prefeitura de São Paulo, como consta nos relatórios dos cursos e nas correspondências de Motta.

6. Curso de Decoração
7. Curso de Teatro
8. Curso de Cenografia
9. Curso de Escultura
10. Seminário de Cinema

Fig. 14 – "Apresentação da Orquestra Sinfônica Juvenil da FAAP, no saguão do prédio 1, dirigida pelo Maestro Ferraro, em 1958". In: https://www.facebook.com/naFAAP (*Revista FAAP*), Acesso em 29 jan de 2019.

A Fundação promovia os cursos, ressaltando as qualidades das aulas, oferecendo uma agenda cultural na cidade – com apresentações de orquestra, *ballet* e teatro –, buscando sua presença cotidiana junto à opinião pública e atraindo mais alunos (Fig. 14). O quadro de funcionários também foi organizado para garantir a programação:

1 diretor do museu (assuntos culturais);
1 diretor administrativo (assuntos administrativos e patrimoniais);
1 secretário do museu, e do diretor do museu;
1 vice-diretor encarregado da direção das escolas;

1 assistente aos estudos, catálogos e biblioteca;

1 assistente delegado às relações para com o público e manifestações superintendendo o teatro;

4 auxiliares de escritório;

1 zelador;

3 contínuos.

2.5 DESDOBRAMENTOS NA FAAP

O funcionamento do convênio já era realizado pelo Instituto de Arte Contemporânea, com Motta na direção da Escola (LOBÃO, 2014, p. 67; COSTA, 2010, p. 53). A direção da FAAP era composta por Annie Penteado, Clóvis Soares de Camargo, Domício Pacheco e Silva, José Xavier de Sousa e Luís Nazareno de Assunção (BARATA, 1959).

Em maio de 1957, com poucos meses de convênio, Renato Magalhães Gouvêa apresenta para Annie uma carta informando o Relatório Orçamentário para Reestruturação dos Cursos, elaborado por Motta (Fig. 15). A conclusão do estudo, assinada por Plínio Garcia Sanchez, sugeria a reestruturação dos cursos ao patrimônio da FAAP, visando um novo plano de desenvolvimento. O relatório solicitava ainda a transferência de materiais didáticos, equipamentos técnicos e utensílios das escolas do MASP para a Fundação, a qual seria responsável pelo conjunto das escolas, incluindo os funcionários – dentre eles, os professores, que nesse período eram: Hebe de Carvalho e Fernanda Perracini Milani nos cursos infantis (além de Suzana Rodrigues ser convidada a compor o quadro docente porque realizava similar trabalho no Rio de Janeiro); Nelson Nóbrega e Yolanda Mohalyi no Curso de Iniciação ao Desenho e à Pintura; Kitty Bodenheim na Dança; Mario Ferraro no Colégio Musical; e Flávio Motta, Renina Katz e Rosa Krausz no Curso para Formação de Professores de Desenho (MATTAR, 2010a, p. 41, 76).

Não foi possível identificarmos as justificativas que convenceram Bardi a concordar com essa transferência. Entretanto, esse documento demonstra a presença de Motta no apoio à reformulação dos cursos dentro da FAAP, que pôde servir como justificativa para o domínio da Fundação. Aliás, nos anos 1960, os cursos da Fundação passam por outras reformulações e criações da Escola de Arte, também sob direção de Motta, mas com adequações baseadas nas diversas demandas mercadológicas do período, que serão analisadas no próximo capítulo.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
SÃO PAULO

São Paulo, 11 de maio de 1957.

EXMA. SRA.
DA. ANNIE ALVARES PENTEADO
C A P I T A L

Prezada Senhora

Saudações

Tendo o Sr. Flávio Mota, Diretor do Instituto de Arte Contemporânea, enviado à esta -- Fundação o "Relatório Orçamentário Para Reestruturação dos Cursos" e sendo êste assunto um dos principais itens a serem debatidos na próxima reunião da Diretoria, apressamo-nos em enviar-lhe uma cópia do mesmo afim de que V.S. possa inteirar-se -- dos termos da proposta apresentada.

Aproveitamos o ensejo para renovar os protestos de nossa alta estima e grande admiração.

Atenciosamente

RENATO A. DE MAGALHÃES GOUVÊA
Administrador-Geral

-5-

CONCLUSÃO

Para funcionamento dos cursos reestruturados, e integrados ao patrimônio da Fundação, num novo plano de crescente desenvolvimento, visando a instalação dos demais previstos, se faz necessário, de início, que a mesma, assuma os seguintes encargos:

1º- despesa mensal de Cr$ 65.466,70;
2º- adiantamento da subvenção da Prefeitura, mensalmente, até a normalização do Convênio com a mesma, CR$ 80.000,00;
3º- dentro das despesas cobertas pelos orçamentos das tabelas I e IV, receber os funcionários em questão, e mantê-los;
4º- abertura de uma passagem provisória para o prédio novo, simultâneamente ao início da obra das ruas;
5º- instalação de escritório da escola na cidade;
6º- e, finalmente, assinatura de um documento dessa transferência, e doação por parte da Associação Museu de Arte de todo o material didático, equipamento técnico, móveis e utensílios existentes na escola etc, documento êste que será elaborado de comum acôrdo e depois dos entendimentos verbais necessários.

São Paulo, abril de 1957

Assin. (Plínio Garcia Sanchez)

Fig. 15 – Correspondência sobre o "Relatório Orçamentário para Reestruturação dos Cursos" na FAAP, 1957. In: Mattar, 2010a, p. 36.

Nesse período, apresentava-se uma programação com cursos de Divulgação, Vocacionais, Profissionais e de Professores de Desenho (MATTAR, 2010a, p. 60). Diante dessa grade curricular, podemos perceber alguns eixos que correspondem ao que mais se destaca na FAAP no decorrer das duas próximas décadas. Atividades de Divulgação são organizadas para promover os cursos oferecidos pela Fundação, denominadas *Mostras Promocionais*, além da criação da Galeria Girassol para expor trabalhos de seus alunos, no começo dos anos 1960. Observamos que os *Anuais de Artes* da FAAP, criados em 1965, parecem ser um desdobramento desse caráter de exposição, também incluído no calendário artístico de São Paulo pela exibição de trabalhos dos alunos.

Os cursos Vocacionais parecem assimilar jargões vinculados às aptidões "naturais" dos artistas. São estratégias e ferramentas que se apropriam do entusiasmo dos estudantes com o mercado local e com as aptidões tecnicistas, no fervor dos discursos desenvolvimentistas dos anos 1960, que pareciam abrir oportunidades no mercado de trabalho. Também analisaremos, posteriormente, a presença das mulheres nas aulas de

artes nos anos 60, demonstrando como o ensino foi tributário do aumento da escolarização feminina e de uma nova demanda pela formação.

Já a Formação de Professores também pode ser compreendida no contexto de crescimento do mercado educacional da cidade. Era necessário estruturar uma rede de profissionais para ampliar essa demanda. Essa afirmação pode ser observada nas diversas contratações que a FAAP realizou com ex-alunos para inseri-los como docentes: Marcelo Nitsche, Carmela Gross e Yolanda Bessa, entre outros. Sabemos que a formação docente implicava outras preocupações, mas esses esforços também devem ser compreendidos como estratégias para estruturar um sistema diante do crescimento mercadológico educacional, capacitando os profissionais e oferecendo melhor corpo docente.

Os espaços físicos das aulas na FAAP foram ganhando formatos que atraiam os alunos, como a montagem do espaço para a gravura, realizada por Motta com as suas próprias prensas, a marcenaria para produção de molduras e caixas para as demandas do museu (MATTAR, 2010a, p. 41), valorizando as aulas de História da Arte junto às peças originais do acervo (Fig. 13). O amplo espaço das estruturas da FAAP possibilitava aulas e oficinas com maiores pranchas, mesas e equipamentos para as produções, incluindo as atividades didáticas com grandes peças da coleção. Bardi já havia sinalizado a falta de espaço no prédio dos Diários Associados, conforme publicação no jornal *Correio da Manhã* (RJ), em 25 de novembro de 1959: "na Fundação, com seu imenso espaço, tudo ficaria solucionado".

Os espaços foram adaptados por Lina Bo (LOBÃO, 2014, p. 68) para atenderem melhor a biblioteca, encontros, seminários, novas aquisições e a estrutura das escolas. Entretanto, para Sergio Ferro, artista e professor desde o MASP, a escola se tornou mais clássica e mais museu tradicional com a separação e distanciamento das salas (LOBÃO, 2014, p. 115). Para Ferro, houve um isolamento da pinacoteca que a tornou estática e imóvel, perdendo o dinamismo presente no prédio dos Diários Associados.

Para Lobão (2014, p. 68), a diminuição dessa dinâmica ocorria porque não se tinha mais o fluxo entre o auditório e a galeria, além dos vidros das pranchas das *Exposições Didáticas* refletirem o acervo permanente naquele pequeno espaço entre eles. A interação e a criatividade de um espaço pequeno, como afirmadas por Ferro, parecem permitir mais experimentações por meio das estruturas, materiais e métodos utilizados. Essas premissas de adequação (ou mesmo pela precariedade) reaparecem nos anos 1970 em relação aos espaços da universidade e do museu como meios de produção mais integradores.

2.6 DISPUTAS ENTRE BARDI E ANNIE PENTEADO

Durante o convênio MASP-FAAP, realizado entre dezembro de 1956 e setembro de 1959, observamos algumas contribuições ao cenário artístico e educacional da cidade. Por exemplo, por meio da criação de um local específico de ensino, produção e exibição artística, que oferecia formação e atuação aos estudantes e artistas. Este capítulo buscou uma análise do contexto em que esses planejamentos foram inseridos, no qual buscamos distanciar o que foi uma "venda casada" entre a busca de formação dos jovens e de ingresso no mercado de trabalho, diante das concepções criadas sobre o ensino em um mercado educacional que crescia na cidade.

Esse mercado firmava-se como fonte de renda para uma elite econômica, pautando-se, estrategicamente, no discurso de aceleração da urbanização (modernização e desenvolvimento), estimulando a capacitação profissional, decorrente de uma ampliação da escolarização da classe média e de anseios de profissionalização. Isso confirma que a preocupação pedagógica ocorreu por agentes específicos, como Motta, com elementos particulares, como sua formação pedagógica, que subsidiaram as preocupações educacionais.

O fim do convênio entre as instituições demonstra uma disputa institucional para balancear o poder sobre esse mercado, haja vista as justificativas para a quebra do contrato serem vinculadas mais ao caráter institucional do museu, deixando de lado discussões relacionadas à educação. A primeira dessas justificativas já aparece nos documentos do convênio, no artigo nº 10 de "Bases para um convênio", no qual Bardi preocupa-se em assegurar apenas a pinacoteca, não mencionando garantia sobre as escolas – inclusive, doadas posteriormente para a FAAP; a segunda, nas discussões entre Bardi e Annie Penteado sobre a autenticidade de algumas obras de arte da coleção Penteado; e a terceira, quando nomes da elite paulistana são denunciados por interferirem diretamente nas programações.

A corrida por espaço entre as partes significou o poder mercadológico que cada uma possuía, refletindo como a educação ficava à margem dos interesses institucionais, sendo comparada com a capacidade que a FAAP tinha de manter uma coleção de arte. A Fundação começou a ser exposta como local de promoção ligado ao mercado, contrapondo-se à sua capacidade de administração institucional, conforme nota na revista *Mirante das Artes etc* (n. 2, mar-abr, 1967, p. 59):

> Fundei anos atrás uma Escolinha de Belas Artes que obteve grande sucesso, com muitos alunos nos cursos de cerâmica, desenho, pintura e

> decoração. Como poderia promover mais ainda a Escolinha? (Lourenço Mendonça, Guarulhos, SP).

E a *Mirante* responde:

> Transformando-a numa Faculdade, como fez a F.A.A.P.

Para Lobão (2014, p. 69), o fim do convênio ocorre com a acusação de Bardi sobre a legitimidade do acervo da FAAP, motivo pelo qual devolveu sua pinacoteca para o prédio dos Diários Associados. Lobão pauta-se nas acusações de Bardi publicadas na revista *Mirante das Artes etc* em 1967, em que questiona a idoneidade do acervo Penteado. Segundo Renato Magalhães Gouvêa (*apud* LOBÃO, 2014, p. 69), o conflito havia surgido em uma das reuniões para a exposição inaugural do convênio, devido a amigas de Annie questionarem se um quadro de Modigliani (localizado em sua residência) não participaria da mostra.

Bardi acusa a falsidade da obra, criando desacordo entre os presentes, dentre eles, o ex-presidente da Companhia Paulista de Estrada de Ferro, Clovis Soares de Camargo, e Domicio Pacheco e Silva, nomeados membros-fundadores e diretores vitalícios por Armando Penteado (LOBÃO, 2014, p. 69). O assunto foi tratado pelas duas diretorias das instituições, mas Bardi era relutante:

> não coloquei porque o quadro é falso (...) a Europa inteira, qualquer marchand de galeria sabe que um milionário de São Paulo esteve por lá e adquiriu um falso Modigliani e eu no *Studio D'arte Palma*, que era a minha galeria, estava cansado de saber da existência desse quadro no Brasil (*apud* LOBÃO, 2014, p. 70).

Bardi destacou a proposta da FAAP em criar um Museu de Arte Brasileira, questionando a idoneidade da FAAP sobre educação, pesquisa e sistemas expositivos. A desconfiança e a acusação de Bardi baseavam-se em obras que haviam desaparecido da coleção, como uma tela de Paul Gauguin (Fig. 16). No primeiro volume da *Mirante* (nº 1, jan-fev 1967, p. 08, grifo nosso), Bardi relata:

> Esta tela de Paul Gauguin (valor aproximado de 350 milhões de cruzeiros) foi exposta na pinacoteca da Fundação Armando Álvares Penteado, à Rua Alagoas nº 909, São Paulo, em 1959, juntamente com as telas de Vuillard, Bonnard, Utrillo, Derain, etc. da coleção Armando Alvares Penteado. Foi na ocasião em que estavam reunidos os acervos da FAAP e o Museu de Arte de São Paulo. Como se sabe, o convênio entre as duas instituições teve breve duração: o MASP depois de alguns meses da abertura voltou à sua antiga sede no edifício dos Diários Associados. **O acervo da FAAP ficou exposto ainda por algum tempo e depois – pela singular ideia da FAAP se especializar em "arte brasileira" – o acervo desapareceu misteriosamente.** Todo mundo sabe onde se

> encontra o acervo; todavia quem souber alguma notícia a respeito pode nos escrever.

Na edição posterior da revista (*Mirante das Artes etc.*, nº 2, mar-abr 1967, p. 10), os editores publicam uma foto da visitante Ester Piza diante do quadro (Fig. 17), comprovando que este esteve exposto no prédio da Fundação. Os conflitos são disparados pela presença de nomes da elite paulistana nas estratégias da Fundação, os quais começavam a ocupar cargos na direção, como Chico Scarpa, Roberto Pinto de Souza e sua esposa Lucia:

> O valioso Gauguin Paysage de Bretagne da coleção A. A. Penteado quando esteve exposto na pinacoteca da Fundação, bem à vista do público. Segundo as últimas notícias, o Gauguin & Coleção A.A.P. está na mansão dos seus presidentes, o casal Roberto Pinto de Souza, casal cada dia mais magnificado nas colunas sociais pelo espírito de dedicação e abnegação à F.A.A.P. A foto representa o famoso Gauguin ao lado do Pauvre Pecheur de Gauguin do acervo do M.A.S.P., quando as duas pinacotecas estiveram reunidas.

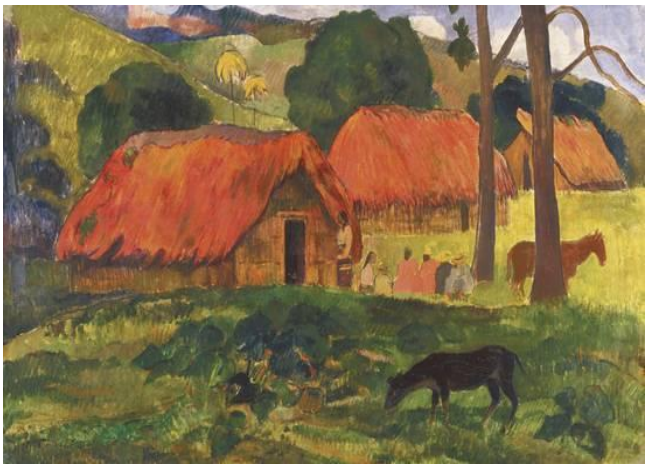


Fig. 16 – Paul Gauguin, Village in Tahiti, 1892.

Fig. 17 - Ester Piza diante do quadro de Gauguin. In: *Mirante das Artes etc.,* nº 2, mar-abr 1967, p. 10.

Para Motta (2003, p. 97), o fim do acordo ocorre porque Annie Penteado vendeu algumas obras doadas (criando desigualdade entre as coleções do MASP e da FAAP), imaginando

que seriam pertencentes à Fundação. Na publicação organizada por Mattar (2010a), somente aparece o retorno do MASP ao prédio dos Diários Associados e, ainda, tendenciado à má administração deles:

> Assis Chateaubriand, que criou o Museu de Arte com obras adquiridas no pós-guerra, deixou o museu sob responsabilidade de Pietro Maria Bardi, seu homem de confiança e encarregado de fazer a transição das obras para a FAAP. Mas, em janeiro de 1959, Bardi viajou para a Europa, onde permaneceu por nove meses. E, **no Museu de Arte instalado na FAAP, ficou um vácuo de poder**. A mulher de Bardi, Lina, à época dirigente do MAM da Bahia, estava negociando com a prefeitura de São Paulo o terreno do Trianon, na avenida Paulista. Com Bardi de volta da Europa e o acordo da prefeitura fechado, eles decidiram levar a coleção de volta ao prédio dos Diários Associados. Afinal, em breve, as obras teriam um museu próprio. Os cursos, porém, permaneceram na FAAP (MATTAR, 2010a, p. 41, grifo nosso).

Mattar (2010a, p. 77) ainda destaca a posição de Roberto Pinto de Souza, na época diretor financeiro da FAAP, provocando o investimento da Fundação com a produção artística nacional porque "o Museu do Chatô [MASP] e o do Ciccillo [MAM-SP] que tinham muita arte estrangeira". Essas disputas colocavam em pauta o papel de uma instituição para o ensino, pesquisa e exibição das artes na cidade. O modo como Bardi inclui esse debate em uma revista de boa circulação local visava expor e provocar um posicionamento da Fundação, pois, segundo os editores da *Mirante* (n.3. mai-jun 1967, p. 07), eram questões que afetavam diretamente a cultura artística paulistana.

Roberto Pinto de Souza acabou assumindo que a tela pertencia a ele mesmo e se encontrava em sua residência em São Paulo. Mesmo assim, o que estava em jogo, segundo a própria *Mirante*, era o silencioso desinteresse que a Fundação demonstrava sobre seu patrimônio. Vicente Rao, professor da FAAP, explica (*Mirante*, n.4, jul-ago 1967, p. 09-10) que a obra sempre foi posse de Annie, doada à Célia Scarpa Comenale e Lúcia Pinto de Souza, sobre testemunho do professor Miguel Reale, vice-presidente da Fundação. A doação foi examinada por Rao e pelos professores Frederico Marques, Ernesto Leme e Washington de Barros Monteiro (todos juristas), a pedido de Roberto Pinto de Souza.

Junto a essa carta de Rao, a *Mirante* reproduziu o noticiário do jornal *Correio Paulistano* de 15 de outubro de 1958 negando tal justificativa[32], em que Annie Penteado afirmava a doação das obras à instituição: "Fiz doação também de todas as minhas obras de arte, incluindo as coleções de porcelana chinesa antiga, jade, pratas, tapeçaria, móveis, enfim, tudo que me acompanhou durante a vida...". Além disso, segundo publicado na revista (*Mirante das Artes etc*, n.4, jul-ago, 1967, p. 9), o acervo foi recebido pela instituição em

[32] Para Bardi, havia diversas comprovações sobre a posse da FAAP, mas nenhum proprietário físico era indicado. Publicando em resposta a Rao, ele indica que tal propriedade constava em catálogo produzido e escrito pela secretária da Fundação, Wanda Svevo.

cartório e colocava em xeque o modo como os nomes da direção eram expostos na imprensa:

> A carta do prof. Rao, afinal, conta a história da viúva que em vida se desfez de tudo que herdou do marido, sem honrar sua vontade qual a de aplicar a fortuna que deixava, na formação de escolas e, em última análise, beneficiar o povo. Ao invés de beneficiar o povo, a velha tristíssima beneficiou a sra. Scarpa e filha, chegando a nomear esta última, sem qualquer título cultural para tanto, nada menos que presidente da Fundação (que seria como nomear um enfermeiro diretor do hospital), dando assim mostras de que não se interessava pela sorte da Fundação e nem do seu busto que em vida encomendou a Bruno Giorgi, para colocá-lo ao lado do de Armando Penteado, no "hall" da sede da Fundação.

Eram corriqueiras essas aparições na imprensa local divulgando os patrimônios, reafirmando socialmente a elite, desde *vernissages* a biografias em colunas sociais (Fig. 18). Segundo Bardi, Annie Penteado sempre declarava publicamente nessas matérias que todo o seu acervo pertencia à Fundação (Fig. 19). Aliás, essa afirmação socioeconômica também aparece nas divulgações dos cursos, associando imagens privadas à imagem da Fundação (Fig. 20), ou seja, mediante privatização do espaço de ensino-aprendizagem.

LEILÃO DE ARTE

Casal Roberto Pinto de Sousa, dona Dorina Gouvêa Nowill, dona Rosinha Belfort de Matos, sr. Aníbal Faria e sr. Samuel Klabin.

Srta. Eunice Abreu, danos Irene Benko, Flavia Pereira Lopes e Maria Inês Benko e srta. Cristina Motta.

Sr. Victor Geraldo Simonsen, sr. Carlos Armando F. Rodrigues, dona Yelva Caetano da Silva e sr. Décio Ferraz de Vasconcelos.

Diario de S.Paulo
Social

dona Maria Helena Ribeiro Pinto, do Alcantara Machado e sr. Max Feffer

O sr. e sra. Nelson Mendes Caldeira ladeiam o vice-governador Laudo Natel e a sra. Lucia Pinto de Souza

Na Fundação Alvares Penteado

TODA a sociedade e inteligencia de São Paulo marcaram encontro na Fundação Alvares Penteado, na abertura solene da exposição de obras de arte pertencentes a Nelson Mendes Caldeira. Presidiu a inauguração o vice-governador Laudo Natel e estão de parabens Annie Alvares Penteado e Lucia Pinto de Souza, que movimentaram os cordéis para o sucesso daquela promoção do musea da rua Alagoas.

l e Sylvia Pupo.

Carvalho.

MOSTRA DE ARTE

COM o comparecimento de figuras de nosso mundo social e artistico, foi inaugurada a exposição de desenhos e gravuras de Dora Cerruti. Esse encontro teve lugar no CA 2 de Outubro, da Fundação Armando Alvares Penteado.

... 35-5495 - S. Paulo

5 1 MAR 1963

NA FUNDAÇÃO ALVARES PENTEADO

O marechal Costa e Silva acompanhado de dona Lucia Pinto de Souza e do governador Roberto de Abreu Sodré chega à Fundação Alvares Penteado

Sr. e sra. Jorge de Moraes Dantas

Ministro Gama e Silva, general Syseno Sarmento, dona Yolanda Costa e Silva e dona Maria Abreu Sodré

Foi das mais concorridas e destacadas as festividades de inauguração da Faculdade de Engenharia e da sala de Flavio de Carvalho, promovida pela Fundação Armando Alvares Penteado, em sua sede da rua Alagoas. O acontecimento contou com a honrosa presença do presidente da Republica, marechal Costa e Silva, de altas personalidades politicas do país, autoridades estaduais e municipais, além de elementos catalogados da nossa sociedade. Durante a solenidade falaram a sra. Lucia Pinto de Sousa, presidente da Fundação, o prof. Roberto Pinto de Sousa e o prof. Miguel Reale, que enalteceram o significado do ato.

Pintor Flavio de Carvalho, homenageado

Homenagem

Sras. Mimi Lafer, Ernestina Pinto Alves de Almeida e Beatriz Biar e sr. Ciro Marx

Sra. Prof. Roberto Pinto de Sousa, srta. Celita Comenale Procopio de Carvalho e srs. Francisco Matarazzo Sobrinho e José Xavier de Souza

Da. Annie Alvares Penteado foi homenageada, sexta-feira ultima, no tradicional almoço das cronistas, sob o comando de Odete de Freitas, no Jaraguá. Esta justa homenagem mobilizou a alta-roda de São Paulo, que deste modo demonstrou a sua admiração e amizade

A ho
prof.
plent

Sras. Sylvia Lorena Marinho, Syl
lier, Nubia Crissiuma e sr. Alfr

nie, qu
proferi

Fig. 18 – Eventos FAAP na imprensa; recortes de jornais.

"Em sua belíssima casa da rua Ceará – bem perto do Museu que é a realização dos sonhos do seu marido – dona Annie mostra-nos raridades: um quadro de Modigliani, um Gauguin, um Bonnard, um Edmond Cross, dois Ticianos, porcelana chinesa, peças raras de porcelanas que pertenceram aos imperadores brasileiros, peças de jade, prataria, inúmeros quadros muito representativos de diversas épocas da pintura, uma estátua de Brecheret, móveis de estilo (todos assinados) e uma infinidade de objetos raros Dona Annie diz que tudo que ela possui na casa da rua Ceará ficará um dia pertencendo à Fundação Álvares Penteado" (*A Gazeta*, 29 jul de 1960).

Fig. 19 – "Dona Annie Álvares Penteado realiza o sonho do marido" (sobre a criação do MAB em 1961). In*: A Gazeta*, Página Feminina, 29 jul de 1961, Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.

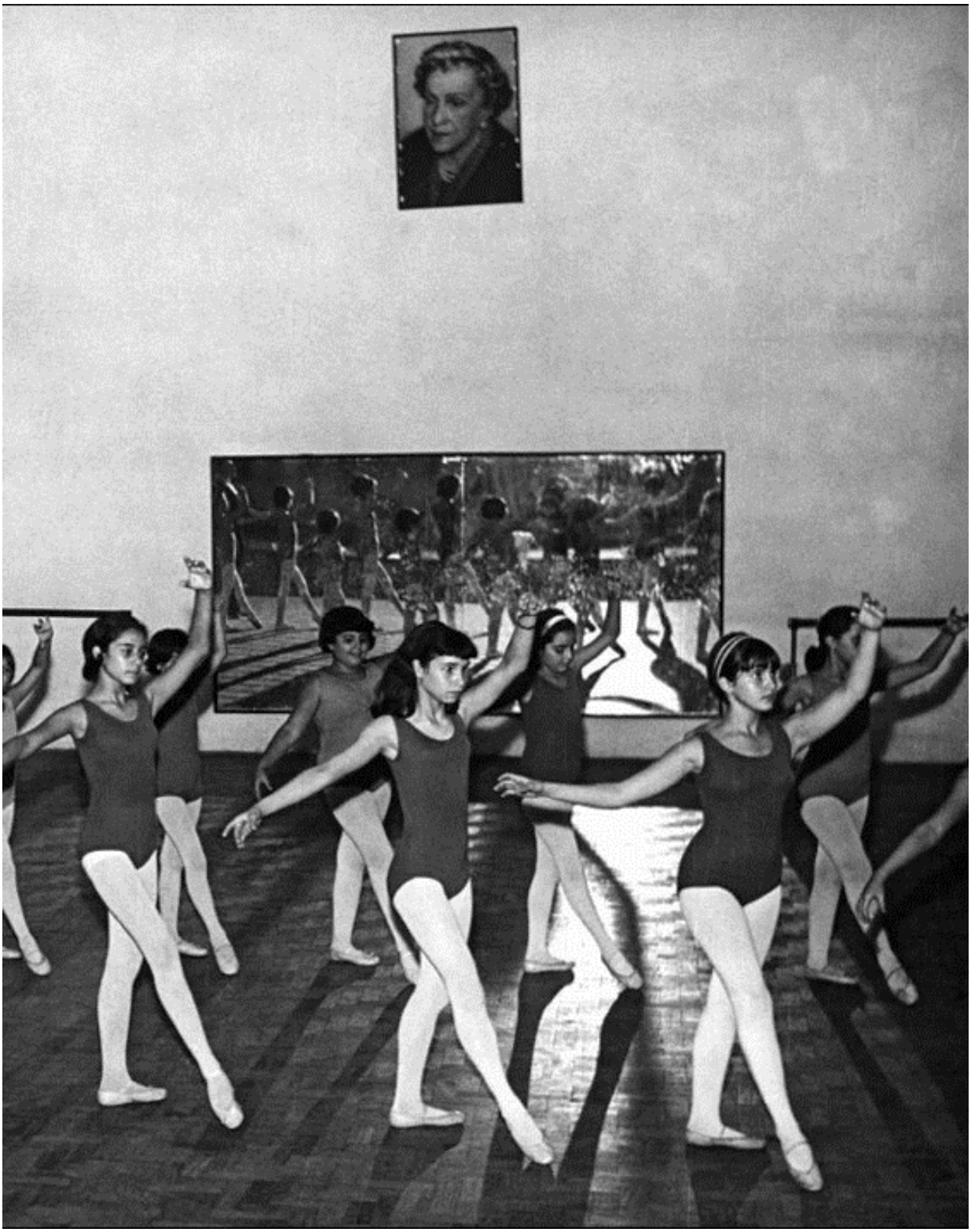


Figura 20 - Aula de *ballet*. In: Mattar, 2010a, p. 93.

III O ENSINO DAS ARTES VISUAIS NA FAAP

Após o fim do convênio com o MASP, no final de 1959, a FAAP inicia a criação da Escola de Arte e do Museu de Arte Brasileira (MAB) – que será analisado no capítulo seguinte –, buscando a constituição de uma imagem institucional de ensino e uma política para o museu. Flávio Motta era o diretor da Escola e foi um dos principais responsáveis por redistribuir atividades e incorporar novos docentes. Segundo o professor Caciporé Torres (*apud* CARVALHO, 2015, p. 146), a direção de Motta e os professores contratados foram os responsáveis por dar continuidade e maior prestígio aos cursos.

Neste capítulo, analisaremos a oferta do ensino nos níveis técnico e superior a partir das demandas locais por formação e profissionalização dos estudantes, conforme as demandas dos diversos tipos de mercados que se destacaram ao longo da década de 1960 e 1970. Algumas das orientações que investigamos anteriormente reaparecem nos anos 1960, como a oferta de cursos nas instituições de arte seguindo as expectativas econômicas que trouxeram um mercado educacional para a cidade. A pujança do mercado industrial determinou o trabalho de artistas nas áreas técnicas desse campo, mas outros setores também foram ganhando relevância, como a produção gráfica de cartazes, ilustrações, capas de LPs e a cenografia de espetáculos.

No período analisado, as políticas nacionais de educação sofreram o impacto dos discursos desenvolvimentistas e podem ter atingido, em algum momento, o quadro educacional nas instituições de arte, que estavam em busca de renovação dos modelos de ensino e produções artísticas. As Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), entre 1961 e 1971, trouxeram impactos no modelo de ensino das artes no ensino básico direcionado à

formação técnica (BRASIL, 1961), o que se refletiu no sistema de ensino institucional. Em nível superior, as mudanças também são implantadas por normatizações a serem seguidas, com a Reforma Universitária de 1968, durante a ditadura civil-militar (FÁVERO, 2006), incluindo as implementações realizadas pelo acordo MEC/USAID, com agentes norte-americanos, em programas culturais (FRANZON, 2015).

O ensino nas instituições de arte, vinculando-se às atrações e produções artísticas de um museu ou de uma agenda cultural, teve desdobramentos pedagógicos singulares. Essas metodologias adquirem, inclusive, certa informalidade com os percursos da arte-educação, na medida em que há menos interlocução, criticidade ou trabalho científico desse impacto no campo pedagógico, para dar lugar às implantações das políticas nacionais compactuadas com os discursos desenvolvimentistas.

Observamos no sistema de ensino da Fundação uma oferta de programações vinculadas às atividades expositivas das turmas – nas mostras promocionais ou mesmo nos *Anuais de Artes* da FAAP – e à agenda cultural, como nas apresentações de *ballet*, da orquestra das turmas de música, teatro e cinema, como revela o cartaz da Escola (Fig. 21). Além disso, o sistema também oferecia cursos com eixos teóricos e históricos, algo que não ocorria em muitos currículos escolares no período e que só estaria presente em cursos de nível superior no final nos anos 1960.

Essas atividades, próximas aos cursos de "Divulgação", como modalidades mais livres e destinadas ao público em geral, também aparecem na forma de cursos de extensão, como na divulgação do curso *As artes do século XX*, publicado no *Jornal do Comércio*, em 11 de julho de 1962, ministrado por Wolfgang Pfeiffer. No entanto, o caráter extensivo não se aproxima do que hoje compreendemos pelo vínculo da universidade com as comunidades ao seu redor, muito menos pelo trabalho filantrópico, pois os cursos eram pagos e, consequentemente, destinados a um público de maior poder aquisitivo.

Outra marca encontrada no sistema institucional do ensino das artes da FAAP refere-se ao modo como os cursos técnicos ou livres foram importantes para a implantação do sistema de ensino superior. A expansão do ensino superior privado também é responsável por esse movimento, decorrente da implementação de poucos cursos que atendessem uma demanda de massa (SAMPAIO, 2000).

Isso significa que o ensino superior não foi implementado por modelos inaugurais de aprendizagem, muito menos tendo como referência cursos em outras universidades. No entanto, em alguns momentos veremos que professores como Walter Zanini, Julio Plaza, Regina Silveira e Donato Ferrari, que também participavam do corpo docente da ECA-USP,

circulavam entre duas ou mais instituições e podem ter colaborado com críticas e contribuições às aulas.

Já as análises comparativas entre a oferta de ensino em níveis técnico e superior na Fundação demonstram distinções consideráveis, assim como as diferenças entre o ensino nos anos 1960 e 1970. A oferta do ensino técnico de diversas disciplinas artísticas ocorria em programas curriculares vinculados, de modo mais direto, à inserção do estudante no mercado de trabalho local, principalmente nas áreas da indústria ou em áreas afins, como as produções gráficas. Em nível superior, a partir da segunda metade dos anos 1960, os debates parecem ser aprofundados em outros segmentos, também considerando os contextos mercadológicos crescentes nos debates com as áreas da Comunicação, como Publicidade, Jornalismo, Rádio e Televisão (Fig. 22).

Fig. 21 – Escola de Arte, cartaz. Foto de Otto Ernesto Stupakoff. MATTAR, 2010a, p. 83.

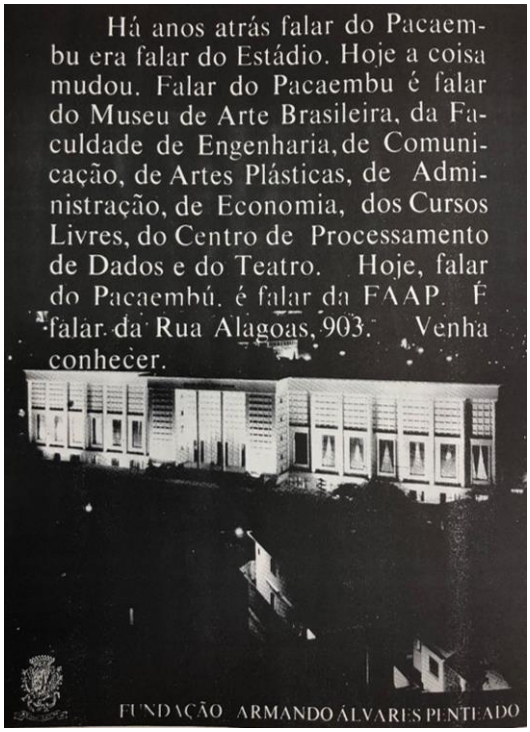


Fig. 22 – Propaganda da FAAP. Revista *Artes:*, ano XII, n. 47, nov-dez, 1976, p. 16.

No começo dos anos 1960, a imagem veiculada nos anúncios e textos da imprensa local era anexada junto aos textos informativos da Fundação, apresentando sua programação mais atrelada ao mercado de trabalho e contando como seus espaços físicos contribuíam para esse aperfeiçoamento. Parte dessa iniciativa pode ser compreendida pela divulgação das vertentes artísticas aptas ao modo instrumental em diversas áreas de atuação, veiculada

às classes ocupadas por alunos com as devidas posturas nas oficinas, junto aos materiais e equipamentos utilizados nas aulas (Fig. 23).

A disposição física e estrutural das classes apresentava cadeiras e mesas de trabalho mais seriadas, onde os alunos acabavam se adequando a posturas mais rígidas, parecendo buscar efetividade nas técnicas exigidas para o trabalho artístico no processo desenvolvimentista. Além disso, a utilização de materiais de maior precisão técnica como esquadros, mesas de desenho técnico, cavaletes ou mesmo os uniformes contribuíam para a postura de um trabalho tecnicista.

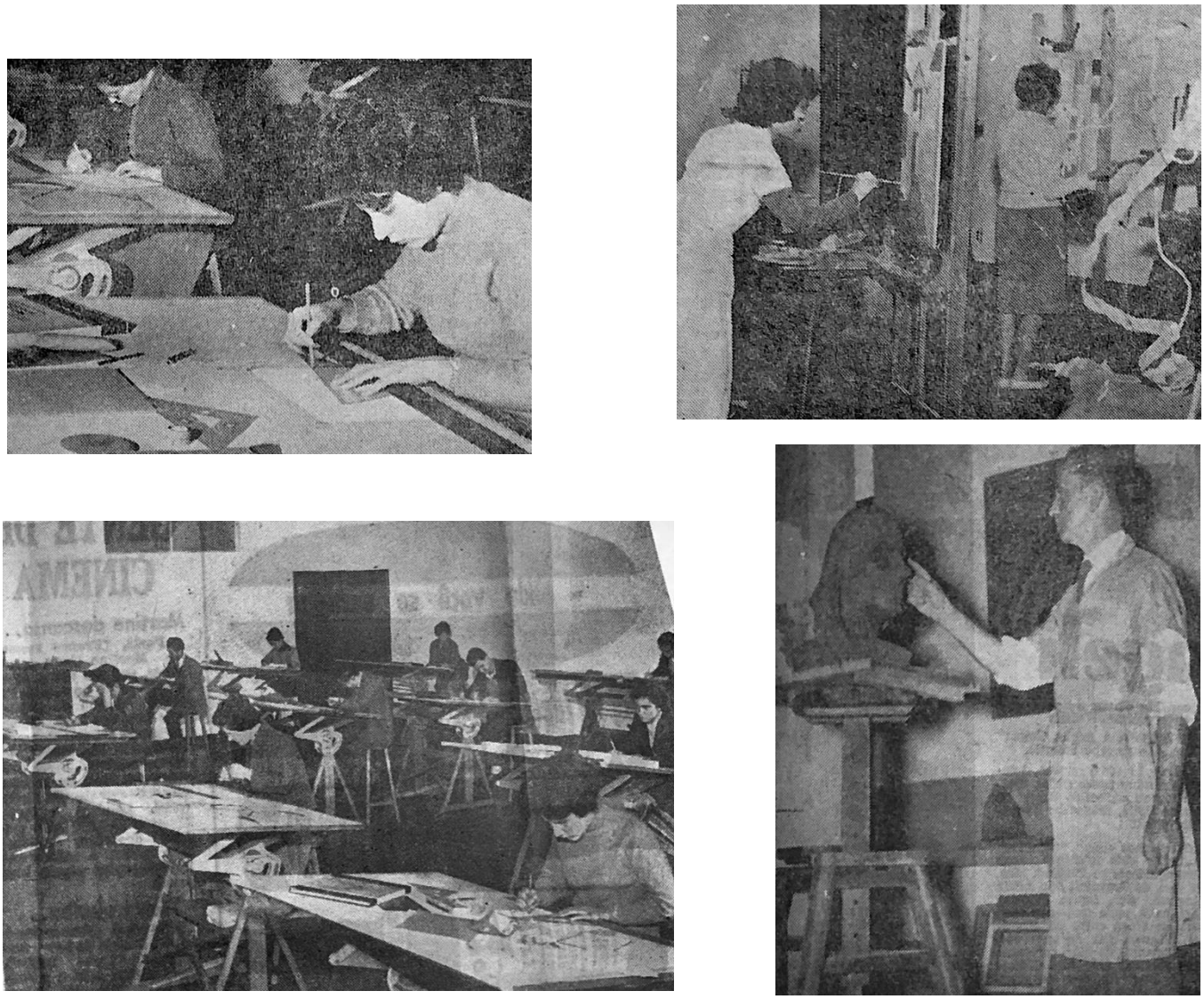


Fig. 23 – Imagens de divulgação dos cursos da FAAP em 1962. In: *Diário de São Paulo*, 18 fev de 1962; *A Gazeta*, 17 fev de 1962; *Diário da Noite*, 15 fev de 1962.

A proposta de divulgação dos espaços e cursos da FAAP também foi observada em relatório da Faculdade de Artes Plásticas nos anos 1970 (Fig. 24). A imagem cria uma distinção do que conhecemos no período sobre alunos e professores mais vinculados a um debate experimental ou em busca de um campo de atuação artístico (JORDÃO, 2018). Isso pode significar a maneira como a gestão da Fundação transmitia sua imagem institucional, trazendo o aluno de volta aos ambientes internos, como das oficinas, em meio ao que se produzia no seu curso de artes. Esse contraste era observado principalmente com a expansão buscada por alunos e professores para os espaços fora das salas de aula e dos ateliês (Fig. 25), da mesma maneira que ocorria com os museus (JAREMTCHUK, 2013).

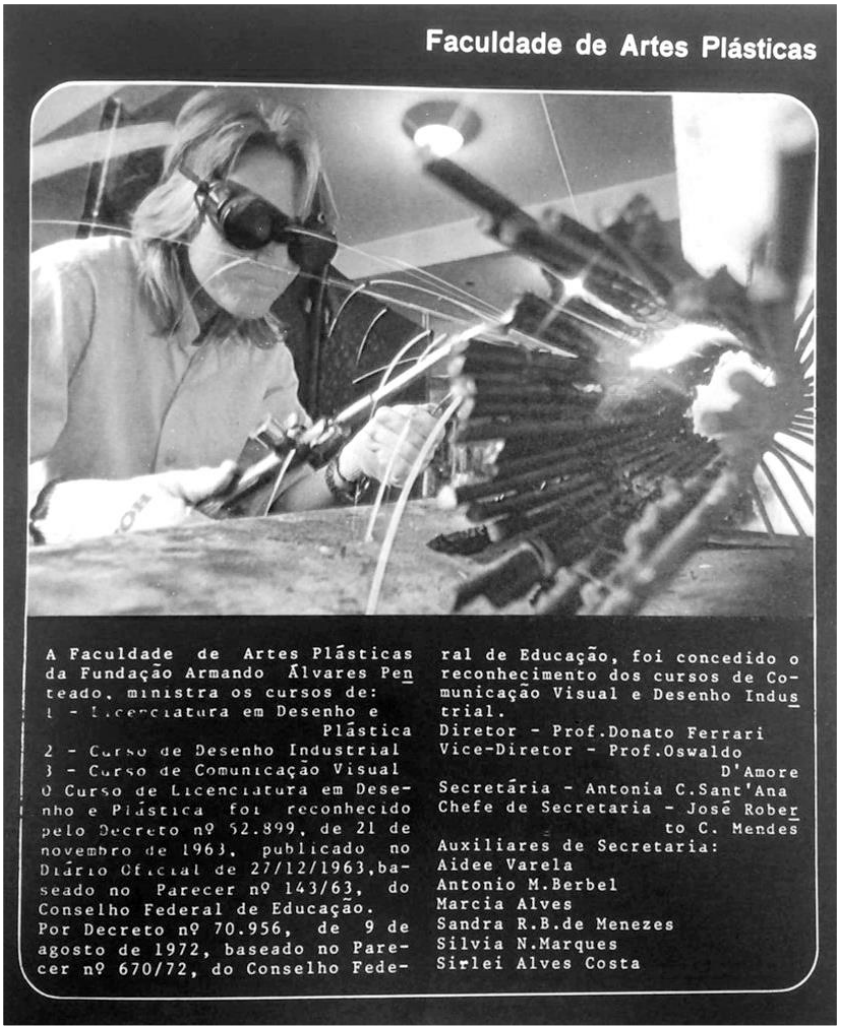


Fig. 24 – Relatório Curso de Artes Plásticas, 1974. In: Biblioteca FAAP.

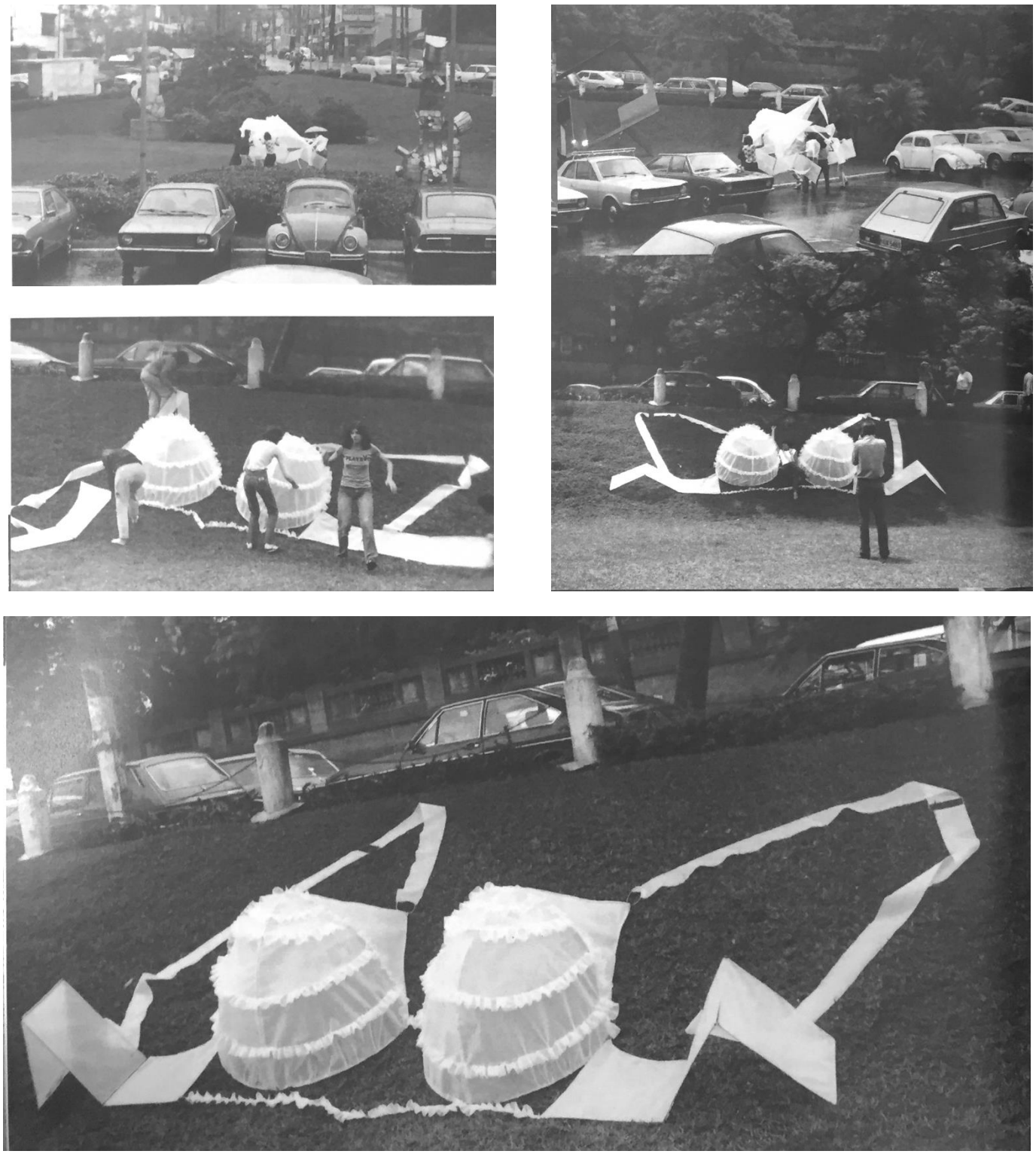


Fig. 25 – Aula de Vlavianos no começo dos anos 1980, arquivo Ana Maria Tavares. In: MATTAR, 2010, p. 204.

Os anúncios sobre uma formação tecnicista nos anos 1960 mediaram reformulações e criações de cursos nas etapas iniciais da Escola de Arte, buscando suprir uma lacuna do mercado educacional para a formação de artistas na cidade. Essa adequação técnica também foi confrontada por professores comprometidos com os desdobramentos de metodologias mais próximas de uma "autonomia das disciplinas" artísticas, investindo em cursos que programassem debates mais vinculados ao campo das artes visuais.

Essas duas formas de ensino, técnica ou artística, aparecem na Missão do ensino da FAAP, conforme publicado em *Escola de Arte da FAAP*, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 14 de fevereiro de 1960:

> a) contribuir para a educação do indivíduo e da coletividade, para a elevação do nível da cultura artística em geral; b) habilitar profissionais para o exercício de atividades que requeiram preparo técnico e artístico de grau médio ou superior; c) formar quadros nos quais se possam recrutar elementos para o ensino das artes e para a orientação da educação artística.

Além desse contraste entre visões técnicas e artísticas, também encontramos uma estratégia que acabava unindo os campos da arte e da tecnicidade, ora para justificar o trabalho inovador da Fundação, criando cursos inaugurais, ora para reformular os cursos de modo interdisciplinar. Flávio Motta já manifestava, no relatório do convênio MASP-FAAP, a importância dessas duas correntes no trabalho pedagógico das artes:

> dia a dia o desenho comparece a nossa percepção, seja entre as determinantes das formas industrializadas, seja no caráter da arquitetura, seja em manifestações espontâneas do espírito criador do povo, seja como linguagem, meio de expressão, tudo enfim faz parte daquilo que se chamou a 'civilização da imagem', ao se apontarem as rápidas transformações da fisionomia urbana em todos os seus aspectos (*apud* COSTA, 2010, p. 50).

Essa perspectiva de Motta também se relaciona a determinações de Bardi presentes nas políticas do IAC/MASP entre 1951 e 1953 (LEON, 2006). Por exemplo, em suas atividades, os estudos tradicionais das artes plásticas realizados pela observação ou representação de algum objeto ou pessoa ganhavam novas perspectivas técnicas, conforme demonstram os trabalhos dos alunos publicados na revista *Habitat* (n. 3, p. 64-65, 1951) (Fig. 26).

Novas adequações do desenho eram desenvolvidas para a inserção dos estudantes no mercado local, distribuídos entre arquitetura, design, artes gráficas e decoração, dentre os processos de urbanização da cidade e suas mudanças sociais. Ou, como descreve Motta no trecho anterior, a partir do papel da "civilização da imagem" nas transformações urbanas. Como dissemos no primeiro capítulo, essa discussão deve ser acompanhada pelos debates

da arte concreta no decorrer dos anos 1950 e começo dos anos 1960, trazendo novas compreensões estéticas e formais aos processos artísticos.

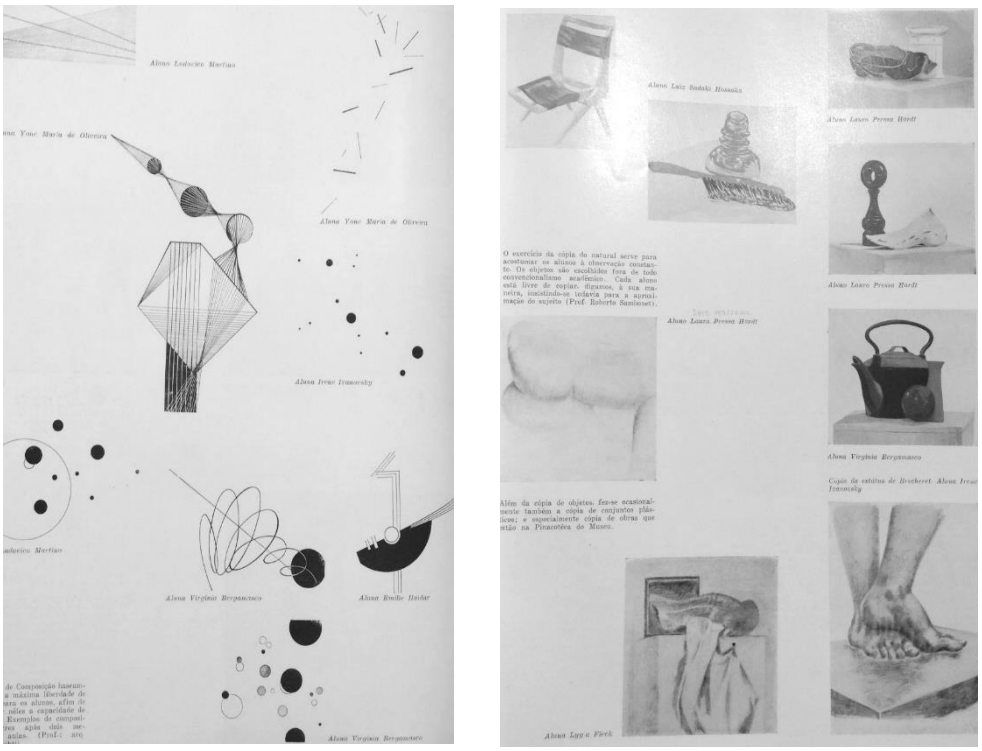


Fig. 26 – Trabalhos dos alunos do IAC/MASP. In: revista *Habitat*, n. 3, p. 64-65, 1951.

Na FAAP, Motta passa a abordar os meios de adequação do ensino das artes entre o uso criativo e a capacitação técnica. Ele comparava o sistema de ensino da FAAP (e suas 11 modalidades de cursos) com outras escolas e sistemas educacionais, conforme publicado em *Ensino da arte cuida também das necessidades de produção do país*, no jornal *Correio Paulistano*, em 14 de fevereiro de 1960:

> Devemos considerar que São Paulo não possui longa tradição de ensino artístico. Talvez mereça destaque o movimento iniciado nos fins do século passado [XIX], pelo Liceu de Artes e Ofícios, porque seus organizadores já pensavam num ensino ligado ao nosso desenvolvimento industrial e comercial. Todavia, o caráter artesanal do ensino no Liceu, embora com avanços qualitativos, não acompanhou o progresso da nova vida econômica. Para atender à demanda de mão de obra especializada, porém sem veleidades artísticas, apareceu mais tarde o SENAI. Faltava, portanto, uma instituição que encaminhasse o processo educativo de maneira a estreitar as relações da atividade artística eminentemente criadora, com as necessidades de produção.

Alcançava-se, portanto, um meio para atrair os alunos à Escola da Fundação e para demarcar sua importância no cenário do ensino paulistano, diferenciando-se das ofertas do Liceu e do SENAI, de acordo com o que analisamos no capítulo anterior, referente à busca por posicionamento renovador no mercado educacional de São Paulo. Conforme publicado em *Arte ajuda a formação profissional de jovens*, no jornal *Diário de São Paulo*, em 18 de fevereiro de 1962 (grifo nosso), o discurso da Escola de Arte da FAAP era precisa nessa afirmação:

> Na Escola de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, a criança que assiste as aulas do Curso Infantil de Desenho ou o jovem que frequenta o Curso de Artes Gráficas, ou o adulto que se aperfeiçoa em cerâmica, em desenho, gravura ou qualquer outra arte, **não está aprendendo a pintar, a esculpir ou a desenhar, mas se preparando para ocupar um lugar na batalha do desenvolvimento nacional**.

A posição do artista na "batalha do desenvolvimento nacional" era divulgada para atrair o público, considerando uma convocação dos artistas aos planos nacionais desenvolvimentistas, presente desde os anos 1950, conforme analisamos no capítulo anterior. Esse posicionamento ressalta os instrumentos de sedução para uma classe da população que desejava ascender economicamente, participando e contribuindo com o crescimento de um mercado educacional no país decorrente das assertivas do "milagre brasileiro".

3.1 CURSOS DA ESCOLA DE ARTE

As informações institucionais da Escola de Arte da FAAP apresentadas por Mattar (2010a, p. 82), podem ser esquematizadas da seguinte maneira:

QUADRO DA ESCOLA DE ARTE (1960)	
Formação Artística e Profissionalização	Curso Profissional de Professores de Desenho
Cursos Profissionalizantes	Artes Plásticas, Artes Gráficas e Cerâmica
Cursos para Crianças e Adolescentes	Música, *Ballet*, Pintura e Desenho
CURSOS DIVIDIDOS EM	
Cursos de Iniciação	Com caráter informativo destinados aos iniciantes (extensão)
Cursos Profissionalizantes	Curso Livre de Artes Plásticas, Curso de Artes Gráficas e Curso de Cerâmica
Formação Artística e Profissionalização	Curso Profissional de Professores de Desenho
Cursos do Colégio Musical	iniciação, profissionais e extracurriculares

Segundo Mattar (2010a, p. 79), a criação da Escola de Arte traz mudanças nos seus conteúdos e estruturas, abrangendo o processo educacional como um todo, mas orientando o sistema do ensino da arte para além da formação de artistas. A pesquisadora afirma que "os cursos eram dedicados à formação artística dos alunos, mas sem esquecer da profissionalização, já que eles poderiam se formar como professores e também atuar em áreas ligadas ao artesanato, à indústria, ao comércio ou às organizações culturais" (MATTAR, 2010a, p. 81).

No entanto, a pesquisa em fontes primárias apresentou percursos distintos e significativos na programação da Escola, identificados como reformulações dos cursos ou implementação de novas grades curriculares, de acordo com o contexto sociopolítico da década de 1960. As expectativas socioeconômicas do período devem ser consideradas para compreendermos as estratégias pedagógicas estipuladas pela direção ou, então, como foram debatidas pelos profissionais da Escola diante dos processos científicos dos percursos da arte-educação na cidade.

3.1.1 Vínculos tecnicistas

A estratégia da Fundação, nas palavras de Roberto Pinto de Souza (na época professor e vice-presidente), decorria de uma imprescindível colaboração da arte para a indústria no começo dos anos 1960, auxiliando o desenvolvimento da cidade, como já havia ocorrido

em outros países. Em *Artistas nacionais vão criar modelos para nossa indústria*, publicado no jornal *Diário da Noite*, em 03 de março de 1962 (grifos nossos), Souza afirma:

> Culturalmente, a formação dos que se preparam para a vida profissional, centraliza-se na cultura técnica, **afastando-se assim da cultura bacharelesca**, que foi a orientação tradicional de nossa formação cultural. Economicamente, as atividades produtivas centralizam-se hoje em torno da indústria e de uma agricultura **cuja técnica modifica-se no sentido de obter uma produção mais racional e intensiva**.

O papel instrumental de algumas práticas artísticas, diante da racionalidade e da intensidade proferidas por Souza, acabou alcançando mudanças em alguns cursos de modalidades plásticas, criando uma intersecção dos termos artísticos com as demandas industriais ou do mercado gráfico. Em suas premissas pedagógicas, as matrizes ligadas ao ensino das artes não desaparecem totalmente, tampouco são deixadas de lado suas justificativas sensíveis e de experiências estéticas, mas são direcionados para a construção de materiais gráficos, objetos e peças no mercado de trabalho.

Esse debate também pode ser compreendido pela alteração das bases mais tradicionais das artes, justamente em um momento de discussão sobre expansões e reconfigurações do objeto artístico no contexto sociopolítico, como acontecia na arte neoconcreta ou na nova figuração. No entanto, a proposta dos cursos da FAAP, no começo dos anos 1960, possui interlocução apenas com a demanda mercadológica e industrial, responsáveis pela reconfiguração dos cursos.

Isso corresponde a como o sistema de ensino na Fundação foi ditado mais por um tipo de mercado do que pelos desdobramentos da arte-educação, conferindo certa informalidade ao percurso pedagógico da disciplina artística. Como exemplo dessa estratégia, citamos o curso de Gravura (Artes Gráficas), orientado pelos professores Darel Valença Lins, Mario Gruber e Marcelo Grassmann, em 1962, o qual aproxima a disciplina de gravura da demanda gráfica do mercado naquele momento.

No quadro discente da Escola em 1961, podemos visualizar o baixo número de alunos no curso de Gravura, que no ano seguinte será vinculado às Artes Gráficas, aumentando a demanda pelo curso. Os números indicam apenas 17 alunos de Gravura entre 670 alunos formados, conforme publicado no jornal *Diário da Noite*, em 23 de dezembro de 1961. Os cursos mais procurados eram para o setor infantil (150 alunos), para Iniciação ao Desenho (158 alunos) e para a Formação de Professores em Desenho (80 alunos). Esses dados também confirmam que havia procura por áreas de aperfeiçoamento plástico, o que determina a atuação de alguns professores para a criação e divulgação de cursos com mais debates estéticos.

No entanto, a baixa procura pelo curso de Gravura também era atingida pelos impactos econômicos e pelo crescimento isolado de uma classe econômica. Durante o período da ditadura civil-militar, aparecem afirmações sobre uma renovação dos diversos setores da sociedade que desconsidera os desequilíbrios e desigualdades configuradas a partir disso. Uma delas é a instabilidade de uma prática como a gravura para o crescimento do mercado de arte modernista, que enfatizava a prática da pintura (MORAIS, 1975). Vejamos o que foi publicado pelo artista Francisco Stockinger na revista *Artes: (*ano XXI, n. 61, jun-ago, 1985, p. 36):

> A revolução de 1964 (...) ao criar a correção monetária, estimular a formação de financeiras e, ainda, proporcionar através de incentivos grandes lucros a muita gente, criou uma nova e imensa classe de ricos novos que, em busca inclusive de *status*, investiam também comprando arte (...) A gravura ficou fora disso, pois ela, assim como o teatro e a literatura, sobrevive melhor quando existe uma sólida classe média, que, no nosso caso, não existe mais.

Esse impacto econômico na distribuição de renda do país contribuiu para as diferenças extremas entre classes, gerando maior procura por um tipo de mercado de artes (MORAIS, 1975) pelo público economicamente dominante – a quem fazia sentido a formação (para conhecimento do objeto artístico), a produção e o mercado de artes. Aliás, as implantações tecnicistas pelas políticas nacionais desse tipo de governo (como nas ditaduras dos anos 1930 e 1960) geraram uma distinção muito bem delimitada entre o ensino público e privado, porque os recursos para a "inovação" do ensino não chegavam até a rede pública da cidade[33], como veremos mais adiante.

Outro curso remodelado na Fundação foi o de Cerâmica Industrial, orientado pelo professor João Rossi, que havia trabalhado no MAM-SP e foi convidado para o quadro da FAAP exatamente para a readequação do curso. Rossi apresenta *Da Roca Madre à Cerâmica*, conforme publicado no jornal *Diário de São Paulo*, em 13 de março de 1962, procurando "despertar no aluno, desde o início, conhecimentos de ordem prática pelo contato constante com o mineiro por ele utilizado no preparo da matéria-prima empregada nas moldagens da cerâmica"[34]. Em 1960, antes dessa reformulação, o curso de Gravura oferecia uma grade com elementos básicos sobre a história da cerâmica, práticas e pesquisas de materiais, estudo das formas, materiais e técnicas de revestimento e técnica

[33] Um problema que se estende até os dias atuais, conforme afirma Rubem Alves: "É pernicioso. Você não pode integrar numa corrida de dez quilômetros um aluno que só tem uma perna. E os nossos programas seguem o modelo de uma linha de montagem: todos querem aprender a mesma coisa, no mesmo momento e na mesma velocidade; todos têm que seguir. Isso significa que aqueles que não têm a mesma habilidade são incapacitados de seguir o programa". In: Rubem Alves fala sobre a Escola da Ponte. *Provocações*, Tv Cultura. In: <https://www.youtube.com/watch?v=MtGyHzIafLc>Acesso em 05 jan de 2019.
[34] In: Da Roca Madre à Cerâmica. *Diário de São Paulo*, 13 mar de 1962.

de cozimento, buscando "estimular o interesse pela formação sistemática de artesãos e artistas"[35].

Conforme publicado em *Arte ajuda a formação profissional de jovens*, no jornal *Diário de São Paulo*, em 18 de fevereiro de 1962, é oferecido o curso Iniciação às Artes Gráficas Aplicadas (1962), em que os jovens eram preparados para o mercado da propaganda, dos jornais, da tipografia e dos cartazes, com orientação dos professores Wesley Duke Lee, Alexandre Wollner e Otto Stupakoff. Nesse curso, o aluno aprendia História da Arte e História da Arte Gráfica, além de visitar agências de publicidade, museus, exposições, editoras de revistas e veículos de imprensa, como atividades práticas do curso[36].

A reconfiguração desses cursos na programação da Escola de Arte correspondeu ao modo de inserção dos estudantes junto ao quadro econômico do entorno da cidade de São Paulo. No entanto, essa adequação colocou em xeque a diminuição da formação bacharelesca para dar lugar à formação tecnicista, conforme afirmação de Souza[37]. Essas diretrizes foram observadas como estratégias para reformular alguns cursos de acordo com as demandas de trabalho local, como afirma Souza em *Ensino de arte industrial na Fundação Armando Álvares Penteado*, publicado no jornal *Diário de São Paulo*, em 01 de março de 1963:

> o pensamento da diretoria da Fundação é criar, ao lado dos cursos de educação artística, cursos de caráter profissional (...) que exerçam atividades, como auxiliares, em dois campos – arquitetura e indústria – nos quais se exprime hoje, em grande parte, a arte nacional.

Esse direcionamento era colocado em prática nos ateliês de produção, onde era possível o aprendizado comparado aos processos da mão-de-obra pretendida pelo mercado, segundo texto publicado no jornal *Diário da Noite* em 22 de abril de 1963 (grifos nossos):

> Daí ter sido possível formar nos ateliês da Escola de Arte um clima artesanal, em que professores e alunos tornaram-se como que mestres e aprendizes das antigas corporações de ofícios. **Os ateliês da Fundação converteram-se em oficinas,** como é o caso da gravura, em que Grassmann, Darel e Gruber empenham-se em dar esse caráter ao trabalho dos alunos, **a fim de convertê-los não só em artistas, mas em artífices no campo das artes gráficas**.

O professor assumia um importante papel para a formação de "artífices", sendo ele próprio um deles, que deveria ensinar um ofício a partir dos seus saberes específicos

[35] In: Curso de Cerâmica, *O Estado de São Paulo*, 09 jan de 1960.
[36] In: Às artes gráficas. *Diário da Noite*, 20 fev de 1962.
[37] In: Artistas nacionais vão criar modelos para nossa indústria, op. cit.

(SANTOS; NEUVALD, 2018), desenvolvendo uma prática que acabava direcionada a um determinado tipo de mercado. Ou seja, os próprios profissionais precisavam se adequar, mas nem todos eram especialistas naquele tipo de habilitação. Alguns nomes eram mais familiarizados com as produções gráficas ou a publicidade, mas isso não significa que estavam dimensionando a disciplina para uma nova linha de pesquisa, mas atuando naquela especialização também mediante à precarização de uma área de atuação para os artistas, dentro de um campo próprio de trabalho que ainda era escasso.

As readequações dos cursos também imprimem os distintos processos que a disciplina passava naquele período para se adequarem às estratégias e programas institucionais. Por exemplo, a criação do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) ocorre em 1963, antes da estruturação do curso de Artes Visuais da ECA-USP, em 1969. Inclusive, alunos da FAAP eram levados por seus professores para serem monitores no MAC-USP (BARBOSA, 1994, p. 143). Esse contexto pode nos indicar que as práticas artísticas (e suas correntes de pesquisa e exposições) eram ressaltadas mais do que a educação, incluindo também as interferências do mercado para um campo de atuação dos artistas, a partir do museu, como local para essa inclusão de propostas artísticas.

* * *

Como dissemos anteriormente, alguns professores propuseram que os novos fatores industriais do período encontrassem uma estrutura mais adequada no sistema de ensino da Fundação. É o caso dos cursos de Desenho Industrial e Artes Gráficas, que ganham espaço por acompanharem a pretensão técnica de formação da Escola. Segundo Carvalho (2015, p. 151-152), em relato do professor Donato Ferrari, "o objetivo não era fazer um curso artístico e técnico como os baseados na Bauhaus ou na ESDI [Escola Superior de Desenho Industrial – UFRJ] que já funcionavam naquele momento. (...) o curso de desenho industrial veio na tentativa de aproximação com a indústria que tanto se falava".

Esses dois campos correspondem ao mercado de áreas em que os artistas poderiam trabalhar. Essa demanda foi a responsável pela criação das habilitações industriais na Escola, conforme afirma Roberto Pinto de Souza em *Ensino de arte industrial na Fundação Armando Álvares Penteado*, publicado no jornal *Diário de São Paulo* em 01 de março de 1963. Além do Desenho Industrial foram implementados os cursos Desenho com a Arquitetura, Desenho com a Publicidade e Desenho Mecânico, que faziam parte da mesma agenda preocupada com o ensino profissional técnico.

As parcerias para essa agenda institucional também contaram com o apoio do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), em 1962, para organizar a mostra *Arte e Indústria*. Conforme publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 27 de junho de 1962, a exposição destacou as mudanças necessárias na produção nacional e o papel das instituições no apoio aos estudantes, também promovendo um concurso oferecido pela Feira Nacional de Utilidades Domésticas, com o Prêmio Roberto Simonsen, concedido aos trabalhos e projetos que melhor souberam aproximar a arte e a indústria.

A mostra e o concurso destacam o trabalho em parceria para promover o que se conhecia no período, como a convocação dos artistas para o trabalho de pujança nacional, aperfeiçoando-os às demandas desenvolvimentistas. Simonsen, por exemplo, foi um empresário de São Paulo responsável por liderar, ao lado de Euvaldo Lodi, do Rio de Janeiro, as primeiras atividades do SESI, iniciado em 1946. Com ensino vinculado aos setores industriais, atuando em nível nacional, o serviço foi criado a partir de iniciativas de empresários para promover um mecanismo social que complementasse a atuação do Estado no sistema educacional – em um período de forte interferência da industrialização nos processos de urbanização. Esses projetos buscavam a universalização da educação[38], o que também pode ser identificado nos diversos acordos internacionais do MEC nos anos 1960 (FRANZON, 2015), visando um modelo de ensino nos níveis básico e superior.

A mostra *Arte e Indústria* exibiu 100 obras selecionadas em um concurso organizado pelos arquitetos Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti, os mesmos que propuseram a *Exposição Automobilística*, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, realizada em 1961. Na FAAP também colaboraram Jorge Wilhem, Breno Nogueira, Marcelo Grassmann, Roberto Sued e Renina Katz. Conforme publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 03 de junho de 1962, também havia a Subcomissão Didática e a Subcomissão de Levantamento, que se reuniam toda semana no IAB, no centro de São Paulo.

O júri do concurso era composto por representantes de países onde o desenho industrial estava em plena atividade, como Estados Unidos, Suécia e Alemanha. Os premiados recebiam um auxílio das indústrias patrocinadoras interessadas nos trabalhos individuais, além de assistência para a produção das obras e de modelos diretamente vinculados às necessidades do setor, conforme o jornal *Diário de São Paulo*, em 28 de fevereiro de 1962. Declararam os organizadores em *Novas perspectivas para o desenho industrial no Brasil*, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 03 de junho de 1962 (grifo nosso):

> A fase que o Brasil atravessa em sua evolução industrial é a mais crítica e a que assume maior importância na história de nossa industrialização. É

[38] Dados consultados na página institucional do SESI. In: http://www.portaldaindustria.com.br/sesi/institucional/historia/. Acesso em 26 mai de 2019.

> que já atravessou a produção manufatureira nacional o período de implantação dos processos mecânicos de fabricação, para ingressar num estágio em que a técnica de fabrico e o desenho de produtos tem que ser plasmado pela nossa gente. Daí, o duplo esforço que se faz necessário presentemente, para tornar efetivamente nacionais os processos industriais de produção e entranhadamente brasileiros os produtos de nossa manufatura: primeiro o aprimoramento científico e técnico dos que trabalham no campo manufatureiro, em particular dos jovens que ingressam e ingressarão dentre em pouco nas atividades produtoras, a fim de que se possa atingir uma ciência e uma técnica nacionais de produção; e, segundo a elaboração, para os nossos produtos, de um desenho genuinamente brasileiro, de modo a dar caráter próprios aos artigos que produzimos. **A primeira resolve-se pela pesquisa e pelo ensino científico, a segunda pelo congraçamento dos produtores e dos que trabalham no campo da cultura, a fim de imprimir aos nossos produtos uma forma que os caracterize como brasileiros**.

Segundo José Geraldo Vieira (1962), era necessário esse compromisso com a produção industrial brasileira, devido a uma forte tendência internacional, como meio de afastar a arte de sua "plataforma egocêntrica", tornando-a "tecnológica e profissional". Dessa maneira, Vieira enquadra a produção artística no capital industrial afastando-a, naquele momento, de manifestações vanguardistas ou, ainda, dos movimentos populares da arte, como o Centro Popular de Cultura – CPC (1961), no Rio de Janeiro, associado à União Nacional dos Estudantes (UNE).

Entre outras ações, o CPC buscava conscientizar as classes populares frente ao contexto político e cultural e suas interferências nas produções artísticas. O artista era convocado a assumir um compromisso popular para combater a alienação do povo, estimulada pela sedução desenvolvimentista, como ocorria no debate da arte concreta, por exemplo, tornando paralelas suas questões técnicas com o discurso do mercado e da indústria (GULLAR, 1965).

A mostra da FAAP justificava diretamente as necessidades da indústria no trabalho artístico, situando a convocação do artista no processo de enobrecimento material da cidade, buscando a colaboração de setores do ensino, como o IAB, e de indústrias participantes e premiadoras. Publicado em *Concurso vai mostrar vantagens da colaboração entre arte e indústria*, no jornal *Diário da Noite*, em 28 de fevereiro de 1962, a principal assertiva desse projeto era o encontro do desenho com a produção industrial, estimulando o trabalho dos artistas para um novo ritmo das indústrias que se abria na cidade e oferecendo assistência técnica para novas produções.

Essa inserção do artista ocorria por meio de uma produção de pesquisa e atualização do desenho industrial para a demanda nacional da indústria que, até então, voltava-se aos modelos internacionais. Como indicado em *Exposição do desenho industrial criará nova classe de artistas*, no jornal *Diário da Noite*, em 10 de março de 1962, procurava-se, antes

de tudo, uma "classe de artistas industriais", selecionados por indústrias patrocinadoras que adotariam as inovações em suas linhas produtivas.

3.1.2 Aproximações com o campo das artes

Em contraste com o ensino tecnicista apresentado por cursos da Escola, observamos outras formações que realizavam debates críticos relacionados ao campo das artes ou à arte-educação. Nos cursos infantis, por exemplo, estimulava-se a criatividade e a expressividade como características das estruturas educacionais, em um sentido moderno de manifestação artística e pedagógica (IAVELBERG, 2015). Debates que, naquele momento, eram levantados como nos textos críticos de Mário Pedrosa sobre as relações do ensino com a produção artística, conforme destaca Arantes (2004, p. 16): "o artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo 'transcender a visão convencional', obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a 'recondicionar-lhe o destino'".

Essas metodologias também podem ser compreendidas por interferências da área da Psicologia, quando os artistas se ausentavam das universidades (BARBOSA, 1975, p. 15), abrindo margem para que outras áreas criassem seus sentidos e processos pedagógicos. Nos anos 1970 são percebidas maiores mudanças a partir do aumento das discussões sobre arte dentro da universidade (BARBOSA, 1975, p. 17; RESENDE, 1975), sendo mais difundido o debate sobre os campos de atuação e profissionalização do meio artístico, a partir de trabalhos entre artistas e intelectuais, também em diálogo com as instituições de arte e a influência econômica do mercado de arte (JORDÃO, 2018).

Os cursos infantis eram orientados por Hebe de Carvalho e Fernanda Milani; os cursos para adolescentes, por Eduardo Sued e José Gamarra, conforme publicado em *Arte ajuda a formação profissional de jovens*, no jornal *Diário de São Paulo*, em 18 de fevereiro de 1962. Dentre as metodologias dos cursos, buscava-se a integração dos alunos para o desenvolvimento da personalidade e do processo criativo, distanciando-se de disputas profissionais ou competitivas.

Observamos que desvincular a competitividade entre os alunos, principalmente nas exposições sem premiações, também visava editais específicos. A matéria *Escola para desenvolver a personalidade da criança através da arte*, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 21 de fevereiro de 1964, informava que as exposições internacionais da ONU somente aceitavam o envio de propostas de jovens artistas que não tivessem sido premiados em nenhuma atividade artística. Programas como esse eram buscados desde a primeira mostra do curso, em 1960, quando a Escola participou com obras selecionadas e

enviadas ao Rio de Janeiro e depois a Nova York, como informa *"Picassos" de calças curtas esbanjam talento e cores na exposição de arte infantil*, no jornal *Diário da Noite*, em 12 de dezembro de 1961.

A veiculação das metodologias dos cursos infantis da Escola de Arte, como na matéria *Escola para desenvolver a personalidade da criança através da arte*, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 21 de fevereiro de 1964, com práticas que permitiam o trabalho coletivo, assemelha-se ao que hoje compreendemos como métodos mais eficazes no sistema de ensino-aprendizagem, cada vez mais presentes nas discussões pedagógicas contemporâneas. As metodologias, a assistência individual ao aluno e o exercício coletivo aparecem de forma semelhante nas palavras de Sued a respeito dos cursos para adolescentes[39].

Destacamos também que essas metodologias de ensino na instituição acabavam sendo singulares se comparadas ao ensino da rede pública no período em questão, por exemplo, com a ausência da obrigatoriedade da disciplina (BRASIL, 1961). Além disso, o ensino da arte na Fundação ainda permitia a participação do aluno em atividades expositivas e o convívio com professores artistas, mais familiarizados com o meio e as instituições da cidade. Poucos profissionais buscavam interlocução com alunos mais carentes – um exemplo que escapa à regra são as atividades criadas e orientadas por Motta entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, envolvendo alunos e professores da rede pública nas atividades do MASP.

A liberdade criativa também foi estimulada no Curso de Iniciação ao Desenho e Pintura, orientado por Nelson Nóbrega e José Gamarra. As aulas desenvolviam projetos artísticos mais livres, elaborados pelo estímulo à sensibilidade e aos aspectos culturais dos estudantes. Afirmava-se a vocação do artista aperfeiçoada pelo conhecimento de técnicas, buscando a familiarização com os materiais nos exercícios sobre grafismo, ritmo, composição e noções de física e química para a produção de tintas e telas. Esse direcionamento do curso é afirmado por Nóbrega em *Não pode e não deve ser moldada a vocação de jovens que estudam arte*, publicada no jornal *Diário da Noite*, em março de 1962:

> mais tarde, quando [os alunos] começam a usar essas experiências para as suas manifestações, a tarefa do professor torna-se mais delicada. São acompanhados, sem que sintam a sua presença, a fim de que seja aprovada a personalidade de cada um. Na realidade, devemos dar ao estudante um clima para que a sua vocação desabroche e nunca pretender moldar essa vocação.

[39] In: Crianças e jovens educados para a vida através da arte. *Diário da Noite*, 22 dez de 1961.

Nessa mesma matéria, Nóbrega afirma que seu papel como professor não era o de interferir no processo de trabalhos individuais, mas o de oferecer conhecimento das técnicas artísticas. Tanto Nóbrega como Gamarra vinham de uma produção artística centrada na pintura, com debates estéticos particulares, mas desvinculados de premissas tecnicistas-desenvolvimentistas, como vimos nos casos anteriores.

Outros elementos biográficos desses profissionais também podem ser compreendidos em suas práticas pedagógicas. É o caso da experiência profissional internacional de Marcelo Grassmann, mencionada no jornal *Diário da Noite*, em 27 de janeiro de 1961, que retorna ao Brasil depois de estudos na Europa e nos Estados Unidos e de exposições em Milão e Washington, para ministrar aulas nos cursos de gravura da Escola. Essas experiências oferecem aos profissionais novos modelos de escolas por onde passavam, afirmando que o artista era um profissional que poderia ser formado por um sistema escolar.

3.1.3 Observação sobre gênero

Caciporé Torres vai lecionar no Curso de Escultura na Escola de Artes da FAAP, no início dos anos 1960, após um período na Europa e na Austrália, conforme publicado em *Ensino da arte cuida também das necessidades de produção do país*, no jornal *Correio Paulistano*, em 14 de fevereiro de 1960. Seu curso Escultura também trabalhava noções mais experimentais do ensino[40], e essa metodologia é destacada em matéria do jornal *Diário de São Paulo*, em 08 de maio de 1966:

> O Curso de Escultura da Fundação Armando Álvares Penteado é o único no Brasil que possui orientação antiacadêmica. Não tem duração predeterminada nem desenvolvimento formal. É como se fosse um grande "atelier", nos moldes da grande "Chaumière" de Paris, onde futuros artistas têm material à disposição e uma análise crítica por parte do orientador. Não há professor nem aluno, mas sim conversas críticas sobre o trabalho dos alunos, sem provocar interferência na personalidade do aluno e sua obra.

Essa matéria teve como título *O escultor é antes de tudo um forte*, destacando imagens de Torres nas oficinas da Fundação (anexo C). Os materiais de trabalho para a produção de escultura, como cimento, ferro e madeiras, eram relacionados à força descrita no título da matéria. A imagem da pujança de Torres acompanhava a descrição das diversas premiações que ele recebeu como artista e isso ressaltava o bom docente que era. No entanto, a veiculação dessa imagem criava uma distinção entre a figura do profissional e as estudantes presentes nas aulas (Fig. 27 e 28): "mocinhas bonitas, graciosas e femininas

[40] In: Arte ajuda a formação profissional de jovens. *Diário de São Paulo*, 18 fev de 1962.

também fazem escultura", pois a disciplina, segundo a matéria citada, mais dependia de jeito, talento, vontade e bons professores para sua realização.

Fig 27 – Curso de Escultura com o professor Caciporé Torres entre 1961 e 1965. Fonte: http://revista.faap.br/nossahistoria/.

Fig 28 – Curso de Escultura com o professor Caciporé Torres entre 1961 e 1965. Fonte: MATTAR, 2010a, p. 125.

As imagens das aulas de Torres evidenciam o elevado número de mulheres no sistema de ensino das artes, diante da crescente demanda de escolarização feminina entre os anos 1950 e 1970. Essa presença envolve distintos processos nas demandas por educação, como os meios destinados às mulheres em determinadas práticas artesanais (no caso de aulas práticas e oficinas), dispostas em algumas legislações como a LDB de 1961. Em seu artigo 26, parágrafo único, essa lei insere a arte nos conteúdos curriculares de modo complementar e arbitrário, revelando um direcionamento sexista por entender diferenciações das habilidades artísticas separadas por gênero: "os sistemas de ensino poderão estender a sua duração até seis anos, ampliando, nos dois últimos, os conhecimentos do aluno e iniciando-o em técnicas de artes aplicadas, adequadas ao sexo e à idade" (BRASIL, 1961).

Para Barbosa (1975, p. 38), "ambas as culturas [brasileira e americana], sugerem frequentemente que as experiências em Arte são um luxo dispensável, podendo despertar perigosos impulsos para o efeminamento e a boêmia". Essa afirmação condiz com o enraizamento histórico no Brasil, até meados do início do século XIX, de que as atividades

manuais eram malvistas pelos sujeitos masculinos, devendo se restringir aos ofícios femininos.

O entendimento desse gesto manual e efeminado vinculou as artes visuais às artes aplicadas para ornamentação, artesanato ou decoração. Somente a partir das décadas de 1870 e 1880 os homens aristocratas passam a desenvolvê-las, a começar pelo desenho geométrico para o desenvolvimento da racionalidade (BARBOSA, 1975, p.40-43). A partir dessa atribuição realizada por sujeitos masculinos, tal implementação no sistema de ensino das artes poderia ser cursada por ambos os sexos, mas até a metade do século XX, as artes aplicadas (manuais) ainda eram ligadas à figura da mulher. Foi pela via de que as artes manuais estavam direcionadas às artes aplicadas que se rompeu o laço das artes visuais com todas as disciplinas artísticas como a música, a dança, o teatro ou o canto nas políticas nacionais implementadas até aquele momento (BARBOSA, 1975).

Observamos a presença massiva das mulheres nas salas de aula (Fig. 29 e 30) também em turmas como a de formação de professores de desenho (Fig. 31), como nos modelos sexistas estabelecidos para o magistério ou a licenciatura, contrastando com as imagens de "fortes" professores em instituições e universidades. Mesmo com as interferências socioeconômicas no período analisado, que atribuíam um papel significativo às mulheres nos processos de industrialização e desenvolvimento da cidade (FREVERT, 1991), a produção artística das mulheres (SIMIONI, 2008) ou sua participação nos setores da educação (PEROSA, 2007) deve ser trazida à luz nos ambientes de formação (como estudantes e docentes).

Esse direcionamento contribuirá com novos olhares para a participação das mulheres nos sistemas de ensino distinto, por exemplo, como aparece na FAAP no período em questão, entendido por Nelson Leirner, artista e professor da Fundação:

> Com o tempo, a FAAP virou uma universidade com uma múltipla ação. Artes Plásticas foi sempre curso deficitário, que não rendia financeiramente. Porque Artes Plásticas, engraçado, era um curso onde as pessoas começavam mas interrompiam. Tanto que era chamado de 'espera marido' (risos). As pessoas entravam para esperar casar, para fazer alguma coisa até casar. Depois que casavam, iam embora. Então os cursos que começavam com 30, 40 alunos por turma, terminavam com duas, três pessoas, a maioria era de mulheres (NAME; LOPES, 2012).

Fig. 29 – Aula na FAAP em 1968. Fonte: http://revista.faap.br/nossahistoria/.

Fig. 30 – Curso na década de 1960. In: http://www.faap.br/70anos/ Acesso 29 jan de 2019.

Fig. 31 – Curso para Professores de Desenho com Flávio Motta.
Fonte: http://www.faap.br/70anos/.

3.2 O ENSINO SUPERIOR

Como vimos anteriormente, a primeira mudança significativa do ensino na FAAP foi decorrente de sua "pretensão técnica de formação" em uma Escola de Arte (CARVALHO, 2015, p. 151), criando ou reformulando disciplinas tradicionais da arte para configurá-las de acordo com o mercado local e suas demandas gráficas ou industriais. Entre 1960 e 1965, as grades curriculares da Escola sofreram diversas alterações, também pelo caráter livre dos cursos permitindo maior flexibilidade de suas estruturas.

A partir de 1965, a direção da Fundação começa a manifestar a expectativa de inclusão do nível superior em sua estrutura curricular. Annie Penteado falece naquele ano – a presidência da Fundação é assumida por Lúcia Pinto de Souza; e a vice-presidência, por Roberto Pinto de Souza. Algumas publicações institucionais da FAAP (MATTAR, 2010a; RIBEIRO, 2001) apontam seus nomes como protagonistas de uma transformação no nível superior, os quais saberiam integrar melhor as atividades dos alunos em um ambiente universitário. No entanto, devemos considerar que:

> A passagem para a faculdade foi uma continuidade das aulas que já aconteciam, pois não houve uma mudança na estrutura pedagógica praticada (...) o fato de agrupar os cursos livres de artes (pintura, gravura, escultura etc.) em ensino superior ganhou notoriedade ao permitir condições mais adequadas para o seu desenvolvimento a partir de objetivos mais claros e específicos do que os praticados de maneira independente (CARVALHO, 2015, p. 152).

Isso significa que os modelos curriculares dos cursos livres e técnicos foram substanciais para a mudança no nível superior. Esse deslocamento do ensino técnico para o ensino superior também decorreu da expansão do ensino superior privado, atendendo uma demanda de massa no final dos anos 1960 e durante os anos 1970 (SAMPAIO, 2000).

Nossas análises centram-se nas estruturas dos cursos de artes visuais da Fundação, mas observamos que o mesmo processo de transformação curricular também ocorreu em outras áreas. É o caso do curso de Ballet, que foi a base para a criação, em 1968, do Instituto Coreográfico, orientado pelo professor Nicanor Miranda, conforme publicado em *Pela primeira vez Brasil terá uma academia de arte coreográfica*, no jornal *Correio Paulistano* datado daquele ano. O curso de Cinema da FAAP, implementado em 1976, também surgiu das estruturas dos cursos livres da área, oferecidos nos anos 1950 e 1960, conforme publicação da Fundação[41]. O mesmo ocorreu, nos anos 1970, com o curso livre de publicidade do MASP, originando a Escola Superior de Propaganda e Marketing (CARVALHO, 2015, p. 143).

3.2.1 Curso Profissional de Professores de Desenho na FAAP

Informações institucionais da FAAP afirmam que seu sistema de ensino superior iniciou a partir do Curso Profissional de Professores de Desenho (MATTAR, 2010a, p. 45). No entanto, nas fontes analisadas, observamos que ele foi extinto com a criação da Faculdade e gerou impactos negativos aos alunos, que se manifestaram contra essa decisão. A formação parece ter sido substituída pelo curso Licenciatura em Desenho e Plástica, que,

[41] In: <http://www.faap.br/70anos/> Acesso em 28 mar de 2019.

curiosamente, foi reconhecido pelo Conselho Federal de Educação em 1963 (CARVALHO, 2015, p. 148; Mattar, 2010a, p. 81), mesmo ano em que o Curso para Professores foi reconhecido pelo Decreto nº 52.899 de 22 de novembro de 1963 (CARVALHO, 2015, p. 151) – oficialização buscada por Motta desde 1953.

Oferecido no MASP desde 1953, "o curso se baseava no Vorkus da Bauhaus e visava preparar educadores no campo da educação visual" (LEON, 2006, p. 177). Ele foi incluído nas escolas do MASP após o encerramento das atividades do IAC, mais tendenciadas às demandas tecnicistas, e abrindo novas perspectivas para o ensino das artes. O quadro de cursos oferecido pelo convênio MASP-FAAP evidencia essa mudança, mas a demanda tecnicista volta a ser discutida na Escola de Arte da FAAP, na primeira metade dos anos 1960.

Conforme publicado em *Curso não tem aulas desde o começo do ano*, no jornal *Folha de São Paulo*, em 22 de junho de 1967, o Curso Profissional para Professores de Desenho funcionou na FAAP de modo independente. Tinha regimento próprio, autonomia dos professores – por meio de uma Congregação – e recursos financeiros oriundos das mensalidades dos alunos.

Segundo Motta, em matéria publicada no jornal *Correio da Manhã*, em 04 de julho de 1961, o curso de desenho deveria "suprir de forma mais satisfatória a formação de professores de desenho para o ensino médio". Essa afirmação corresponde aos projetos de Motta relacionados à arte-educação, como analisamos no capítulo anterior, sendo necessária essa delimitação diante das mudanças pelas quais a Escola passava com a formação tecnicista. A aproximação com as bases curriculares dos níveis básicos de educação pode ser observada na grade do curso, como a inclusão das disciplinas de Geometria – baseada nas noções técnicas do desenho – ou em Psicologia, Sociologia e Didática – para o conhecimento pedagógico na formação docente.

Segundo Mattar (2010a, p. 45) o curso da FAAP tinha duração de quatro anos, mas o quadro a seguir, com dados coletados no arquivo documental do MASP e em matéria do jornal *Diário de São Paulo*, de 21 de maio de 1953, expõe a grade completa em três ciclos (não sabemos se houve alterações posteriores, que incluíram disciplinas, ou se essa divergência com Mattar ocorre porque o quadro foi redistribuído em mais um período):

PRIMEIRO ANO	SEGUNDO ANO	TERCEIRO ANO
Composição	Composição	Composição
Desenho Geométrico	Desenho Geométrico	Geometria Descritiva
Desenho a Mão Livre	Desenho a Mão Livre	Desenho a Mão Livre
Geometria	Geometria Perspectiva	Perspectiva
História da Arte	História da Arte	História da Arte
Psicologia I (Geral)	Psicologia II (Educacional)	Psicologia III (da Adolescência)
Sociologia I (Geral)	Sociologia II (Educacional)	Sociologia III (da Adolescência)
		Didática (Geral e Especial do Desenho Pedagógico)

O curso foi criado pelo entendimento de Motta sobre a necessidade de formação e aperfeiçoamento do ensino da arte em nível superior, já que a disciplina era vinculada a outras áreas, como Filosofia, Pedagogia e Educação. Esse projeto nasce logo depois de uma aula ministrada na FFLCH/USP, em que Motta foi convidado por seus colegas para lecionar uma aula especial para cursos de licenciaturas do Instituto (COSTA, 2010, p. 49-50).

Para Barbosa (2018), o histórico da arte-educação atribuído a outros institutos também imprime uma situação conflituosa, pois os institutos de artes parecem dedicar maior atenção aos outros eixos da área. Dessa maneira, a formação de arte-educadores dentro das faculdades de artes visuais pode envolver o confronto com os "alunos artistas", que desqualificam o trabalho relacionado à educação. Por isso, o ensino das artes também é levado aos institutos de educação, para melhor ambientação da formação do profissional.

Esse projeto de Motta não surge de modo inaugural. A formação de professores de desenho no Brasil ocorreu inicialmente com a concretização da Universidade do Distrito Federal (UDF), no Rio de Janeiro, em 1935, fundada por Anísio Teixeira[42]. A formação dos artistas na UDF compartilhava espaço com a de professores de desenho, por meio da autonomia e da pesquisa, implementadas por instituições que realizavam a prática do ensino, da pesquisa e de sua difusão cultural por meio do Decreto n. 5.513 de 1935.

No quadro docente do curso da UDF estavam Mário de Andrade, Lucio Costa, Candido Portinari e Edgar Sussekind de Mendonça. Suas atividades ocorrem apenas até 1939, devido a confrontos ideológicos e políticos com a Igreja Católica, o governo Vargas e o

[42] Sobre os trâmites anteriores no sistema de educação do país e nas estruturas para essa formação: Cf. BARBOSA, 2018; Cf. FÁVERO, 2010.

Estado Novo. Segundo Barbosa (2018, p. 335), a formação de estudantes na área da arte-educação, em momento inaugural no país, sofreu com a redistribuição dos alunos da UDF para outros institutos, sobretudo pela destituição das disciplinas de artes e educação pelas políticas nacionais vigentes no Estado Novo e seus gestores.

Somente em 1943 volta a ser ministrada uma formação de professores de desenho no Brasil, com o Curso de Professor Secundário de Desenho na Escola de Belas Artes. Cabe destacar que, nesse período, a disciplina de desenho geométrico era obrigatória na rede primária e secundária (BARBOSA, 2018, p. 336), similar ao que ocorre na grade curricular do Curso para Professores, da FAAP.

Na Escola de Belas Artes do Recife (Universidade Federal de Pernambuco) foi implementado, em 1965, o Curso de Formação de Professores de Desenho, com os professores Vicente do Rego Monteiro, Paulo Freire, Anita Paes Barreto e Noemia Varela (BARBOSA, 2018, p. 336). O Professorado de Desenho, como ficou conhecido, acabou migrando para outras instituições de diversos estados brasileiros até o início dos anos 1970 (BARBOSA, 2018, p. 336), quando começam a ser criados os cursos de licenciatura, por meio de reformas educacionais e demandas por formação docente específica.

Conforme matéria do jornal *O Estado de São Paulo*, em agosto de 1966, o Curso Profissional para Professores de Desenho estava sendo extinto para ser criada, no ano seguinte, a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações, a partir da Escola de Arte da FAAP. Problemas administrativos apontados por alunos possibilitam compreender os desdobramentos dessa transferência de cursos e institutos na FAAP.

A matéria *Curso não tem aulas desde o começo do ano*, no jornal *Folha de São Paulo*, em 22 de junho de 1967 (*apud* CARVALHO, 2015, p. 354), noticia que os alunos ficaram prejudicados com a perda do reconhecimento oficial do curso pelo Conselho Federal de Educação. Isso impossibilitava o registro dos diplomas, já que a Faculdade tinha poucos meses de funcionamento, e o Conselho exigia, para o reconhecimento oficial, mínimo de dois anos de atuação.

Os alunos também se sentiam prejudicados com a saída de muitos professores que não eram favoráveis à anexação do Curso para Professores à Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações. Isso contesta a informação institucional da FAAP (MATTAR, 2010a, p. 45) de que a Faculdade foi criada a partir do Curso para Professores, apresentando, na verdade, os problemas causados com essa mudança. A saída dos professores ocorreu porque eles não foram consultados enquanto Congregação autônoma, como era regido o curso. Pelo contrário, foi criado novo regimento que, em seu artigo 33, determinava que os

professores dos cursos poderiam ser admitidos ou demitidos sem o parecer da Congregação, o que trazia instabilidade aos profissionais.

A extinção do Curso para Professores também parece se enquadrar nas novas medidas adotadas pela Fundação em torno de uma estrutura para o ensino superior distinta do modelo de escola técnica. Isso porque o Curso Profissional de Professores de Desenho oferecia formação, como divulgado no jornal *A Gazeta*, em 20 de julho de 1960, entre a habilidades artísticas dos alunos e suas atividades em outros setores mercadológicos das áreas técnicas. Isso pode ser confirmado em sua grade curricular, com disciplinas das áreas de exatas para criação de desenhos técnicos. Mattar (2010a, p. 81, grifo nosso) também destaca essa característica do curso:

> O objetivo primordial é a preparação de professores de desenho para o ensino de grau médio; entretanto, essa habilitação faculta ao aluno **horizontes profissionais em vários campos, uma vez que o curso visa não só à formação estética e pedagógica como também à formação matemática, tão largamente utilizada pela técnica moderna**.

Seu modelo curricular também espelha a formação polivalente dos professores, presente nas LDBs da década de 1960 e 1970, além da formação tecnicista como meio de inclusão das artes nos processos didáticos em sala de aula (BARBOSA, 2008, p. 10; RAMALDES, 2017, p. 78). Além disso, poucos cursos de formação docente em artes eram ofertados no Brasil até 1971, ano em que é estabelecida a LDB nº 5.692, estipulando a obrigatoriedade da "Educação Artística" nos currículos de níveis básicos. O ensino polivalente também se fazia presente nessa determinação legal, criando vínculos para o ensino das artes visuais, das artes cênicas, da música e do desenho (BRASIL, 1971).

Essa legislação estipulou um currículo mínimo, implementado pelo Conselho Federal de Educação, ligado ao Ministério de Educação e Cultura, por meio da Resolução nº 23, de 23 de setembro de 1973, ano em que as licenciaturas curta e plena são implementadas nas instituições. No artigo nº 3 dessa resolução, o currículo mínimo era composto por uma "parte comum" que incluía as seguintes disciplinas: Fundamentos da Expressão e Comunicação Humanas; Estética e História da Arte; Folclore Brasileiro; Formas de Expressão e Comunicação Artística*;* e uma parte das habilitações de cada área (MATEIRO, 2003).

3.2.2 Interdisciplinaridade

A criação da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações, em 1967, ocorreu por um sistema de integração de institutos de áreas correlatas, enquanto o modelo "professorado"

era extinto com o fim do Curso para Professores de Desenho. No final dos anos 1960, os cursos de nível superior na área das artes visuais começam a ser mais difundidos na cidade por conta de instituições como a FAAP, a ECA/USP e a Belas Artes de São Paulo. Até mesmo nos anos 1970 a formação em artes ocorria em outras áreas, como nos Institutos de Educação ou, principalmente, nos cursos de arquitetura, como fica patente nas afirmações dos jovens artistas atuantes nos anos 1980 (CHIARELLI, 2011).

A interdisciplinaridade não foi um sistema inaugural da FAAP, pois remonta à criação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (ICA/UnB), em 1962, com direção de Alcides da Rocha Miranda, possibilitando maior interação entre estudantes de diversos cursos, os quais podiam, inclusive, acompanhar aulas nos diversos institutos. A FAAP implementa esse modelo, em 1967, com a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações, assim como a USP instaura-o, em 1968, com a Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Segundo Barbosa (2018, p. 337), as caraterísticas modernizadoras do sistema interdisciplinar nos anos 1950 e 1960 são fruto do ICA/UnB e da ECA/USP. A FAAP, diferentemente desses dois institutos, acabou transformando esse sistema para um modo autônomo com a Faculdade de Artes Plásticas em 1969.

Segundo Barbosa (2018, p. 337), o ensino no ICA/UnB oferecia "uma História da Arte crítica, onde se aprendia pela comparação e pela análise, sem descartar o contexto. Já não se fazia no ICA uma História de 'slides' ou de 'ismos'". Suas atividades foram encerradas em 1965 devido à ação repressora e autoritária da ditadura civil-militar, como ocorreu em diversas outras instituições no país (REIS, 2018).

Já na USP, segundo Walter Zanini (1994, p. 487), a disciplina de História da Arte foi implementada por meio de "improvisações", antes de se consolidar na ECA, pois era relacionada às diversas áreas correlatas em outros institutos. Nos anos 1930, a disciplina foi levada para a FFLCH/USP por professores franceses (MELLO E SOUZA, 1978), e nos anos 1950 torna-se mais consolidada na FAU/USP com o professor Lourival Gomes Machado. Em 1962, as artes visuais na FAU passam por nova alteração, a partir da inclusão de Motta no quadro docente, sendo o primeiro professor no Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.

A transferência da disciplina para a ECA/USP ocorreu em 1970 (um ano após a criação da Escola), como reflexo da Reforma Universitária de 1968. Segundo Zanini (1998, p. 488), a disciplina ganhou desenvoltura, criando o Curso de Educação Artística (1972) e recebendo, no mesmo ano, um programa de mestrado inaugurado no Departamento de História (o doutorado foi criado em 1980).

Destacamos que, durante os anos 1950 e começo dos anos 1960, o ensino da arte no MASP e na FAAP já era marcado pela *multidisciplinaridade* nas relações entre os cursos e suas grades curriculares de ballet, teatro, cinema e música, que compunham com as artes visuais um quadro heterogêneo de ensino. A *interdisciplinaridade* ocorria de modo mais direto com as produções que buscavam promover o ensino tecnicista, por um viés instrumental do fazer artístico, como ocorreu na Escola de Arte da FAAP, na primeira metade dos anos 1960, e no IAC/MASP, entre 1951 e 1953.

Aos poucos, por volta de 1965, a FAAP passa a divulgar seu sistema de ensino superior direcionando Artes Visuais juntamente com as Comunicações. A interdisciplinaridade surge em alguns cursos, como veremos mais adiante nas estruturas das faculdades. Entretanto, o modelo interdisciplinar parece criar mais problemas do que metodologias contemporâneas, devido à atenção que recaía mais sobre os cursos das Comunicações do que das Artes Visuais (por isso, talvez seja mais próximo da multidisciplinaridade).

Diversos fatores contextuais também são responsáveis por esta mudança no seu sistema de ensino superior, como a cultura tecnológica e midiática que ganhava mais força no Brasil. A partir desse novo quadro mercadológico, surgiam oportunidades de trabalho em emissoras de rádio e televisão e nos meios impressos, com novas possibilidades de atuação na publicidade e no jornalismo, por exemplo.

A interdisciplinaridade também foi destacada, em junho de 1966, em uma mostra no MAB, afirmando a "força, inovação e criação" de 11 jovens artistas, com idades entre 17 e 25 anos, que cursavam ou eram formados em outras áreas. A matéria *De músico, paginador ou médico cada um dos 11 tem um pouco*, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 26 de junho de 1966, ressaltava os processos artísticos diante do "que pode a imaginação, a pesquisa incessante e o trabalho de laboratório" realizar.

Participaram da exposição médicos como Aldir Mendes de Souza; engenheiros como Paulo Ludner; a paginadora da revista *Manequim* Amarilis Rodrigues; músicos de jazz como Antonio Peticov; o repórter Sergio Sister; o estudante Silvio Melcer Dworecki; e artistas dedicados à pesquisa em ateliês como Aguilar, Campadello, Pariso Filho, Sulita di Franco e Celso Arcangelo. Suas produções foram relacionadas pela curadoria devido aos usos de variadas técnicas da pintura, buscando composições nas telas que resolvessem problemas estéticos de ordem formal.

3.2.3 Estrutura da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações

A Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da FAAP começa a ser planejada em 1965 por Lúcia Pinto de Souza, quando ocupa a presidência da Fundação após a morte de Annie

Penteado. A divulgação desse novo quadro de ensino era divulgada pela Fundação como um novo momento de integração entre alunos e o campo artístico, principalmente vinculado às atividades do MAB (RIBEIRO, 2001; MATTAR, 2010a).

O novo processo educacional da Fundação trazia perspectivas para a formação artística profissional na cidade, como resultado da percepção do crescente mercado da comunicação. As expectativas para a implementação do ensino superior na FAAP foram divulgadas com a abertura do Curso de Restauro e de Licenciatura em Cerâmica Artística e Técnica, com a criação do Museu do Traje Brasileiro e a doação do acervo de Flávio de Carvalho para o MAB (RIBEIRO, 2001).

As atividades da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações iniciaram em 1967, mas o reconhecimento oficial veio somente em 09 de agosto de 1972, pelo Parecer 336/72 do Conselho Federal de Educação (FAAP, 1972, p. 13). Sabendo que seu funcionamento ocorreu apenas até 1969, quando as Faculdades de Artes Plásticas e Comunicações são separadas, percebemos os curtos períodos de execução desses projetos na Fundação. O mesmo ocorreu no convênio com o MASP, ao longo de apenas três anos, e com a Escola de Arte da FAAP, durante cinco anos.

Essas rápidas mudanças no quadro de ensino da Fundação podem significar a tentativa de acompanhar o acelerado processo mercadológico de diversos setores (indústria, comércio, design, comunicação, artes visuais), bem como suas demandas por formação capacitada. Dessa maneira, um mercado educacional formava-se na medida em que seduzia uma classe média em busca de ascensão econômica por meio da escolarização (SAMPAIO, 2011).

Os cursos da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações podem ser esquematizados da seguinte maneira:

FACULDADE DE ARTES E COMUNICAÇÕES (1967)	
CURSOS DE ARTES PLÁSTICAS	**CURSOS DE COMUNICAÇÕES**
Licenciatura em Desenho e Plástica	Relações Públicas
Desenho Industrial	Publicidade e Propaganda
Comunicação Visual	Jornalismo
Desenho Publicitário	
Licenciatura em Cerâmica Artística e Técnica	
Curso de Restauro	

Destacamos que os cursos Desenho Publicitário e Licenciatura em Cerâmica Artística e Técnica não aparecem nas informações institucionais da FAAP (MATTAR, 2010a, p. 131-132) ou em pesquisas que mencionam os cursos da Fundação (CARVALHO, 2015, p. 151). Eles foram incluídos em nosso quadro porque sua oferta era veiculada na imprensa como uma novidade na "formação realmente artística" e "eminentemente técnica", como publicado no jornal *Folha da Tarde*, em 22 de fevereiro de 1968.

Também deve ser notado nesse quadro que somente o curso Licenciatura em Desenho e Plástica parece voltado ao ensino das artes visuais ou abrir espaço para os debates da arte-educação. Ele substituiu Curso Profissional para Professores de Desenho, que acaba retornando à programação da Faculdade em 1969. O curso Licenciatura em Cerâmica Artística e Técnica parece assimilar os conteúdos da formação mais tecnicista, como eram os cursos de Cerâmica Industrial na Escola de Arte.

Os cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual realizavam uma aproximação interdisciplinar, conforme afirma Donato Ferrari (*apud* CARVALHO, 2015, p. 150-164). Uma interdisciplinaridade compreendida sobre os mercados que se expandiam para relacionarem-se às artes visuais e não pela necessidade de interlocução científica, de pesquisa acadêmica ou de processos pedagógicos contemporâneos. Inclusive, a pesquisa de Carvalho (2015), que inclui esses dois cursos na investigação do ensino de design em São Paulo, volta-se completamente a um quadro distante das artes visuais como disciplina e campo de pesquisa. Essas diferenças podem ser compreendidas pelos seguintes fatores (CARVALHO, 2015, p. 151):

> O primeiro estatuto que registrava os cursos individualmente (curso de história da arte, curso de comunicação etc) sofre alteração para modificar sua categoria. Com isso, os cursos de arte como desenho e pintura, escultura, desenho técnico e mecânico, cerâmica, artística e técnica foram lançados à parte mais acadêmica do termo como escola de Belas Artes com pretensão técnica de formação.

Segundo descrição realizada por Ferrari (*apud* CARVALHO, 2015, p. 151), as grades curriculares dos cursos da Faculdade guardavam semelhanças com as disciplinas de Filosofia, Sociologia e Psicologia do Curso Profissional para Professores de Desenho. Entretanto, no novo quadro de ensino superior da FAAP, essas disciplinas eram desenvolvidas de modo mais conceitual, baseadas nos aspectos artísticos e não mais técnicos ou pedagógicos.

João Rossi era o coordenador do ensino superior, cargo que tinha desde a oferta dos cursos livres (CARVALHO, 2015, p. 152). Nesse momento, o quadro docente era composto, dentre outros professores, por Donato Ferrari, João Rossi, Nicolas Vlavianos, Teresa Nasar, Caciporé Torres, Ubirajara Ribeiro, Antonio Carelli, José Moraes, Enrico Schaeffer, Osvaldo D'Ammore, Luigi Zanotto, Evaristo Valladares da Costa, Marcelo Grassmann, Darel Valença, Mário Gruber e Joaquim Manoel Ferreira (MATTAR, 2010a, p. 131-132).

Assim como Motta, que convidou muitos nomes para o quadro docente no início dos anos 1960, Ferrari foi o responsável por trazer professores para a criação da Faculdade como Vlavianos, Nassar, Zanini, Silveira e Plaza. A escolha pela direção de Ferrari ocorreu em 1968, após a formação de uma Comissão Paritária formada por professores e alunos de diversos cursos para reestruturar a Faculdade (CARVALHO, 2015, p. 153), que passava por problemas administrativos, buscando melhores gestões dos cursos e mais qualidade na formação dos estudantes, como veremos a seguir.

3.2.4 Estrutura da Faculdade de Artes Plásticas

As informações institucionais da FAAP (MATTAR, 2010a, p. 61) expõem o novo quadro para a Faculdade de Artes Plásticas, criada em 1969, separando-se do Departamento das Comunicações. O novo formato pode ser esquematizado da seguinte maneira:

FACULDADE DE ARTES PLÁSTICAS (1969)
Artes Plásticas
Programação Visual
Desenho Industrial
Teoria e Crítica da Arte[43]
Curso Profissional de Professores de Desenho (retorno)

A Fundação justifica essa separação pelo "aumento expressivo de alunos" (MATTAR, 2010a, p. 61). Ela também compreende esse crescimento devido à "crise dos excedentes" no sistema universitário, em 1968, com cerca de 125 mil estudantes sem conseguir matrícula em cursos superiores de instituições públicas, mesmo com notas suficientes nos exames de admissão (MATTAR, 2010a, p. 131). Conforme pesquisa do INEP (*apud* SAMPAIO, 2014, p. 142), em 1975 o setor privado chegou a registrar 62% das matrículas, e o número dessas instituições no país chegou a 75%.

Essa demanda estudantil ampliada é um desdobramento do crescente interesse da classe média por escolarização e aperfeiçoamento profissional durante os processos desenvolvimentistas do país, desde o final dos anos 1940, que foram base para a criação de diversos centros de formação, conforme analisamos no capítulo anterior. Esses sistemas de ensino aproveitaram o interesse pela escolarização para constituírem um mercado educacional a partir da ausência do poder público (SCHWARTZMAN, 2014) e por conta da sedução do "milagre brasileiro", com a crença de que os artistas poderiam contribuir para a pujança nacional.

A própria publicação institucional da FAAP afirma: "o que representava um momento de crise nas universidades públicas foi uma oportunidade de crescimento para a FAAP" (MATTAR, 2010a, p. 131), pois a Fundação absorveu os "excedentes" sedentos por ingresso em um curso superior. Além desse contexto que marcou a entrada de muitos estudantes no sistema de ensino superior, o período também apresentou manifestações estudantis em 1968 que reivindicavam melhorias nas estruturas administrativas das

[43] Conforme apontado por Zanini (1998, p. 488), com as implantações dos cursos em Licenciatura no país, o ensino da História da Arte passa a ser direcionado para a formação de artistas. Até o momento não temos informações sobre os direcionamentos deste curso de Teoria e Crítica na FAAP, nem sobre suas estruturas curriculares. Para a relação da disciplina História da Arte em instituições de ensino no país, ver: AMARO, 2016.

universidades, bem como nas estruturas curriculares dos cursos, e combatiam as interferências autoritárias do governo da ditadura civil-militar.

Naquele ano, o governo federal implementava a Reforma Universitária e o Acordo MEC/USAID (FRANZON, 2015) para reformulação do sistema de ensino superior. A Reforma fixou os currículos mínimos para os cursos de graduação, além de excluir o sistema de cátedras, retirando recursos dos profissionais pesquisadores e causando prejuízo para o desenvolvimento do ensino, dos planejamentos curriculares e das atuações docentes em sala de aula. Dessa maneira, a Reforma permitia uma homogeneização a partir da unificação do ensino (FÁVERO, 2006, p. 24), pela qual podemos concluir que a mudança também buscava retirar o posicionamento sociopolítico e filosófico do professor em um período de autoritarismo (FÁVERO, 2006; FAZENDA, 1988).

Ressaltamos que a implementação dos currículos mínimos foi um meio pelo qual o Conselho Federal de Educação regulou o ensino em todas as instituições. As particularidades do ensino em cada instituição, bem como a liberdade dos professores sobre o desenvolvimento das disciplinas, foram impossibilitadas pela unificação curricular (FÁVERO, 2006; FAZENDA, 1988).

Essa medida era justificada como contribuição à qualidade do ensino nas instituições, mas devemos lembrar o momento político que se vivia naquela época. A obrigatoriedade dos programas pedagógicos homogeneizava os conteúdos, os currículos e, por conseguinte, as instituições. Isso facilitava, portanto, as estratégias de dominação do governo militar sobre a universidade, com maior controle sobre os conteúdos ministrados e o que se propagava nas instituições. Com isso, o corpo universitário não geraria incômodo em resposta a decisões autoritárias, como foi o Acordo MEC/USAID.

Sinalizamos que a organização de um currículo na compreensão contemporânea considera sua formulação a partir das necessidades das comunidades em que cada instituição ou escola está instalada, sendo elaborada em conjunto com os professores. Somente com esse diálogo é que o ensino pode contribuir, de fato, para a vida dos estudantes, vinculando-se diretamente às suas realidades e necessidades sociais.

Os currículos mínimos da Reforma de 1968 somente evidenciaram os planos políticos nacionais, conforme estipulados nos acordos internacionais com agentes norte-americanos em um programa para desenvolvimento econômico e industrial do país (FRANZON, 2015). Isso desconsiderava a realidade das diversas classes econômicas, criando uma desigualdade pela formação porque não atendiam a demanda e a realidade das escolas públicas, de onde também se formavam os sujeitos que poderiam ser

absorvidos pelo mercado desenvolvimentista. Assim, a educação e a atuação profissional eram destinadas a um público reduzido (FÁVERO, 2006; FAZENDA, 1988).

Observamos nos documentos analisados que a FAAP foi atingida por uma greve estudantil que buscava melhorias para as estruturas dos cursos. Isso ocorreu no mesmo momento em que as reuniões paritárias eram realizadas e Donato Ferrari se tornava diretor da Faculdade (CARVALHO, 2015, p. 153). Em *Duas verdades nesta escola*, matéria publicada no jornal *Folha da Tarde*, em 22 de fevereiro de 1968 (anexo D), os alunos Mario Luiz Thompson de Carvalho, presidente do Centro Acadêmico do Curso de Humanidades e Comunicações, e Celia Lina Harari, denunciam as irregularidades da administração da Fundação. Uma carta publicada nessa matéria foi escrita porque os alunos foram proibidos de se matricularem para o segundo ano letivo, mesmo sendo aprovados nos exames. As reivindicações são registradas em um mandado de segurança contra a FAAP, com o apoio de 80% dos estudantes.

Segundo a carta, o ambiente da FAAP configurava-se da seguinte maneira:

> Não há laboratórios. A congregação raramente é convocada. O regimento interno não é observado. A contratação dos professores não é feita pelo departamento próprio, mas pela cúpula administrativa. No ano passado a diretoria prometeu especializações, não cumpriu a promessa. Não há Conselho Técnico Administrativo (CAT). Os currículos são pessimamente estruturados. Há falta de coordenadores especialistas. O número de aulas é insuficiente. Os professores são mal pagos, somente NCr$ 10,00 por hora/aula. O aumento de 50% das mensalidades foi exagerado, passou de NCr$ 80,00 a NCr$ 120,00 sem melhoria das condições escolares. O desinteresse da diretoria da FAAP pela faculdade é total.

Nesse trecho observamos o relato de alguns problemas recorrentes na Fundação, como decisões tomadas pela administração sem diálogo com os interesses dos setores artísticos e pedagógicos, já manifestados por estudantes e professores (similar ao que apresentamos nas afirmações de Bardi e Lourival Gomes Machado sobre a gestão da Fundação). A precária estrutura da Faculdade, com ausência de melhorias nos currículos, na quantidade de aulas e na salubridade do ambiente de trabalho dos profissionais encontra eco no relato do professor Nelson Leirner (*apud* NAME; LOPES, 2012):

> A aula prática praticamente não existia. Tanto que as oficinas eram minúsculas, fora do prédio da FAAP, em um galpãozinho. Dávamos aula lá, mas quase não havia equipamento, nada. Com o tempo, a FAAP virou uma universidade com uma múltipla ação. Artes Plásticas foi sempre curso deficitário, que não rendia financeiramente. Porque Artes Plásticas, engraçado, era um curso onde as pessoas começavam mas interrompiam (...) pela diretoria, o curso teria sido até fechado. Mas havia um testamento da família Penteado que obrigava a manter a universidade sempre ligada às artes. As Artes Plásticas eram um osso atravessado na garganta deles. Todos os movimentos políticos, todos os

> movimentos de greve por melhores salários, começavam nas Artes Plásticas.

Em resposta à manifestação dos estudantes, Roberto Pinto de Souza afirmou na mesma publicação do jornal *Folha da Tarde* que as estruturas eram organizadas a critério da instituição, conforme a Portaria nº 159/65, com currículos obrigatórios e horários fixados pelo Conselho Federal de Educação. Entretanto, as exigências dos estudantes pautavam-se em modelos conhecidos de instituições, como a Cásper Líbero e a USP. Eles reivindicavam melhores condições curriculares nas especializações, principalmente no curso de Humanidades e Comunicações, respaldados pelo artigo 4 do regulamento da Faculdade.

Eram 11 disciplinas dos cursos da FAAP sem currículo obrigatório, conforme apontam os estudantes, baseados nos modelos das demais instituições da cidade e não nos currículos mínimos criados com a Reforma Universitária. A principal comparação era realizada com o modelo do curso de Jornalismo oferecido nas outras universidades.

Mesmo com a reivindicação dos estudantes, essas exigências não eram incorporadas pela Fundação que, na figura de Souza, afirmava: "por ignorância ou má fé persiste uma insignificante minoria de alunos a querer impor soluções que escapam de sua competência, como se esta faculdade fosse obrigada a adotar como padrão o currículo desta ou daquela instituição do País" (Folha da Tarde, 22 de fevereiro de 1968). O posicionamento de Souza, o mesmo desde o começo dos anos 1960, confirma o que relata Leirner (*apud* NAME; LOPES, 2012): "as Artes Plásticas eram um osso atravessado na garganta deles. Todos os movimentos políticos, todos os movimentos de greve por melhores salários, começavam nas Artes Plásticas".

A separação dos departamentos e a transformação em Faculdade de Artes Plásticas em 1969[44] correspondem a essas reivindicações de melhorias. Inclusive, há o retorno do Curso para Professores, devido aos problemas causados com a criação da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações, em 1967. Segundo Leirner (*apud* NAME; LOPES, 2012), as mudanças significativas no quadro educacional das Artes Visuais na FAAP começam a ganhar maiores investimentos com a presença de novos professores contratados nos anos 1970, mas mediante um longo processo, de quase uma década. No novo corpo docente destacavam-se: Antonio Carelli, Donato Chiarella, Evandro Carlos P. Jardim, José Machado de Moraes, Julio Plaza, Nicolas Vlavianos, Raphael Buongermino Neto, Ricardo Ohtake, Tereza Nazar Vlavianos, Tomoshige Kusuno, Ubirajara Ribeiro, Julio Plaza, Walter Zanini e Regina Silveira.

[44] Seu reconhecimento oficial ocorre apenas em 1973, com o Parecer nº 232/73.

3.2.5 A inclusão dos cursos de Licenciatura

Com as mudanças da LDB nº 5.692 em 1971 e a regulação da Resolução nº 23 de 1973 para a inclusão da "Educação Artística" nos níveis básicos da educação, a licenciatura passa a ser obrigatória nas grades curriculares das universidades, visando formar profissionais aptos aos cargos na rede escolar. Essa mudança no nível superior também pode ser compreendida como uma reparação no quadro gerado por docentes sem formação em arte-educação – em sua maioria, as aulas nas instituições eram ministradas por artistas sem formação em nível superior ou tendo cursado apenas cursos técnicos.

Na FAAP essa reconfiguração é mais visível a partir de 1976, com a transformação do Curso de Licenciatura em Desenho e Plástica, que passa a se chamar Curso de Educação Artística, por meio do parecer nº 1.187/76 e Decreto nº 78.059 de 15 de junho de 1976. Nessa nova configuração da Faculdade, estavam no corpo docente: Ana Maria Beluzzo, Daisy Peccinini, Derli Barroso, Donato Ferrari, Evandro Jardim, Julio Plaza, Nelson Alvim de Souza, Nicolas Vlavianos, Regina Silveira, Ricardo Ohtake, Tomoshige Kusuno, Walter Zanini, entre outros (MATTAR, 2010a, p. 184).

Segundo relatório de 1976 da Faculdade de Artes Plásticas, o quadro das licenciaturas era o seguinte (FAAP, 1976, p. 08):

CURSOS DE LICENCIATURAS EM ARTE (1976)	HABILITAÇÃO
Licenciatura em Educação Artística (duração plena)	Magistério de primeiro grau
Licenciatura em Educação Artística (duração plena)	Artes Plásticas, para o magistério de segundo grau
Licenciatura em Educação Artística (duração plena)	Desenho para o magistério de segundo grau

Conforme o quadro anterior, observamos que as licenciaturas eram ofertadas com duração plena. A legislação de 1971 previa uma formação baseada em dois ciclos: licenciatura curta, com estudos de artes plásticas, artes cênicas, desenho e música; e licenciatura plena, com estudos para a formação de especialistas em uma dessas áreas (BRASIL, 1971).

A implementação das licenciaturas curtas não comportava o tempo necessário para o desenvolvimento crítico e pedagógico da formação dos professores. Em apenas dois anos,

os professores eram forçados a aprender sobre todas aquelas áreas. Já nas licenciaturas plenas, em um período de quatro anos, o profissional era habilitado para lecionar em uma área específica. Em ambos os casos, o curto período de formação demandava atribuições e responsabilidades aos professores pelo ensino polivalente em sala de aula (RAMALDES, 2017, p. 78).

A ECA/USP também passou pela readaptação das licenciaturas, mas o Departamento de Artes Visuais fornecia certificação apenas para a plena, recusando-se a oferecer um curso curto que não capacitaria seus alunos. Com a readequação para um Curso de Educação Artística, e não um bacharelado, a formação acabava sendo direcionada às práticas pedagógicas, acabando por ocorrer, como na ENBA, "a mesma ojeriza à educação" (BARBOSA, 2018, p. 339).

As denominações plena e curta foram extintas com a LDB de 1996, onde formandos em licenciaturas curtas não podem mais prestar concursos com essa certificação. Em seu artigo 62, a Lei determina:

> A formação de docentes para atuar na educação básica far-se-á em nível superior, em curso de licenciatura, de graduação plena, em universidades e institutos superiores de educação, admitida, como formação mínima para o exercício do magistério na educação infantil e nas quatro primeiras séries do ensino fundamental, a oferecida em nível médio, na modalidade Normal (BRASIL, 1996).

Em 2015, criou-se a Resolução n. 2 para formação em licenciatura, como complementação pedagógica de curta duração para bacharéis ou para segunda licenciatura, habilitando-os ao ensino de todos os níveis escolares. Tanto essa resolução como as licenciaturas curtas nos anos 1970 parecem medidas emergenciais para suprir a necessidade de professores, sem um cuidado com o desenvolvimento pedagógico das áreas do ensino. Além disso, somente com a LDB de 1996 as artes passam a ser definidas como disciplina em toda a educação básica. Com a reformulação de 2016, ela novamente deixa de ser obrigatória. Após pressão dos profissionais do setor, torna-se obrigatória novamente em 2017 (RAMALDES, 2017).

Na FAAP, a implementação das licenciaturas também atingiu departamentos, que mudaram suas denominações de/para (FAAP, 1976, p. 08)[45]:

[45] Embora essas mudanças imprimam as inclusões do setor da Educação, não há menção sobre a situação do quadro de disciplinas divulgadas no relatório da Faculdade.

Expressão e Representação	Departamento de Desenho
Comunicação Visual e Desenho Industrial	Departamento de Comunicação Visual e Desenho Industrial
Didática	Departamento de Educação
Estética e Arte	Departamento de Artes Plásticas

Também observamos a oferta das licenciaturas na FAAP em cursos vinculados aos processos artísticos, como Desenho, Pintura e Escultura norteando as premissas da arte-educação. É o caso do Curso Profissional de Professores de Desenho, que demonstra a inclusão de um curso em nível superior e em licenciatura antes mesmo da criação da Faculdade. Já os cursos Licenciatura em Cerâmica Artística e Técnica, criado por Caciporé Torres em 1967, e Licenciatura em Desenho e Plástica foram inaugurais com a criação do ensino superior na FAAP.

A participação dos professores nesses cursos de licenciatura também deve ser destacada, como o trabalho de Motta, desde 1953, e seu esforço em levar o curso para a FAAP. Já o trabalho docente de Torres, por exemplo, aparecia como "o único no Brasil que possui orientação antiacadêmica", conforme matéria publicada no jornal *Diário de São Paulo*, em maio de 1966. Além disso, nesses espaços de aprendizado docente destacava-se o comprometimento de professores-artistas, acompanhando os alunos diariamente nos ateliês e tornando as aulas mais livre, sem a preocupação com rígidas avaliações ou especulação de notas sobre suas atividades. Darel Valença (*apud* MATTAR, 2010a, p. 109) afirma:

> Eu criei um problema na Fundação porque eu dava 100, a nota máxima, para todas as alunas que vinham do interior de São Paulo. Fui chamado na diretoria: "Porque não dá! Você tem que analisar...". Eu dava 100 para as professorinhas porque elas aprendiam uma técnica, não pela qualidade artística. Eu vivia entre Rio e São Paulo. Tomava o trem noturno, chegava em São Paulo às 7h, dava aula na Fundação, pegava o trem de volta para dar aula na Escola de Belas Artes do Rio.

A expectativa parecia estar no desdobramento das técnicas aprendidas e nas novas proposições contemporâneas. Esse também é um respaldo das escolhas contratuais por professores-artistas e com maior presença no meio artístico. É o caso de Torres, que "em vez daquela aula de copiar pé, copiar cabeça grega, ensinei a cortar chapa, soldar e lixar" (*apud* MATTAR, 2010a, p. 127).

3.3 DESDOBRAMENTOS DO ENSINO NA FAAP 1960/1970

3.3.1 A formação de novos docentes

Com a oferta dos cursos de nível superior em arte-educação, a capacitação docente passa a ser mais um campo de formação e de oportunidades de trabalho. A crescente demanda discente, as reformulações dos cursos no mercado educacional, bem como as exigências das políticas nacionais exigiam docentes com formação específica. Nesse contexto, os profissionais recém-formados nos cursos de licenciatura também poderiam contribuir para a composição de um quadro docente com as exigências legais para a Fundação. A artista e professora Yolanda Bessa deixa mais nítido o progresso desses cursos, abrindo possibilidades de atuação na FAAP:

> Em 1958, 1959, fui para São Paulo estudar na Fundação. O curso era Formação de Professores de Desenho. Fui aluna da Renina Katz, do Joaquim da Rocha Ferreira, do Joaquim Guedes. Tive aula com o Caciporé Torres, Gamarra, Darel Valença, Mário Gruber, Marcelo Grassmann. Tive aula de História da Arte com o Flávio Motta, que era o diretor na época. O curso durava quatro anos, mas eu não concluí, pois mudei para o Rio de Janeiro. Quando voltei, fui lecionar. Fiz vestibular na FAAP para o curso de Licenciatura em Desenho e Plástica. Estudei quatro anos e me formei em 1976. Fui contratada como professora em abril de 1979 (*apud* MATTAR, 2010a, p. 108).

Como Bessa, muitos ex-alunos formados acabavam se tornando professores das unidades em que estudaram. A criação dessas redes de ensino pode ser compreendida a partir das necessidades de estruturação do sistema, conforme as exigências das políticas nacionais. Além disso, era necessário renovar o quadro docente de acordo com os desdobramentos das disciplinas no meio artístico e com a inovação curricular.

Esses novos docentes passam a fazer parte da FAAP com o início da Faculdade de Artes Plásticas, em 1969. Com esse novo sistema, cresce o número de profissionais contratados e de estudantes absorvidos, ao longo das décadas seguintes, no quadro docente, como Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Olímpia Vassão, Alex Vallauri, Ana Maria Tavares, Leda Catunda e Dora Longo Bahia.

Observamos que similar situação ocorreu na USP, por exemplo, durante a criação da FFLCH com a "Missão Francesa" (BARBOSA, 1994, p. 491). Os alunos formados pelos professores franceses, nos processos inaugurais da Universidade, acabaram atuando no departamento. Já na criação da ECA/USP, Zanini leva nomes de alunas e artistas de seus

cursos da FFLCH e da FAAP para a docência (BARBOSA, 2018, p. 339). Muitos alunos formados na ECA também participam de importantes criações de programas de Pós-Graduação ligados à arte-educação no país, devido ao seu pioneirismo na área das artes em nível superior (BARBOSA, 2018, p. 340).

3.3.2 Os ateliês de produção artística

O trabalho nos ateliês permitia a aproximação entre alunos e professores, inclusive com relações que surgiam de maneira horizontal. Os ateliês de Gravura, com Grassmann, Valença e Gruber; de Escultura, com Torres; de Cerâmica, com Rossi; e do setor infantil, com Sued e Carvalho, destacam-se como os mais presentes na ocupação de docentes e alunos desde o começo dos anos 1960, conforme publicado no jornal *Diário da Noite*, em 22 de abril de 1963. A presença diária dos professores também ocorria porque eles podiam produzir naqueles espaços. Torres afirma: "era uma troca. Não tinha aluno nem professor, tinha artista e futuros artistas" (*apud* MATTAR, 2010a, p. 127).

O professor e artista Nicolas Vlavianos é incorporado ao quadro docente da FAAP a partir de 1969, juntamente com sua esposa Teresa Nassar. Segundo Vlavianos (*apud* MATTAR, 2010a, p. 141), a principal mudança realizada dentro da Fundação ocorre com a criação dos ateliês, fundamental para os desdobramentos das disciplinas. Vlavianos podia orientar seus alunos individualmente, desenvolver projetos e resolver problemas técnicos dos trabalhos. Essas condições estruturais também foram responsáveis pela atração de muitos alunos, que vinham de outras cidades para estudar na FAAP, interessados nas orientações do seu corpo docente.

A preocupação com a ocupação dos espaços internos da Fundação esteve presente até o final dos anos 1960, como fica evidente nas afirmações de Vlavianos e Torres. Por meio dos ateliês e das constituições desses espaços em comum para cada disciplina, era possível organizar-se estrutural e conceitualmente dentro da FAAP. Dessa maneira, ocupava-se e delimitava-se um lugar de visibilidade para o Curso de Artes diante das dificuldades encontradas, como a reduzida atenção da gestão ao desenvolvimento do Departamento (LEIRNER *apud* NAME; LOPES, 2012).

Esses espaços de trabalho podem significar a delimitação de locais viáveis para o desenvolvimento do sistema de ensino da arte dentro da Fundação. Se não encontramos discussões diretamente propostas com a arte-educação nas etapas de consolidação dos cursos, por outro lado observamos que as licenciaturas em práticas do desenho, cerâmica e pintura, ofertadas em momentos decisivos para a estruturação do sistema de ensino

superior, também foram resolutivas para a criação de ateliês para o desdobramento das práticas pedagógicas.

Mesmo que a noção de ateliê remeta a procedimentos mais tradicionais da produção artística, a criação desses espaços na Fundação até o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 representavam não somente o ensino, mas a convivência entre alunos e seus professores. Isso porque, conforme vimos em algumas partes dessa pesquisa, Leirner afirma que o curso passava por dificuldades de compreensão estrutural e conceitual por parte da administração da Fundação. Neste sentido, os ateliês permitiam as trocas para a pesquisa e processos artísticos, delimitando-se como um local viável para o encontro dos profissionais, assim como as salas de aulas em modelos tradicionais eram esperadas em outras áreas.

3.3.3 Expansão dos ateliês

A partir da noção do ateliê como local para o aprendizado dentro da Fundação, podemos observar os processos em que as aulas começam a sair dos espaços internos e dialogar com o MAB e espaços públicos. Essas transformações expandem os conceitos tradicionais das classes e oficinas, acompanhando debates experimentais dos anos 1970, de modo similar à expansão dos modelos expositivos dos museus naquele período (Fig. 32).

Esse novo quadro pode ser identificado nas mostras individuais de Ednizio Ribeiro (1971), estudante da Fundação, e Ivald Granato (1975) nos espaços externos do MAB/FAAP (analisadas no capítulo seguinte), reunindo arte, música, textos e diversos suportes artísticos para ressaltarem as proposições contemporâneas. Algumas aulas do final dos anos 1970, como as do professor Vlavianos, também são registradas nos ambientes externos da Fundação, onde o trabalho tridimensional migrava dos tornos para a proposição espacial dos saguões e estacionamentos da FAAP (Fig. 25).

Fig. 32 – Aulas da Faculdade de Artes Plásticas na década de 1970. In: MATTAR, 2010a, p. 186.

Também devemos compreender que essas expansões ocorreram em um momento de novas políticas nacionais da educação e intervenções na universidade, quando o governo autoritário estabelecia cortes e diretrizes sobre profissionais e estudantes. Essas medidas inviabilizavam a liberdade de alunos e professores. Os espaços externos, como a rua, eram viáveis às ações e manifestações estudantis, distantes da repressão civil-militar aos centros universitários (MOTTA, 2014).

Alguns eventos reuniram artistas, professores e estudantes em São Paulo, em ações coletivas como *Arte na cidade I* (1983), organizada pelo MAC/USP com curadoria das artistas Ana Maria Tavares e Mônica Nador (estudantes da FAAP), utilizando o *outdoor* como suporte artístico. Manifestações com a prática do grafite também trouxeram novas dimensões para as ocupações espaciais, realizadas principalmente pelo artista Alex

Vallauri (estudante e professor da FAAP), que participou do coletivo Manga Rosa, assim como ações no coletivo Tupinãodá.

3.3.4 A formação de redes e grupos

As expansões das metodologias e dos processos didáticos na FAAP pode ter importância no seu reconhecimento como um espaço integrador e mais ativo no ensino superior nos anos 1970. Segundo Tadeu Chiarelli:

> No final da década de 1970 e início da década seguinte, a situação das artes em São Paulo parecia estacionária. (...) A agitação de fato encontrava-se numa pinta do circuito de pouca visibilidade, e que desperta sempre pouco interesse: as escolas de arte. (...) Apesar dos professores serem praticamente os mesmos [FAAP e ECA/USP], **o núcleo mais ativo encontrava-se, sem dúvidas, na FAAP. Muito mais alunos, melhores condições físicas para o ensino da arte e um perfil menos tímido por parte do corpo discente, a FAAP, naquela época, vivia um burburinho de criação que, comparado àquele que rolava na ECA, parecia um estrondo impressionante** (CHIARELLI, 1998, p. 09, grifo nosso).

O ambiente descrito por Chiarelli como um diferencial dentre os demais espaços de ensino na cidade é uma reverberação do que analisamos no decorrer deste capítulo, dos processos de transformações graduais e esforços de alguns professores. Por exemplo, a crescente demanda de alunos foi decorrente da maneira como a FAAP soube se adequar à formação de um mercado educacional que surgia, construindo uma imagem de instituição atenta às mudanças no ensino. Além disso, havia o interesse dos estudantes sobre o corpo docente da FAAP, bem como pelos espaços físicos que a Fundação soube estruturar, onde os professores e artistas chamavam a atenção para a formação em artes.

Outro exemplo nas formações de redes que observamos ocorreu com a direção de Ferrari convidando Zanini para compor o quadro docente. Por sua vez, Zanini levou Regina Silveira e Julio Plaza, quando chegavam ao Brasil, em 1973, para ingresso no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP[46]. Muitos desses profissionais circularam entre a FAAP e a ECA/USP, assim como no MAC/USP. Segundo Grossmann et al. (2018b), esses cruzamentos contribuíram para a "sincronia na gênese como desenvolvimento de ambas graduações (ECA e FAAP)".

Mas observamos que muitos dos nomes que se destacaram no quadro docente da FAAP, diante dessas ampliações da Faculdade nos anos 1970, eram de artistas. A ausência de

[46] Na FAAP, Silveira e Plaza, assim como outros professores, participavam do corpo docente como hora/aula, ministrando as disciplinas de gravura, litografia e serigrafia. Silveira continua na Fundação até por volta de 1985, quando ocorre a dedicação exclusiva na ECA/USP (MATTAR, 2010a, p. 207).

professores vinculados aos debates da arte-educação reflete a situação de ambas as disciplinas no país naquele momento, conforme questiona Barbosa (1975, p. 11):

> Como conciliar o papel do professor e do artista se eles são baseados em tão diferentes modos de pensar? Acredita-se que Arte não é apenas uma consequência de modificações culturais, porém o instrumento provocador de tais modificações e, portanto, baseia-se principalmente em pensamento divergente, enquanto que a Educação, pela sua natureza conservativa, baseia-se na convergência do pensamento.

Esse trecho corresponde às transformações do sistema de ensino das artes, principalmente pela ausência da arte-educação em algumas instituições. Até a inclusão obrigatória das licenciaturas nas universidades em 1973, elas eram ministradas por artistas sem formação específica na área pedagógica. Esse quadro revelava-se ainda mais reduzido se observarmos a ausência de cursos de pós-graduação.

Os novos professores e artistas trazidos para a Fundação, muitos recém-chegados de experiências internacionais – como Grassmann, Torres, Silveira e Plaza –, contribuíam para que as metodologias das aulas incorporassem outros debates estéticos e os alunos tivessem contato com novas questões artísticas e modelos de ensino. Assim, os processos experimentais que ficaram conhecidos nas aulas da FAAP na década de 1970 surgiam de professores que conheciam outros sistemas educacionais e desejavam implementá-los quando assumissem cargos docentes no país.

Outra característica observada a partir da formação de redes na Fundação é a integração realizada por meio de grupos de artistas, professores e estudantes. Essas formações podem ser identificadas no histórico do país desde períodos anteriores, quando o aprendizado era realizado por meio de ateliês de artistas, grupos independentes, artistas autodidatas e escolas experimentais. No entanto, os ambientes universitários trazem um diálogo sobre os espaços de ensino e as conexões entre esses locais, como afirma Zanini (*apud* GROSSMANN et al, 2018a, p. 315):

> Era tão diferente, era até romântico, no bom sentido, de atuação de fazer com os artistas. Tinha envolvimento, muita amizade. Também por causa das aulas na universidade, nas escolas. Éramos colegas. Não tinha essa questão burocrática, de hierarquia. Procuravam-se contatos, simplesmente humanos, técnicos, profissionais, juntar forças. Tanto na bienal como no museu, na FAAP. Acho que havia um clima assim. Esse conceitualismo trouxe essa força das ideias. Isso é indubitável. E com muitas razões. Estava dentro daquela contemporaneidade, dentro de um momento em que o modernismo estava exausto.

As relações entre professores e alunos também estabeleciam diálogos para a realização de produções nas universidades e nos museus. Segundo Zanini (*apud* GROSSMANN et al,

2018a, p. 316), vivia-se um momento em que artistas queriam ter uma atividade paralela, desvinculando a arte da noção de mercadoria. Dessa maneira, muitos professores-artistas realizavam atividades nos museus (o MAC/USP estabelecendo iniciativas inaugurais), organizando-as e produzindo as estruturas e os materiais necessários para essas atividades (GROSSMANN et al, 2018a, p. 315).

Além dos grupos de trabalho transitarem entre instituições e escolas, ou seus integrantes serem colegas universitários, novos espaços foram criados por professores, intelectuais e artistas para debaterem o papel da instituição nos processos de consolidação de um campo de atuação (JORDÃO, 2018). Em São Paulo podemos citar a Escola Brasil:, criada em 1970 pelos artistas José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser (LOPES, 2009, p. 194-206) e a Escola Áster de Artes Visuais, criada em 1978 por Walter Zanini, Donato Ferrari, Regina Silveira e Júlio Plaza. Nesses espaços havia novas abordagens metodológicas para as práticas artísticas ou do ensino das artes, realizadas em modalidades livres ou experimentais.

Muitos grupos de artistas também surgiam para encontros informais, em caráter de reunião para discussão de produções, como é possível observar em afirmações de artistas como Leda Catunda, José Leonilson, Ciro Cozzolino e Sérgio Romagnolo, todos alunos da FAAP. Alguns desses grupos trouxeram importantes debates estéticos para o meio artístico, surgidos a partir de amizades e aproximações pessoais, buscando posicionamentos e produções paralelas, como os artistas do ateliê Casa 7, integrado por Carlito Carvalhosa, Nuno Ramos, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, entre 1982 a 1985; ou o grupo 3NÓS3, formado por Hudinilson Jr. (da FAAP), Mario Ramiro e Rafael França (da ECA/USP), entre 1979 a 1982.

As aproximações pessoais entre artistas, com encontros e diálogos estéticos, resultavam em proposições artísticas e debates que se estendiam para fora da universidade, como se os ambientes da cidade integrassem a aprendizagem e não houvesse a separação física dos muros. Assim afirma Ana Maria Tavares (*apud* MATTAR, 2010a, p. 205): "A FAAP ainda não era cercada e aquela escadaria a gente chamava de prainha. Todo mundo ficava ali sentado tomando sol. Era o ponto de encontro. O bar, o Buim, era onde a gente almoçava, jantava, ficava o tempo todo. Muitas vezes as aulas mais incríveis eram no Buim, com o Julio [Plaza] e com o Raphael Buongermino". Leirner afirma que esses encontros extraclasses significavam a continuação dos debates das aulas: "de dia você discutia na lanchonete dentro da FAAP. À noite, ia para o Buim e continuava discutindo, só que todo mundo terminava bêbado... Podia até ter surgido um movimento dadaísta no Buim, se tivesse um Tsara por lá. O bar fervilhava" (*apud* NAME; LOPES, 2012).

3.3.5 As expansões das produções e o mercado de arte

Institucionalmente a FAAP afirma-se pela contribuição e reformulação do ensino com "propostas inovadoras" advindas de nomes como Zanini, Silveira, Plaza e Leirner no Curso de Artes (MATTAR, 2010a, p. 161). Entretanto, essa orientação "inovadora", desde o início dos anos 1960, possuiu interlocuções, respaldos e influências de diversos mercados (industrial/desenvolvimentista, cultural, educacional e de artes) na profissionalização dos estudantes.

Mesmo como uma imagem que se fixou sobre a Fundação naquele período, de contribuição para despertar o interesse do mercado de artes por nomes de jovens artistas, alguns confrontos foram observados nas atividades de professores que apresentaram novas estratégias pedagógicas em suas disciplinas. No entanto, as novas práticas artísticas, fluindo de dentro da escola para o meio artístico, acabaram sendo absorvidas por galeristas interessados, por exemplo, no contexto da pintura no final dos anos 1970.

Algumas disciplinas nos anos 1970 dialogaram com o experimentalismo, por conta de três aspectos: I) contratação de novos professores-artistas já vinculados às experimentações contemporâneas, como Silveira e Plaza; II) nomes de professores ligados às práticas mais tradicionais, como a pintura e escultura, trazendo novos olhares sobre elas, absorvendo tendências contemporâneas, como nas aulas de escultura de Vlavianos, levadas para os espaços externos da Fundação (Fig. 25); e III) práticas tradicionais, como a pintura, em diálogo com noções mais experimentais, como nas aulas de Leirner.

Essas mudanças foram significativas para transformar a imagem da produção estudantil de dentro da sala de aula e das oficinas, de modo a inseri-las em contextos artísticos da cidade. A observação da transformação das *Mostras Promocionais*, no começo dos anos 1960, ou de divulgação dos trabalhos dos estudantes em edições dos *Anuais de Artes*, a partir de 1965, por exemplo, como veremos no próximo capítulo, aproximaram-se dos aspectos de um Salão de Artes, com júri de seleção e premiação, na agenda artística e cultural da cidade.

As conjunturas criadas com a diversificação no corpo docente e no cenário artístico são afirmadas por Chiarelli (1998, p. 09, grifo nosso) como novas possibilidades de produção:

> Havia um descompasso. Um salutar descompasso, diga-se: de um lado, o discurso e as produções extremamente críticas de alguns dos mais influentes e importantes artistas-professores da FAAP, de outro, os textos e ilustrações de obras de artistas internacionais [nas revistas especializadas], apontando para um prática – sobretudo pictórica – aparentemente desvinculada de qualquer compromisso com conceitos que, no fundo, colocassem em xeque a preponderância da arte enquanto mercadoria na sociedade burguesa do final do século. Foi dentro deste debate extremamente rico pelas possibilidades inusitadas que traria

> para aqueles que estavam no meio deles – ou seja, **os alunos da Fundação – que seriam forjados alguns dos nomes mais significativos da arte brasileira daquela década e da seguinte: Ana Maria Tavares, Mônica Nador, José Leonilson, Sérgio Romagnolo, Edgard de Souza, Iran do Espírito Santo, Caetano de Almeida e Leda Catunda.**

A diversificação das práticas nesse ambiente da FAAP, muito embora não fosse exatamente o que procurava um nicho mercadológico modernista nos anos 1970, despertou interesse sobre a produção dos jovens artistas. Segundo Chiarelli (1998, p. 09), esse papel era atribuído pelo conjunto de profissionais de formação teórica e prática, contribuindo para discussões da arte enquanto conceito e mercadoria, além da desmaterialização da arte e como *ready-made*.

As novas dimensões estéticas que disciplinas mais tradicionais como pintura e escultura tiveram nas aulas dos professores da Fundação trouxeram uma nova chave para a inclusão dos jovens artistas em um debate experimental para a expansão daqueles suportes. Essa chave vira uma moeda quando as produções começam ser absorvidas pelo mercado por nomes como, por exemplo, a galerista Luisa Strina (formada na FAAP, na década de 1960, e na Escola Brasil*:*).

Alunos formados no final dos anos 1970 e com mais atuação na década posterior, como Leda Catunda, José Leonilson e Sergio Romagnolo, diretamente ligados ao trabalho dos professores Nelson Leirner e Regina Silveira, interessavam Strina, que "tornaria mais abrangente o raio de sua ação, apostando nos novos ventos, emanados, ainda que à distância, da retomada da pintura" (FARIAS, 1994, p. 25). Em 1984, com a mostra coletiva desses três artistas mais a presença de Ciro Cozzolino (Fig. 33), Strina absorvia "em definitivo as propostas saídas do Curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, onde Nelson Leirner e Regina Silveira (que em 1987 se liga à galeria) cumpriam papel decisivo na formação desse grupo" (FARIAS, 1994, p. 27). Mais tarde, outros nomes de alunos da FAAP também se vinculam à galeria como Monica Nador, Iran do Espírito Santo, Caetano de Almeida, Edgard de Souza, Sandra Tucci e Dora Longo Bahia (FARIAS, 1994, p. 27).

Um ano antes da mostra de Strina, esse grupo de artistas propôs a mostra *Pintura como Meio* (1983) no MAC/USP, com direção de Aracy Amaral, dando destaque aos elementos de uma produção em pintura mais espacial e sem chassis, distante dos seus elementos mais tradicionais (Fig. 34). O interesse mercadológico sobre os alunos da FAAP, segundo informações institucionais, emergia por "misturar a pintura com outras formas de expressão artística" tornando-se "uma forte característica e marca registrada da FAAP" (MATTAR, 2010a, p. 161).

Fig 33 – Cartaz da mostra na Galeria Luisa Strina em 1984 com Leda Catunda, Sergio Romagnolo, José Leonilson e Ciro Cozzolino. Acervo MAC/USP.
Fig 34 – Capa do catálogo da exposição "Pintura Como Meio", 1983, MAC/USP.

As novas metodologias informadas por Leirner, por exemplo, indicam o crescimento que ele e seus colegas docentes trouxeram para o Curso de Artes. A primeira contribuição indicada pelo professor ocorre nos espaços das classes e das oficinas, que eram muito pequenos e quase sem equipamentos (*apud* NAME; LOPES, 2012). A segunda contribuição relaciona-se às mudanças metodológicas das práticas mais tradicionais da arte, como a pintura, a partir de novas abordagens materiais, de suportes e de experimentações. Leirner diz (*apud* NAME; LOPES, 2012):

> O Parque Lage era muito mais voltado para a pintura. Em São Paulo, abríamos mais o campo para o objeto, para a instalação, para outros meios. (...) Havia um deslocamento de alunos para outras linguagens que não a pintura, embora nós também déssemos aula de pintura. (...) [a pintura] sai do plano. Nas minhas aulas, eu provocava os alunos. Minha primeira aula de pintura era sem tinta. Dizia: 'peguem um lençol e, sem usar nenhum tipo de tinta, tragam um trabalho de pintura'. (...) havia um choque dentro da própria FAAP, porque eu fazia este tipo de coisa e outros professores insistiam no uso da tinta.

A contribuição dos professores pode ser identificada nas afirmações do artista Sérgio Romagnolo, aluno de Leirner na FAAP. Segundo Romagnolo (2011, p. 153), as técnicas da pintura que ele produzia buscavam diálogos com aspectos conceituais, aproximando-se de um "campo expandido", constituído por novos suportes de uma pintura sem chassi e estendidas ao espaço de modo instalativo.

Esses enquadramentos estéticos e formais contrastam com o debate levantado por alguns críticos sobre tendências neoexpressionistas na prática da pintura na década de 1980. A mostra *Como vai você, geração 80?*, realizada no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984, demonstra que havia uma ruptura estética com o que vinha sendo produzido na pintura desde a década anterior (COSTA, 2006, p. 351-352). Dessa maneira, os jovens artistas de São Paulo, a partir de uma discussão baseada no experimental e conceitual, não compactuavam com discursos de fronteiras estéticas, mas com uma continuidade com a década anterior presente na expansão dos suportes, materiais e técnicas ou mesmo reconhecendo as diversas abordagens que havia nos trabalhos dos artistas sem um recorte geracional (REINALDIM, 2008, p. 156).

É no decorrer de uma década em que a arte experimental pauta a escolhas de suportes, materiais e conceitos artísticos que os espaços externos da Fundação começam a ser ocupados pelos estudantes e seus trabalhos. Leirner atribui aos professores o modo como a noção espacial é incorporada nos trabalhos dos alunos:

> Vários trabalhos de alunos invadiram o saguão principal onde estavam as estátuas do Aleijadinho. Daquela escadaria saía um belíssimo trabalho de Laura Vinci. Iran do Espírito Santo ocupou a parede com as malas que ele fazia. Era pintura, mas na parede, na forma de objetos. Nós conseguimos sair da sala de aula (LEIRNER *apud* NAME; LOPES, 2012).

O que se percebe na fala de Leirner é a preocupação do papel do professor na formação do aluno para novas experiências estéticas, sejam elas surgidas naquele momento, como o xerox, o vídeo e o postal, seja para pensar como os suportes mais tradicionais seriam modificados diante das novas possibilidades estéticas que surgiam e de como os estudantes poderiam buscar suas interlocuções com o meio artístico.

3.3.6 Práticas no campo artístico

A participação em outros núcleos de ensino, instituições ou grupo formados pelos estudantes, paralelamente à formação universitária, também promoveu meios de expandir o debate aprendido em sala de aula ou instaurar novas estratégias de atuação. Esse processo de aprendizado também considerou como profissionalização os trabalhos realizados em redes ou grupos com outros colegas. Diferentemente de um contato

mercadológico, os alunos puderam exercer parte do conhecimento adquirido em aula a partir de núcleos de pesquisa dentro da Fundação, organizando atividades no MAB (demonstradas no próximo capítulo), participando de grupos ou exposições e realizando atividades com seus professores. Algumas delas eram orquestradas paralelamente ao trabalho no cenário artístico, estruturando debates pedagógicos para as disciplinas.

Por exemplo, durante a organização da 16ª Bienal de São Paulo, em 1981, Walter Zanini levou seus alunos para um trabalho vinculado à curadoria daquela edição. Segundo Ana Maria Tavares (*apud* MATTAR, 2010a, p. 205), ter aula com Zanini e ainda ser levada durante as aulas para conhecer a montagem da Bienal era um diferencial na sua formação. O mesmo afirmou Leda Catunda sobre a Bienal de 1983 (*apud* MATTAR, 2010a, p. 211), também com curadoria de Zanini, durante as aulas na FAAP. Segundo Catunda, com a delegação dos EUA recusando-se a participar do evento, devido às novas proposições curatoriais de Zanini (com base em linguagens artísticas, e não mais em países), novos artistas precisaram ser incluídos na edição. Os nomes de Keith Hering e Kenny Scharf, ligados à prática do grafite, surgiram em diálogo com os alunos durante uma aula no prédio da Bienal.

Os alunos também realizaram um trabalho com arte e tecnologia incorporado à Bienal de 1981. Nas duas edições das Bienais, Zanini contou com o trabalho de seus colegas que incluíam os alunos dos cursos: Ferrari e Silveira contribuindo nas atividades curatoriais, Plaza coordenando o setor de arte postal e Peccinini no setor educativo, com cursos e formação para os monitores. Segundo documento datado de 26 de julho de 1983, do Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, Peccinini também coordenou o Projeto Pró-Bienal, visando o atendimento do público no trabalho dos educadores. Nesse mesmo documento observamos a participação da professora Maria Antonieta Zanoni Pereira Villela, da disciplina de Prática de Ensino na FAAP, coordenando o Projeto Atelier-Bienal.

3.3.7 Internacionalização

Algumas atividades foram apresentadas em relatórios anuais da FAAP demonstrando um viés de integração do seu corpo docente com ambientes internacionais. Parte dessa imagem institucional contrasta com o que vimos anteriormente nas atividades docentes que integravam seus alunos com os espaços da cidade por meio de exposições nas ruas ou atividades curatoriais.

É o caso da atividade organizada pela professora Miriam Chiaverini, que viajou para os Estados Unidos com bolsa mista oferecida pelo Pratt Institute de Nova York e pela FAAP, para um curso de fotografia aplicada aos processos gráficos (FAAP, 1972, p. 13).

Retornando ao Brasil, Chiaverini realiza mostra no MAB para dar ênfase aos processos da gravura que aprendeu naquele instituto, adequando-os à realidade e à necessidade de seus alunos, ressaltando a abertura que a prática poderia alcançar no Brasil.

Além dessa atividade de Chiaverini, podemos citar viagens de professores realizadas para aperfeiçoamento dos conteúdos disciplinares históricos e teóricos, em busca de metodologias para serem implantadas nos cursos da FAAP:

> Durante o mês de julho, o prof. Herbert Duschenes empreendeu a sua habitual viagem aos Estados Unidos, Canadá e países da Europa a procura das mais novas informações sobre as pesquisas em andamento no campo das artes e das técnicas, capitando dados por entrevistas e encontros com artistas, intelectuais, acadêmicos, jornalistas e especialistas, gravando músicas, filmando acontecimentos e colhendo livros, a fim de continuar a manter sempre atualizados os alunos da Faculdade de Artes Plásticas e ouvintes dos seus cursos livres (FAAP, 1974).

Essa imagem internacional da FAAP (Fig. 35), presente nos intercâmbios, contrasta com outras realidades institucionais do país, principalmente encontradas pelos professores, seja trabalhando com escassos recursos materiais e científicos, seja por enfrentarem problemas administrativos e financeiros. Estes problemas também podem ser identificados no processo judicial pelo qual a instituição passava – conforme publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 02 de fevereiro de 1975. Com a morte de Annie Penteado, houve divergências nas interpretações dos bens deixados em testamento de Armando Penteado, porque o casal não tinha filhos, fazendo com que o Estado pleiteasse a posse dos bens do casal, incluindo a administração da Fundação.

a fundação página 11

FAAP NA EUROPA

F. B.

A viagem de ida foi péssima, mas ninguém se deu conta disso pois estávamos todos no maior embalo de samba.

Fomos jogados em Casablanca — Marrocos — como quem é jogado n'água de roupa. Quero dizer com isso que ao sairmos do avião já sentíamos estar num país em que tudo é estranho e diferente, ao passo que tínhamos de ver tudo rápidamente, porque o tempo é sempre escasso (nadar de roupa e tudo).

Havia pobres camelôs (polígotas) que vendiam e pechinchavam em qualquer moeda, como também as lojistas e . . . bem quase tôda a população metropolitana.

Com o raio de um Cuscus-Marrocaine pendurado no estômago, tomamos um Caravelle rejuntado pela Royal Air Marroc para nos largar em Lisboa, onde apesar de haver banheiros suficientes (para cada dois passageiros um banheiro), incidentes ocorreram.

Farta e boa comida, aparelhos treme-treme nas camas e árvores de Natal no hall de entrada deram boas características ao hotel e facilitaram a nossa compreensão dos costumes dos portugueses que encontrávamos nas ruas, nos cassinos e no mini-metrô.

Uma grande vantagem foi alugarmos os Mini-Cooper para visitarmos Sintra e demais castelos dos mouros e de outras tropas. Isso deu oportunidade ao pessoal se fotografar e quebrar o gêlo. Em alguns casos, com muita intensidade.

Em Lisboa conseguimos uma guia que mais parecia líder de uma legião mercenária tal a "delicadeza". Foi aí que nasceu a expressão da contemplação gozativa de "Ooooh" a cada "maravilha" que nos era apresentada como, por exemplo, o maior invento português, ou seja, os azulejos policromados.

Não me esqueci do Reveillon não. Que droga. Todos na fossa, cada um na sua. Descobrimos que cada um de nós tinha os seus ou as suas lá no Brasil, o que possibilitou uma boa desculpa para nos aproximarmos aos pares.

Mas, nem por isso esquecemos que estávamos longe dos nossos parentes e, na realidade, tudo era motivo para mais e mais um beijo de consolação e pedicinentos agradáveis.

O pessoal da Cia. de aviação que recepciona os passageiros já não sabia que medidas adotar, pois a nossa turma se espalhou pelo aeroporto como formigas numa mancha de mel. Nevava, estávamos em Madrid. Raramente neva em Madrid, mas que beleza. A neve dança antes de cair no chão e vista por trás de uma janela, dá um aconchego maior que uma chuva de garos.

Sentimo-nos como membros da real família britânica tal a suntuosidade do nosso Apartho-tel e de Picus, a boite do palácio, uma caverna de rocha natural que convidava e inspirava.

Mas, neve e caverna só mesmo em Vale de Los Caídos. Uma catedral incrustada no alto de uma montanha, em memória ao soldado desconhecido (pelo menos por nós) ou qualquer coisa do gênero. Houve guerras, emboscadas e batalhas, em campo aberto, com bolas de neve, para relembrar os motivos do lugar.

Ao chegarmos em Nice, nossa escola de samba já começava a ser respeitada e recebia elogios da turma e críticas construtivas e estimulantes dos gerentes, hóspedes e vizinhos do hotel. Assim foi em tôdas as cidades: Roma, Veneza, Londres, Paris, Viena e Amsterdam. Mas, já era. O pessoal só resistia com doses cada vez maiores de álcool, o que enfraquecia senalvelmente a todos.

Em Nice visitamos o Cassino de Monte Carlo e a experiência com outros cassinos fêz com que fôsse realmente apenas uma visita, com prejuízos mínimos. Percorremos a Costa Azul em ônibus, até Cannes. O passeio foi ao entardecer e muito rápido, de maneira que não adiantou o sacrifício.

Em Roma todos satisfizeram seus desejos: desde ver o Papa até entrar na cratera do Vesúvio. Houve alguns desentendimentos, o que era de se esperar, porque a excursão já se tornara uma Babel. Ninguém entendia ninguém. Os que aprenderam um pouco de árabe em Marrocos aderiram mais tarde ao acento português; os que "falavam" não "parlavam" e os intelectuais aderiram ao mais castiço francês.

Aqui e ali encontrávamos brasileiros em outras ou nas mesmas. O dinheiro voava, as cartas chegavam e iam, com beijos reais, dados muitas vêzes em presença de todos. O frio acertava e os "casais" também. A viagem prosseguia pela Itália. Que delícia!!! (1)

Florença e depois Veneza, Cortina, D'Ampezzo e depois Viena. Tudo assim — os nomes, uma imagem na mente — as cidades, uma impressão na bôca.

Em Munich muito chopp, entrosamento e até um carnaval típico local. Recomeçamos a poesia de viajar e estamos em Amsterdam. A maioria dos hippies estão de passagem pela Europa, porém chegam em Amsterdam. Amsterdam é o máximo da decadência. Não existe o mínimo futuro e, também para que? E, assim, a gente acaba encaralo o desenvol. Há casas fluentes (não só para hippies) com tôdas as comodidades. Existem as famosas casas de pornografia com suas aparelhagens e "Know-how" especializado. Também em Amsterdam, realizou-se grande número de sonhos.

Ao bagagens já eram problema há muito, quando por fim estávamos em Londres. Conhecemos muito bem as lojas de Londres. Alguns de nós estudaram profundamente os sistemas de segurança (daqueles com circuito fechado de televisão) e conseguiram furá-lo.

De qualquer maneira cada um de nós trouxe pelo menos um troféu, de desovra, como todo bom brasileiro ou argentino.

Em Londres e Paris viramos tatu e percorremos muitos Kms. debaixo da terra, afloramos aqui e ali, para darmos uma cheirada.

Ainda em Londres, assistimos a alguns espetáculos teatrais, o que realmente é recomendável.

Bim, em Paris havia vida noturna e não a desanimação de Londres. Paris é de se apaixonar e comprar, se tivéssemos mais dinheiro.

Fomos ao Lido, concluímos ser incomparável as típicas danças portuguesas ou espanholas que tínhamos visto antes e a diferença estava no charme, muito charme.

Já no fim da excursão, foi dado o grito de carnaval e calhou de estarmos em Zurich. Zurich é conhecida cidade séria, de gente respeitosa. Pra que! Houve convocação da polícia para participar do nosso carnaval, mas, por sorte, o nosso guia acompanhante conseguiu a dona do hostel e a queixa foi retirada em tempo. O carnaval então limitou-se aos interiores dos quartos, onde a uma certa altura já estávamos todos fantasiados, quando a dona do hotel resolveu pedir silêncio outra vez. Tivemos de acalmar a velha.

Um bando de folíões fantasiados de sexo contrário (à formava blocos carnavalescos e tudo veio a terminar em fogo de whisky de muito boa qualidade. (2)

A excursão continuou até Frankfurt e de lá para São Paulo.

Alguns de nós ficaram mais alguns dias, para só voltar em tempo de atender às 2.as épocas.

É realmente gostoso aventurar-se um pouco por conta própria, e para quem fôr na próxima, reserve alguns dias conforme seu espírito de aventureiro, e boa viagem.

Assim foi que acontecemos pela 1.a vez na Europa neste início de 1972.

(1) Este relato deixa muito a desejar no tocante a fotócas, mas é que fomos pressionados a retirar alguns lances. Prova evidente de que a excursão não terminou ainda . . .

(2) — idem. . .

DA ESQUERDA PARA A DIREITA: LUIZ ALARCON, CLAUDINHA "GRAMPO", E MARIA INÊS, NAQUELA NOITE EM ZURICH.

SE VOCÊ ACHAR ALGUM ERRO EM A FUNDAÇÃO, SAIBA QUE ELE FOI PROPOSITAL. POR SABERMOS EXISTIR PESSOAS QUE ADORARIAM DE ENCONTRÁ-LOS E NÓS PROCURAMOS SATISFAZER A TODOS!

LUAR NO SERTÃO OU LUZ DE MERCÚRIO?

WILSON BARONCELLI

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
Já cortaram as palmeiras,
Já fritaram o Sabiá.

Gonçalves! Oh, Gonçalves! Onde estás que não me ouves? Não te ouço. Não me ouvem . . . Teus versos caíram de moda. E, na queda, se machucaram. A segunda pessoa do singular também caiu. Pela mesma razão que caíram tuas palmeiras e fritaram teu Sabiá. O negócio agora é outro, bicho. Sabe aquela casinha onde morava a tua amada, idolatrada, salve, salve? Tem uma fábrica de sapatos lá. E aquela praia de areia branquinha e conchinhas côr-de-rosa que você tanto apreciava? Tá todo mundo fazendo acampamento nela: barracas, latas de cerveja, gente pelada e cascas de mixirica. Mas, descansa em paz, Gonçalves. Meu papo não é contigo. Você é muito alto para mim. Pra nós.

Por que você me chama de reacionário? É com você mesmo que eu estou falando. Não sou contra o progresso. Apenas acho que êle é bom ao mesmo tempo que é uma droga. Venha junto comigo e veja se não há algo de reino no pôdre da Dinamarca.

Século XX. O século da verdade. Talvez o último século. Ou a última verdade. Era Tecnológica, Era Atômica, Era do Confôrto. Daqui mais uns duzentos anos, "era um século".

Meu avô não gostava do progresso. Sentou debaixo de uma árvore pra esperar o progresso passar e ir embora. Ficou tomando cerveja e olhando as formigas. Meu avô passou, as formigas passaram, a cerveja choqueu. E o progresso continuou alí. O coitado do velho esperou tanto que acabou tomando as formigas e olhando a cerveja. Morreu. As formigas estavam poluídas. Levou uma vida difícil tentando uma vida fácil. Também nós não somos assim? Quantas vêzes não nos sentamos debaixo da árvore da vida, tomando cerveja e olhando formigas? Pra muita gente, a vida é um eterno quarto-crescente. Poucas vêzes chegam à lua-cheia.

Com o progresso os problemas se intensificam. Por que é assim? Deveria haver uma melhoria. Não uma "pioria". Progresso é bom. Mas é mau. Os problemas do século XX. As vezes a solução de um deles é tão simples que precisa de vários anos para ser alcançada. Não é gozação, não. Acontece que "se podemos complicar, pra que facilitar?"

A burocracia atrapalha. A política atrapalha. Os extremistas atrapalham. A sociedade de consumo atrapalha. O verbo atrapalhar atrapalha. Um povo faz guerra porque é subdesenvolvido. Um povo faz guerra porque é superdesenvolvido. Um povo faz guerra porque tem muita gente na terra. Um povo faz guerra porque tem pouca terra pra gente. Vamos fazer uma guerra? Como? Não há motivo? Ora, e a falta de motivo não é um bom motivo pra fazer guerra?

É praxe dizer: "Levo uma vida de cachorro". Que problemas tem um cachorro? Guardar a casa, comer, dormir, levar umas broncas e safanões da vez em quando. Só. Vida de cachorro bem? O homem já tem problemas antes de nascer. Se sua mãe não se vitaminar bem, quem morre é êle. E começa aí. Vitamina nela!

O mundo de hoje não tem as mesmas dificuldades do de ontem. São mais aprimoradas, mais modernas, sutis — e mais dificuldades. O progresso me deu o ônibus e a fumaça. O avião e o desastre de avião. A fábrica e a poluição. Acabou com a peste negra e me deu o câncer. O que faço com êle? O progresso curou a poliomielite e todo mundo continua resfriado. Tenho uma televisão, um telefone e um automóvel. Uma conjuntivite, uma dor-de-cabeça e uma bruta dor-de-cabeça. Comprimidos pra mim!

Se estou na cidade grande, reclamo do barulho, da fumaça, do telefone que não funciona, da correria, do leite aguado pelo progresso. Na cidade pequena, reclamo do silêncio, do cheiro de cavalo, do telefone que não existe, do assassêgo do laxante suco-de-vaca-tirado-na-hora.

O progresso me deu tudo. E me tirou tudo. O progresso me deu nada. E me tirou nada. No mundo atual, essas são as perguntas que mais se fazem: "Por que não entendo? Porque não me entendo?" E, com essas e outras, fica-se com a língua de fora. Enforcado no pázinho do ponto de interrogação. Ponto de interrogação nunca afirmou coisa nenhuma. Pra isso é que é ponto de interrogação.

Mas, apesar dos pesares, continuo preferindo andar de automóvel, tomar chopp gelado e banho de chuveiro. Sou muito burguês pra ser reacionário. E, afinal de contas, que seria dos pobres reacionários se não fôsse o progresso?

Agora, só me resta trocar o "luar do sertão" de minhas poesias, por uma luz de mercúrio. Assim darei maior clareza às idéias.

Financiamos a sua felicidade:
FAAP volta à Europa

APÓS A ESPETACULAR EXCURSÃO REALIZADA EM 1971, A FAAP ESTÁ ORGANIZANDO OUTRA VIAGEM VISANDO NOVO SUCESSO.

DURAÇÃO: 45 DIAS

PAÍSES A VISITAR:

PORTUGAL, ESPANHA, ITÁLIA, AUSTRIA, ALEMANHA, HOLANDA, INGLATERRA, FRANÇA, SUÍÇA, BÉLGICA.

SAÍDA: 26 DE DEZEMBRO DE 1972

INSCRIÇÕES NO D.A.C.L.

Embratur BREDA INTERNACIONAL agência de viagens
SÃO PAULO: PÇA. DA REPÚBLICA, 203
FONES: 37-8888, 37-0992, 33-5483 e 33-5483
SANTOS: Pça. Mauá, 20 - 1. and. - Fones: 3-2030 e 2-8971
SÃO JOSÉ DOS CAMPOS: Rua 5-V de Novembro, 121 - Fone: 3250
EMBRATUR n. 146/SP/Categoria "A"

PARTICIPE DA OPEMA
PROCURE O REPRESENTANTE NA SUA ESCOLA OU NO D.A.C.L.

Fig. 35 - FAAP internacional. Jornal *A Fundação*, ano 5, nº 7, jun, 1972. Biblioteca FAAP.

Além disso, a condição de pagamento hora/aula dos professores também pode acabar determinando a procura dos docentes por outros espaços de atuação na cidade. As dificuldades de implementação didática em determinadas áreas artísticas, como afirma Leirner (*apud* NAME; LOPES, 2012), também revela a ausência de preocupação da Fundação em relação ao Curso de Artes naquele momento.

Essa dificuldade didática dos professores pode ser encontrada em relatório da FAAP, de 1974, o qual afirma um direcionamento em que os jovens "viverão numa potência com inúmeras possibilidades para a consecução de projetos nacionais e pessoais" (FAAP, 1974). A afirmação era anexada pela imagem da Faculdade de Artes Plásticas (Fig. 24), vinculando o estudante aos instrumentos necessários ao trabalho técnico em um projeto

nacionalista. Esse direcionamento profissional baseava-se no crescimento econômico do país e na necessidade de jovens como mão-de-obra para dar continuidade ao processo desenvolvimentista, como vimos nas atividades da Escola de Arte nos anos 1960.

3.3.8 Precarização?

Distante da imagem internacional dos anos 1970, algumas atividades da Escola de Arte nos anos 1960 foram adaptadas às condições materiais, espaciais e estruturais de então para alcançarem objetivos expográficos ou didáticos. Essa questão foi descrita na matéria *Uma escola de arte*, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 08 de janeiro de 1960, sobre a exposição dos cursos infantis:

> Elementos da própria instalação da exposição já impressionam (...) porquanto aqui se reúnem os dados construtivos que o mínimo de recursos inspira, e à imaginação cabe coordenar. (...) forma inventoras e realizadoras dos elementos decorativos da instalação, pintando tijolos, armando-os entre os trabalhos. Os painéis foram construídos na própria escola com o aproveitamento de vigas de ferro, que agora sustentam folhas de Duratex. O pequeno palco (...) também foi construído com material arrumado na própria escola e decorado pelos alunos.

A organização de alguns dos espaços de produção somente foi possível pelo esforço dos profissionais: seja como Motta, doando equipamentos, como as prensas, ou montando oficinas na Escola, seja como Torres na criação, reorganização e adaptação de oficinas e implementação de cursos de licenciatura.

Parte da adaptação espacial, material e conceitual continua nos anos 1970, mesmo com as mudanças ocorridas em oficinas e laboratórios para a inclusão de novos equipamentos. Aliás, se na década anterior os cursos foram alterados para uma adaptação mercadológica gráfica e industrial, por exemplo, nos anos 1970 as medidas de adaptação encontram vias estéticas no experimentalismo e suas interferências materiais e conceituais de recursos para criação, como as técnicas de xerox, postal ou gravura.

Parte das práticas experimentais no curso de artes da FAAP foi incluída pelas pesquisas da professora Regina Silveira, em laboratórios e oficinas coordenados por ela no setor de Gravura, por mais de dez anos. Silveira destaca os ateliês bem equipados e o trabalho dinâmico na FAAP, onde as novas práticas experimentais excluíam os cavaletes de pintura e os ferros e fundições da escultura. Entretanto, no que diz respeito ao acesso à estrutura, podemos citar a própria professora afirmando adaptações de alguns equipamentos advindos de outros espaços da Fundação (*apud* MATTAR, 2010a, p. 207):

> no final dos anos 1970 considerei uma grande vitória levar para as salas de litografia um prelo tira-provas que estava sem uso na gráfica da FAAP.

> Com isso, pude introduzir o offset impresso manualmente e as chapas pré-sensibilizadas, para projetos muito específicos, ou misturados com técnicas mais tradicionais, com as pedras litográficas.

Mas algumas aquisições, evidenciadas no relatório de 1972, sugerem as transformações ocorridas no setor das Artes Visuais, demonstrando adequação da instituição aos debates do período, com novos materiais. Dentre eles, para o trabalho com a fotografia, incluindo ampliadores, aparelho de reprodução de filmes 35mm, câmeras fotográficas e lentes objetivas, iluminadoras, filmadoras elétricas; para o trabalho gráfico, máquinas duplicadoras; para o setor de gravura, máquinas para galvanoplastia (para acabamentos superficiais metálicos); e para a escultura, tornos e fornos elétricos (FAAP, 1972, p. 14-15).

Mesmo com essas novas aquisições é importante ressaltarmos que o acesso aos meios eletrônicos ou multimídias era reduzido, tanto pela indisponibilidade de recursos financeiros para adaptações, como pela chegada desses equipamentos no país. Em alguns casos, para professores e alunos, as infraestruturas da universidade eram os meios de se alcançar os processos de produção que não eram encontrados fora dos espaços acadêmicos. Ou seja, para alguns, os espaços da universidade eram o local em que se alcançava o meio de trabalho dentre as dificuldades de acesso a um campo de atuação ainda precário (RESENDE, 1975).

Em 1971, por exemplo, Waldemar Cordeiro realiza a mostra *Arteônica - O Uso Criativo dos Meios Eletrônicos em Arte*, no MAB, sinalizando diálogos entre as práticas artísticas e o uso das tecnologias de computadores. Segundo Cordeiro (*apud* MATTAR, 2010a, p. 168),

> o processo cultural pelas telecomunicações está ocorrendo – e é irreversível – sob a orientação de técnicos, que nem sempre possuem uma visão profunda, global e humanística dos problemas (...) pretendemos desligar essa imagem da chamada 'cultura superior' acadêmica, que é mais enfadonha, medíocre e inexpressiva do que o *kitsch* da comunicação de massa. Os meios eletrônicos no Brasil facilitam e aceleram a antecipação da cultura sobre a realidade socioeconômica.

Resguardando a importância desse novo meio no país e a necessidade de diálogo com o contexto artístico brasileiro, principalmente quando Cordeiro afirma a descentralização da informação e o acesso que televisão e rádio dispõem, não podemos deixar de mencionar as dificuldades do acesso a elas. Na FAAP, por exemplo, como uma instituição preocupada com a inovação do ensino, os computadores chegam somente a partir de 1978 (MATTAR, 2010a, p. 190). Outro importante fator a ser notado nos investimentos da FAAP parte das premissas de alcance dos novos setores da comunicação que se expandiam no país. Roberto Pinto de Souza declara em *Artistas nacionais vão criar modelos para nossa indústria*, publicado no jornal *Diário da Noite*, em 03 de março de 1962, a destituição da

importância do trabalho bacharelesco, como o das artes visuais, por exemplo, para pensar o investimento institucional do ensino em áreas paralelas, como a publicidade, a comunicação e o marketing, a partir da segunda metade dos anos 1960, na grade curricular. Se Cordeiro mescla arte e eletrônica buscando uma síntese de processos críticos e artísticos, Souza dispara pela destituição de um deles.

Além disso, como veremos no próximo capítulo, chegavam ao Brasil nesse período diversas mostras estrangeiras, principalmente norte-americanas, apresentando novos processos artísticos, sobretudo na gravura, desconsiderando a realidade de recursos materiais que aqui se encontrava. Cabe mencionar que a imagem internacional da FAAP ressurge nesses convênios com referências voltadas principalmente ao ambiente norte-americano (e não mais aos modelos franceses, como ocorreu na USP, por exemplo, na primeira metade do século XX). Isso refletia uma categoria de produção jovem baseada no modelo de vida, nos processos de produção e de concepções estrangeiras, baseadas nos programas culturais, de intercâmbios de estudantes ou artistas, com bolsas de viagens e premiações (JAREMTCHUK, 2016).

Fig. 36 – FAAP, anos 70. Foto: Fernando Silveira. Fonte: revista.faap.br

IV O MUSEU DE ARTE BRASILEIRA

O Museu de Arte Brasileira (MAB) foi criado em 1960, após o encerramento do convênio da FAAP com o MASP. Baseado no testamento de Armando Penteado, o Museu pautava-se em uma política de aquisição de obras nacionais, desenvolvendo pesquisas e trabalhos historiográficos sobre as produções. Estrategicamente, a criação do MAB foi apresentada, como o discurso proferido por Roberto Pinto de Souza, em contraste com as políticas de aquisições internacionais do MASP e do MAM-SP (MATTAR, 2010a, p. 77). Além disso, as informações institucionais da FAAP apontam as conquistas iniciais do MAB, da mesma forma que no ensino, como uma idealização apenas da gestão (RIBEIRO, 2001, p. 09).

As primeiras políticas do museu foram criadas por uma "Comissão Museológica" formada por professores e intelectuais que determinaram as mostras inaugurais e, com isso, importantes materiais relativos às diretrizes museológicas. Um deles foi publicado em *FAAP: museu didático de artes do Brasil*, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 30 de junho de 1960 (anexo E). O "Museu Didático" não se referia ao modelo instaurado por Bardi desde o final dos anos 1940 no MASP, muito embora a nomenclatura remeta imediatamente a esse modelo.

Essa política museológica sobre a produção nacional buscava a compreensão dos "Brasis" de Capistrano de Abreu, sempre mencionada por Paulo Prado, para que a pluralidade pudesse situar elementos didáticos e pedagógicos para a Escola de Arte. Assim diz essa política, publicada na matéria citada acima:

> Um instituto de pesquisa sobre a arte no Brasil, nos Brasis, melhor qualificando, torna-se uma contribuição à escola das artes, mas é preciso

> que jamais tenha um caráter restritivo – pois a arte brasileira a criar-se está na questão de termos artistas em número suficiente para produzi-la, e não em cultivar-se, como informação na formação de estudantes, a presença didática de todas as fases e de todos os estilos da arte realizada no Brasil, desde as manifestações indígenas e primitivas até o movimento plástico contemporâneo.

Resgatando produções nacionais, o trabalho inicial do MAB buscava uma reparação historiográfica, realizando exposições em torno de manifestações indígenas e primitivas até chegar aos movimentos contemporâneos. Essa política foi publicada em *Lançamento do programa de Museu da Fundação Armando Álvares Penteado*, no jornal *Diário de São Paulo*, em 24 de junho de 1960, instaurando o MAB como um instituto de pesquisa sobre a arte brasileira.

Essas concepções continuaram vinculadas ao MAB até os dias atuais, como afirma Celita Procopio Carvalho (2001), atual presidente da Fundação: "desde a natureza-morta de Pedro Alexandrino, os registros da vida interiorana feitas por artistas primitivos, os testemunhos da ruptura causada pela Semana de Arte Moderna em 1922, as experiências das várias tendências da arte abstrata dos anos 50 e 60, até as investigações dos rumos que essas manifestações tomam nos dias de hoje". Desta forma, o MAB inseria-se no cenário dos museus paulistanos inaugurados desde a década de 1950, dedicando-se ao trabalho com a arte nacional.

Esse aspecto já havia sido sinalizado com a criação da FAAP, em 1947, e retomado com o convênio com o MASP, em 1957, conforme publicado na revista *Habitat* (n. 44, set-dez, 1957, pp. 86-87):

> O problema dos museus em São Paulo parece que vai ter uma nova solução. Existem atualmente quatro museus dedicados às artes: a velha e silenciosa Pinacoteca do Estado, quase desconhecida, pois se envolve numa vida silenciosa que lembra uma verdadeira catacumba; o Museu de Arte, atualmente com os seus cem melhores quadros em exposição no estrangeiro; – (agora acham-se expostos no Museu de Toledo, Ohio) – o Museu de Arte Moderna que se dedica especialmente às atividades de exposições e, finalmente, o grande edifício do Museu da Fundação "Armando Álvares Penteado".

O Conselho Museológico contou com nomes de áreas como crítica, museologia, história e ensino da arte no Brasil, organizando um programa inicial para o museu. O projeto foi divulgado em 02 de julho de 1960 e publicado no jornal *Diário de São Paulo* no dia seguinte, em solenidade com apresentações da Escola de Arte, como a orquestra de violinos do colégio musical com os grupos Harpas de São Paulo.

Integravam o Conselho: Rodrigo Mello Franco de Andrade (presidente do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Francisco Marques dos Santos (diretor do Museu Imperial), José Xavier de Souza, Miguel Reale, Wladimir Murtinho, José Maria de Albuquerque e Mello (do Museu de Arte Popular de Recife), Abelardo Rodrigues, Dom Clemente da Silva Nigra (Museu de Arte Sacra da Bahia), Darcy Ribeiro, Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet (Museu de São Paulo), Herbert Baldus, Carlos Pinto Alves, Roberto Pinto de Souza (diretor do MAB), Flávio Motta (diretor da Escola de Artes) e Wolfgang Pfeiffer (coordenador do MAB)[47].

A Comissão reuniu-se para sugerir qual mostra seria organizada na abertura do MAB. Conforme publicado em *Contribuição à museologia*, no jornal *Correio Paulistano*, em 02 de julho de 1960, as mostras sugeridas buscavam instituir os planos e o papel de um museu em formação, junto ao circuito dos museus da capital paulista e de um Instituto de Cultura Brasileira.

Foram estabelecidas as seguintes mostras e seus responsáveis para a escolha de uma delas, conforme publicado no jornal *A Gazeta*, em 21 de julho de 1960:

I) *Desenho e Gravura no Brasil*, com Flávio Motta, Alcides da Rocha Miranda e Ligia Martins Costa apresentando um panorama histórico de ambas as práticas e seus desdobramentos;

II) *Retrato*, organizada por Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Dom Clemente da Silva Nigra e Yan de Almeida Prado, sobre os retratos de personalidades do período colonial;

III) *Barroco no Brasil*, por Luiz Sala, Dom Clemente da Silva Nigra, Lourival Gomes Machado e José Maria de Albuquerque e Mello, para uma pesquisa em torno das expressões do período no cenário brasileiro.

Segundo essa publicação do jornal *A Gazeta* (op. cit.), a mostra escolhida seria enviada a Paris pelo Itamaraty, em julho de 1962, sob responsabilidade de Wladimir Murtinho, Darcy Ribeiro, Abelardo Rodrigues, Antonio Joaquim de Almeida e Mário Barata. Esse planejamento buscou uma agenda inicial para o MAB, que não possuía um acervo com número considerável de obras. A Comissão Museológica sugeriu ainda que outros museus enviassem obras para serem expostas nas mostras descritas, constituindo-se, assim, o Museu Didático, para ser vinculado aos propósitos da Escola de Arte.

No entanto, essa estratégia de unificação foi apresentada como modo de "formar uma elite cultural que garanta o progresso da arte brasileira", como publicado em *Apresentando o*

[47] Alguns dos convidados podem ter sido levados por Roberto Pinto de Souza, pois além de professor da USP, ele fundou a revista *Clima* com Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado e Paulo Emílio Salles Gomes (MATTAR, 2010a, p. 119).

problema do Museu de Arte Brasileira, no jornal *Correio Paulistano*, em 03 de julho de 1960. Essa afirmação foi proferida por Wolfgang Pfeiffer, segundo o qual "os museus de hoje existentes no Brasil não atendem aos diversos aspectos da arte brasileira. Por isso, feita a proposta de que se começassem as atividades museológicas da Fundação, pela exclusiva dedicação às artes brasileiras". Assim, as diretrizes acabavam sendo direcionadas a um público e um quadro discente específico, similar ao que analisamos sobre as intenções iniciais de formação de um mercado educacional na cidade pela elite econômica.

Dentre as mostras sugeridas para a exposição inaugural do MAB, *Barroco no Brasil* foi a escolhida para abrir a programação, em 10 de agosto de 1961, com seminários sobre o tema em diversas áreas correlatas, como literatura, arquitetura, indumentárias e mobiliário. Com o intuito de estimular o ensino de arte na FAAP, também foi realizado um desfile de moda paralelo à mostra. Os valores arrecadados com a produção do estilista Dener Pamplona de Abreu, no evento organizado por Bia Coutinho, seriam destinados à implementação de bolsas de estudos (MIRANDA, 1961).

Com professores convidados, os seminários abordavam a presença do Barroco nas artes do país. Antonio Candido (USP) organizou o curso sobre *Iniciação ao Barroco Literário*, realizado durante cinco dias. Divulgado no jornal *Correio Paulistano*, em 03 de setembro de 1961, as aulas foram ministradas em conjunto com outros colegas, como Sérgio Buarque de Holanda, em *Ideias Gerais sobre o Barroco*, e o professor Vladimir Alves de Souza (EBA/RJ), sobre *Dinâmica e Espacialidade do Barroco*, além da apresentação de filmes (já coloridos), no ciclo de cinema com documentários de Jean Manzon e *O santuário,* de Lima Barreto, ambos sobre Aleijadinho (RIBEIRO, 2001, p. 11).

As peças originais foram negociadas diretamente com os locais de origem, assim como as reproduções de fachadas e de obras foram cedidas pelos órgãos responsáveis. Oitenta peças foram emprestadas pelo Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo, além de objetos trazidos de igrejas, capelas, conventos e ordens-terceiras de Recife, Olinda, Ouro Preto e Mariana (Fig. 37-40). José Maria de Albuquerque e Mello e Abelardo Rodrigues, conselheiros do MAB, foram para Recife selecionar as peças, dentre elas, azulejos da Universidade de Recife. Colecionadores como Octalles Marcondes Ferreira e Narcisa Espinhola cederam mobiliários, objetos de prata, um altar e imagens pertencentes à antiga Igreja Sé da Bahia (MAURÍCIO, 1961).

Em um período de pouco conhecimento sobre as instituições de arte no país, essas viagens para negociação e transporte de obras causaram impacto nas cidades visitadas. Por exemplo, houve manifestação da população de uma cidade mineira bloqueando a

passagem dos agentes nas estradas, pois acreditavam que se tratava de um roubo das imagens de devoção (RIBEIRO, 2001, p.10).

Conforme vimos, parte das aquisições para a mostra foi instalada definitivamente no *hall* de entrada da FAAP com os vitrais construídos na década de 1950. Os moldes em gesso das fachadas das Igrejas de São Francisco, do Carmo e de Ouro Preto, além dos moldes dos profetas, criados por Aleijadinho, foram doados pelo IPHAN, para que integrassem o Museu dos Monumentos Nacionais, idealizado desde 1954 para o parque do Ibirapuera, em São Paulo (RIBEIRO, 2001, p. 11), o que não foi concretizado.

Vejamos a descrição desse ambiente por Olney Kruse, em nota publicada no *Jornal da Tarde*, em 09 de junho de 1973:

> No interior do prédio um tanto *kitsch* do Museu de Arte Brasileira, obras dos nossos artistas mais expressivos. Não se pode dizer que a fachada do Museu de Arte Brasileira seja bonita ou de bom gosto. Ela é monumental e tem uma austeridade *kitsch*, pois mistura imensas colunas com quadrados regulares, distribuídos a partir de portões de ferro e vidro. (...) Logo que entra no *hall*, o visitante começa a ver as reproduções das obras mais famosas do Aleijadinho (...). Essas reproduções recebem iluminação natural (luz colorida, filtrada por um imenso vitral – também de gosto *kitsch* – que fica ao fundo e também tem quadrados com vidros coloridos onde o amarelo dá a impressão de dominar sobre as outras cores. (Alguns dos vidros – isoladamente – chegam a ser expressivos. Mas o conjunto é confuso, desintegrado). À noite, os profetas do Aleijadinho (os originais estão ao ar livre, diante de uma igreja de Congonhas do campo) assumem um ar ao mesmo tempo místico e de mistério. Isso porque a iluminação feita com focos dirigidos provoca sombras e efeitos muito bonitos. Depois disso, você pode entrar à direita, numa imensa e muito alta sala de exposições. Ali estão várias obras de muitos artistas, algumas de grande valor estético, histórico e financeiro (KRUSE, 1973).

Publicado em *Mostra do Barroco possibilitou criação do Museu dos Monumentos*, no jornal *Diário da Noite*, em 25 de outubro de 1961, essa doação foi cedida devido a convênio firmado entre a FAAP e o Museu dos Monumentos Nacionais, permitindo que as peças doadas fossem expostas. Dessa maneira, concretizavam-se os planos não realizados pelo Museu, possibilitando que São Paulo abrigasse obras do Barroco brasileiro. Treze dias após a abertura, Lourival Gomes Machado, supervisor da mostra, e Fernando Lemos (artista responsável pela expografia, ao lado de Cyro Marx) publicam carta na Coluna de Artes Plásticas do jornal *O Globo* (RJ), contestando algumas situações ocorridas na realização da mostra. O texto justifica o pedido de demissão de ambos, comunicando ao público que eles não seriam mais os responsáveis pelo planejamento dos convênios para a mostra.

Publicado em *Um Museu Frustrado*, no jornal *O Globo*, em 23 de agosto de 1961, os responsáveis pela mostra relatavam os reais motivos desse pedido:

> Já no termo final do trabalho, faltaram-nos as condições mínimas de crédito intelectual e profissional, postas em xeque por interferências deformadoras dos planos estabelecidos e praticadas muitas vezes sem sequer uma consulta prévia, por diretores sociais da Fundação e do Museu. A direção das duas entidades, mesmo depois de advertida dos riscos de tal situação, não assumiu atitude capaz de repor, em seus devidos termos, as suas relações com os responsáveis intelectuais pela exposição, à vista do que preferimos exonerar-nos das funções que nos cabiam e não poderíamos efetivamente desempenhar, pois a exposição, tal como será apresentada ao público, embora resultando na sua quase totalidade de nossa atividade, ainda assim poderá fugir àquela mesma diretriz que nos impuséramos e segundo a qual se definiam nossas responsabilidades.

Vera Pacheco Jordão, quem redigiu a carta para o jornal, demonstrou preocupação com a imagem da Fundação e do Museu, principalmente pelas palavras vindas de "pessoas autoritárias e ávidas de prestígio social". Ela absolvia Annie e seus esforços em manter o trabalho nos cursos e no museu, deslocando as responsabilidades para a "gerência de estranhos" impactando o trabalho dos curadores. Entretanto, já descrevemos situação conflituosa similar, sinalizada por Bardi na revista *Mirante das Artes etc. s*obre as mesmas acusações à administração da Fundação.

Fig. 37 – Exposição Barroco no Brasil, 1961, MAB. In: http://www.faap.br/70anos/ Acesso em 29 jan de 2019.

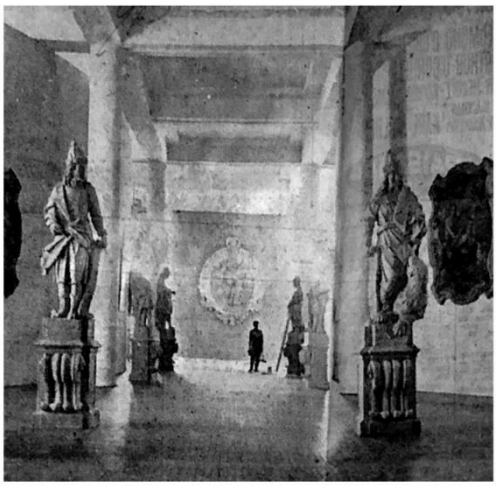


Fig. 38 – Cadeira, espécie de liteira do Brasil colonial, para *Barroco no Brasil* em 1961. In: *Última Hora* (SP), 17 jul de 1961.
Fig. 39– Montagem da mostra *Barroco no Brasil*. In: *Última Hora* (SP), 17 jul de 1961.
Fig. 40 – "Os profetas" na mostra *Barroco no Brasil* em 1961. In: *Folha Ilustrada*, 05 jul de 1961.

* * *

Ainda em relação às atividades do MAB, observamos alguns acontecimentos que se assemelham a estratégias para formar uma coleção de arte. Reiteramos os problemas pelos quais a coleção Penteado havia passado no final do convênio MASP, muito embora os reais motivos dos conflitos somente tenham sido revelados por Bardi em 1967. Com o intuito de formar um acervo de arte brasileira, Roberto Pinto de Souza lançou nota em *Artistas plásticos vão doar suas obras para a FAAP*, no jornal *Diário da Noite*, em 30 de setembro de 1964, solicitando que artistas doassem trabalhos ao MAB, a fim de organizar um panorama atual das artes plásticas no Brasil. O pedido de Souza justificava-se pela lacuna das orientações e manifestações artísticas nos museus brasileiros, impossibilitando o conhecimento do público sobre nossa história da arte.

Esse método de aquisição distancia-se de toda movimentação financeira, logística e empresarial das relações que o MASP e o MAM-SP estabeleceram com nomes estrangeiros, principalmente na década anterior. Além disso, o pedido de Souza parece evidenciar uma situação financeira da Fundação pouco favorável para aquisições de obras. Segundo Souza, os artistas acolheram bem o pedido da instituição, que efetivaria mostras e se preparava para receber as obras dois meses depois. As primeiras doações vieram do professor, pintor e escultor italiano Pietro Nérice, radicado no Brasil desde 1948, responsável pela

disciplina de Composição na Escola de Artes da FAAP. Nérice doou três quadros que tinham como tema tendências expressionistas abstratas (Fig. 41).

Fig. 41 – Pietro Nérice e uma das obras doadas ao MAB em 1964. In: *Diário de São Paulo*, 07 out de 1964.

Ao longo dos anos 1960 e 1970 também são realizadas campanhas para doações de obras e aquisições por meio de exposições. Diversos trabalhos de jovens artistas foram adquiridos na gestão do crítico Carlos Von Schmidt (1969-1982) ou nos prêmios e aquisições de eventos como o *Anual de Artes* da FAAP, a partir de 1965. Nesse ano, principalmente por conta da gravura, do desenho e da pintura, aumenta o interesse em constituir o acervo do Museu sobre tais práticas, buscando atrair mais doações como publicado em *FAAP quer aumentar acervo nacional*, *Folha de São Paulo*, 03 de maio de 1966.

4.1 INTEGRAÇÃO COM OS CURSOS DE ARTES

Inicialmente, as atividades do MAB buscaram ser integradas à Escola de Arte. No entanto, o MAB não se caracterizava como museu universitário (ALMEIDA, 2001, p. 105), por não ter vínculo efetivo com a pesquisa dentro de um sistema de ensino superior. O Decreto nº 5.773 de 2006 dispõe sobre as características dos centros universitários, das faculdades e das universidades, relacionadas à atuação de cada instituição com a pesquisa e a atuação

profissionalizante. Considera-se faculdade, como a Fundação se caracteriza em seus cursos, uma instituição com áreas específicas de atuação (ou com poucos cursos), sem obrigações com programas de iniciação científica, de extensão ou número elevado de docentes com título de doutor.

Observamos algumas atividades de integração entre o MAB e a Escola mais com um caráter promocional. Isso significa que as atividades expositivas tinham papel de divulgação dos cursos, também atraindo alunos para o corpo discente da Fundação. Essa foi uma maneira de divulgar a instituição e atrair público, contrastando com o ensino básico da educação, o ensino superior ou sistemas informais. A formação em artes na Fundação garantia espaço para o aprendizado nas salas de aulas e nos ateliês, com oportunidades para a exibição dos trabalhos.

As publicações institucionais da FAAP veiculam a integração entre os dois núcleos de maneira positiva, como a afirmação de Celita Procópio de Carvalho (2001): "[o MAB] está presente no cotidiano de todos os que percorrem seu prédio principal, ponto de referência da instituição". Isso demonstra uma possibilidade maior de circulação dos estudantes entre os espaços da escola e do museu do que a existência de um vínculo efetivo entre eles.

Essa imagem de integração do Museu e da Escola como um só local foi criada na década de 1960, quando a Fundação passa a ser reconhecida como Museu de Arte Brasileira, conforme publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 16 de agosto de 1966: "A Fundação Álvares Penteado, que agora se apresenta como Museu de Arte Brasileira, (...)". Mas o MAB sempre funcionou de modo autônomo dentro da Fundação – muito embora suas prerrogativas institucionais permitissem melhor posicionamento da FAAP no circuito artístico de São Paulo, em um momento onde o ensino não se sobressaía à imagem da instituição, mesmo que o conceito institucional do campo das artes caminhasse de modo precário ou fosse ausente até a década de 1970. Investindo na imagem institucional, a Fundação poderia atrair a atenção necessária para os investimentos no setor, como destacado no jornal *Folha de São Paulo*, em 07 de janeiro de 1962, informando que o governo federal reconhecia a utilidade pública da Fundação para a cidade.

Já Carvalho (2015, p. 149) destaca, a partir do relato de Ferrari, que havia contribuições dos espaços do MAB para a Fundação:

> A infraestrutura preparada para os cursos a diferenciava das demais instituições, como no caso do museu, que, apesar de ainda não possuir seu prédio definitivamente exclusivo, já funcionava e desenvolvia atividades que aproximavam os alunos da cultura artística. Os alunos dividiam o ambiente do museu entre uma exposição e outra, bem como os espaços do prédio central que já existiam e não eram oficinas, mas

> ateliês, nos quais às vezes funcionavam os cursos (de professores e livres).

Pensar a contribuição advinda da integração do Museu e da Escola é efetivo na medida em que conhecimentos teóricos, históricos e práticos podem ser articulados juntamente aos estudos da arte em um campo de atuação, permitindo recuperar a história e nosso percurso com a disciplina. Essa questão pode ser analisada conforme Barbosa (2018, p. 343) sinaliza em relação à USP:

> Muito ganharia o pensamento universitário brasileiro se abrigasse melhor as Artes em sua fundamentação. Mário Pedrosa recomendava que o Museu de Arte deveria ser o "core" de uma Cidade Universitária. (...) A ida do MAC para o prédio de Oscar Niemeyer no Ibirapuera deve ser muito festejada porque agora o Museu tem um prédio digno de sua coleção. O criticável é que não se tenha reservado no prédio inaugurado em 1992 dentro da Cidade Universitária um espaço para exposições temporárias do acervo do MAC. Isso estimularia os cursos de Artes Visuais, os estudantes e professores de outras áreas a conviver com paradigmas visuais históricos e de indiscutível qualidade.

A partir de 1964, observamos mais atividades que integram o MAB com os alunos da Escola, efetivadas por mostras promocionais dos cursos de artes que reuniram e divulgaram os trabalhos dos alunos e dos professores. A primeira delas foi organizada por José Armando Ferrara, diretor do Departamento Artístico do Centro Acadêmico 2 de Outubro, da FAAP (Fig. 42). Conforme publicado em *Hoje inaugura-se exposição de arte*, no jornal *A Gazeta*, em 22 de maio de 1964, alunos e professores do Curso para Formação de Professores de Desenho apresentaram seus trabalhos em suportes como esculturas, tapeçarias, mosaicos, pinturas óleos, bronzes e nanquins[48].

[48] Participaram: Anna Maria Marques, Benedito Lima de Toledo, Caciporé Torres, Carlos Eduardo Diniz, Clemencia Pizziati, Dulce Rodrigues dos Santos, Fernanda Peracini Milani, Flávio Império, Flávio Motta, Geraldo Vespasiano, João Rossi, João Carlos Belucci, Laudelina Santos, Ludovico Martino, Manoel Koncinzko Correa, Maria Helena Ochi, Norberto Nicola, Odilea Helena Setti Toscano, Regina Aguiar, Severio Castelhano, Sergio Ferro, Regina Katz e Taqueo Shinizu.

SÃO PAULO, 22 DE MAIO DE 1964 suplemento A GAZETA PÁGINA 6

1.a EXPOSIÇÃO PROMOCIONAL

anna maria marques. benedito lima de toledo. caciporé torres. carlos eduardo diniz. clemencia pizziatti. dulce rodrigues dos santos. fernanda peracini milani. flávio império motta. geraldo vespasiano. joão rossi. joão carlos cauduro. joão xavier. joaquim ferreira. josé carlos bellucci. laudelina santos. ludovico martino. manoel koncinzko correa. maria helena ochi. norberto nicola. odilea helena setti toscano. regina aguiar. saverio castelhano. sergio ferro. regina katz. taqueo shinizu.

José Armando Ferrara, Diretor do Departamento Artístico do Centro Acadêmico, organizou a exposição

HOJE INAUGURA-SE EXPOSIÇÃO DE ARTE

São futuros professôres de desenho. São promessas nas artes brasileiras. Hoje, dedicados alunos do Curso para Formação de Professores de desenho da Fundação Armando Alvares Penteado. Participam da primeira exposição promocional do Centro Acadêmico 2 de Outubro, daquela escola. Também professores da escola estão expondo trabalhos seus. Esculturas, tapeçarias, mosaicos, óleos, bronzes, nanquins. Serão formas e côres novas. Criações de vocação e da técnica. Às sete da noite será aberta oficialmente a mostra. É na séde da escola, à rua Alagoas, 903.

Estudos de Artes Gráficas — Tapeçaria — Pastel

Mosaico — Avenida Agua Branca — Desenho — Lavadeiras do Abaeté

Óleo — Aguádo de Nanquim — Escultura — Escultura em Bronze

Fig. 42 – "Exposição Promocional" da FAAP com trabalhos dos alunos do Curso Profissional de Professores de desenho em 1964. Suplemento *A Gazeta*, 22 mai de 1964.

Anteriormente às mostras promocionais, o que se percebe são pequenas exposições de alunos com características mais familiares (Fig. 43 e 44). Além disso, os escassos recursos materiais e financeiros impediam eventos maiores e mais complexos. Nessas mostras também se destacava a busca por adequação de materiais, equipamentos e espaços, resultado dos esforços de docentes para uma agenda regular dos trabalhos de seus alunos, conforme afirma a professora Hebe de Carvalho em *Escola para desenvolver a personalidade da criança através da arte*, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 21 de fevereiro de 1964.

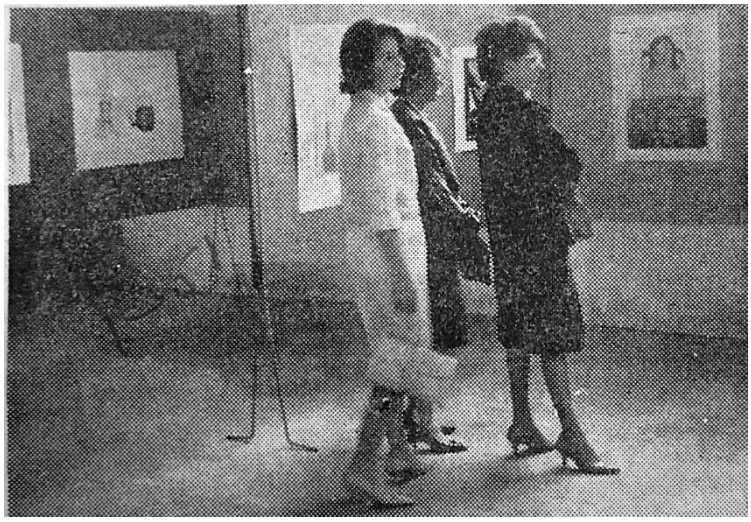


Fig. 43 – Montagem exposição dos alunos dos cursos infantis da FAAP em 1961. In: *Diário da Noite*, 12 dez de 1961.
Fig. 44 –Visitação à exposição de alunos da FAAP. In: *Diário de São Paulo*, 14 nov de 1962.

Essas condições também eram mais aparentes devido às conjunturas formais evidenciadas nas leituras das obras de arte e nos processos pedagógicos, que acabavam sendo valorizados nas mostras. Isso também espelha a precariedade de um campo de atuação artística com poucos recursos públicos e baixa visibilidade para os demais setores da sociedade. Todo esse bloco de escassez recaía sobre a imagem do ensino nas exposições dos alunos, como apresentado em *Uma escola de arte*, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 08 de janeiro de 1960:

> Elementos da própria instalação da exposição já impressionam (...) porquanto aqui se reúnem os dados construtivos que o mínimo de recursos inspira, e à imaginação cabe coordenar. (...) formas inventoras e realizadoras dos elementos decorativos da instalação, pintando tijolos, armando-os entre os trabalhos. Os painéis foram construídos na própria escola com o aproveitamento de vigas de ferro, que agora sustentam folhas de Duratex. O pequeno palco (...) também foi construído com material arrumado na própria escola e decorado pelos alunos.

A falta de acesso aos materiais interferia nos processos criativos, como afirma Ivo Zanini (1963) sobre as dificuldades com a gravura. Diante de poucos equipamentos, como a prensa, e a importação de materiais, alguns trabalhos eram realizados por vias alternativas, como o uso da madeira. Mas a formalidade também era um meio de apresentar os progressos dos estudos, conforme publicado em *FAAP: em exposição pintura adolescente*, *O Estado de São Paulo*, em 07 de abril de 1960:

> Se no estudo da gravura as diferenças entre os expositores adolescentes não vos oferecem muitos graus, pois o linóleo trabalhado por vários gravadores resulta em uma certa uniformidade transmitida, o que se deve a fatores vários, entre os quais a docilidade do material, embora haja casos de originalidade pessoalíssima, pode-se considerar proveito o esforço efetuado, pela limpeza das cópias, pela nitidez que apresentam, com algumas soluções marcantes, assinadas por Vera Maria, Ingrid, Marcus, Suely, Thyrso, Amilcar, Alan, entre outros.

A partir das *Mostras Promocionais*, em 1964, essas apresentações aparecem com um novo formato na Fundação. Não se apresentava mais a precariedade dos trabalhos ou as condições estruturais dos espaços de exposição, mas criava-se uma imagem de evolução do ensino e dos trabalhos em caráter profissional. Essa nova agenda expositiva ocorreu no momento que começava a ser divulgada a implementação do sistema de ensino superior na Fundação (RIBEIRO, 2001, p. 13), com destaque para a gestão do casal Lúcia e Roberto Pinto de Souza, após a morte de Annie Penteado, em 1965 (MATTAR, 2010a, p. 115).

Naquele ano, dois espaços são criados na Fundação, circunstanciais para essa nova programação. É criada a Galeria Girassol, permitindo a exposição de trabalhos individuais ou pequenas coletivas de alunos, como a individual de desenhos e gravuras de Lilian Montebelo, orientada pela professora Fernanda Milani (ZANINI, Ivo, 1965a). Observamos que esse espaço foi criado em um momento particular, demonstrando a busca por interlocução e contextualização da Fundação no cenário artístico.

Em 1965, por exemplo o aluno Naum Alves de Sousa realizou sua exposição individual na galeria no mesmo momento em que se realizava no MAB a edição da II Exposição de *Jovem Desenho Nacional* (JDN), iniciativa do MAC-USP. Sousa havia participado da edição anterior da JDN e seus trabalhos eram apresentados ao lado das produções de Rubens Gerchman,

Antonio Dias, Maria Carmem, Tomoshige Kusuno, entre outros. Esses eventos simultâneos atraíam o olhar da crítica sobre a jovem produção dentro da FAAP, que segundo Vieira (1965a):

> Desde muito se tornava indispensável congregar a juventude e a mocidade num setor gráfico e plástico, de maneira a se ter uma série de plataformas da produção mais recente e assim se poder caracterizar os seus atributos. Desde logo se vê que as turmas, desde a fase didática até a fase individual, não mais imitam os veteranos, pois que têm uma expressão técnica e ideoplástica para os múltiplos desenvolvimentos do desenho como processo criador e como grafo-linguagem. Resulta do todo exposto não uma torre de Babel em locuções absurdas, mas a seriação em metaplasmos de uma semântica e de uma semiótica que é mesmo a atual manifestação mecânica e espiritual da mocidade.

As edições do *Anual de Artes* da FAAP também foram criadas naquele ano de 1965, trazendo ao MAB um meio profissional para que os estudantes participassem com seus trabalhos, permitindo por vezes um primeiro contato com um modelo museológico. Os *Anuais* foram criados em formato de Salão de Artes, onde as obras passavam por critérios de avaliação e poderiam concorrer a premiações, como bolsas de estudos ou aquisições pelo acervo da Fundação.

Aos poucos, o evento vai sendo incorporado ao calendário paulistano, divulgando novas experiências artísticas por meio de trabalhos no desenvolvimento escolar. Segundo publicado em *V Anual de Artes Plásticas premiou os alunos vencedores*, no jornal *Diário de São Paulo*, em 09 de janeiro de 1969, aquela edição premiou o primeiro lugar com um milhão de cruzeiros velhos e uma bolsa de estudos; o segundo lugar, com uma viagem à Bahia; o terceiro lugar, com uma bolsa; e o quarto lugar, com meia bolsa de estudos. Seu regimento foi estruturado por uma comissão de professores do Curso de Artes, conforme publicado em *Inaugura-se hoje exposição anual de artes plásticas* (*Diário da noite*, 11 de janeiro de 1965):

> [Objetivando] mostrar o grau de cultura e prática artística de seus alunos; colocar o novo artista em contato com o público, a fim de que se beneficie com uma promoção necessária à sua atividade; formar um ambiente artístico-cultural na sua sede a fim de estimular suas atividades didáticas.

Organizada nas próprias salas de aulas, a primeira edição apresentou 300 trabalhos de 60 estudantes, selecionados por uma comissão de júri (Fig. 45 e 46). Dentre os selecionados podemos destacar os nomes de Augusto Livio Malzoni e de Luisa Malzoni Strina. Segundo a matéria *Figura e abstração no Pacaembu*, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 24 de janeiro de 1965, o *Anual de Artes* visava inserir os estudantes em um ambiente profissional:

> Como em todas as mostras coletivas e especialmente entre as oriundas de uma escola de ensino, alguns dos expositores evidenciam que poderão alcançar destaque num futuro breve. Tudo dependerá da continuidade, da dedicação, interesse e vigor que dispensarem ao seu trabalho.

Parte dessa afirmação pode ser identificada no grande volume de trabalhos em torno do figurativismo e do abstracionismo, similar ao que se produzia no meio artístico naquele momento. Segundo a matéria citada acima, havia "a necessidade inicial de elaborar temas considerados 'pontos de partida' para bem penetrar no campo da pintura". Esse quadro apresentado pelos *Anuais* difere-se do que observamos anteriormente nas atividades do MAB, surgindo pela primeira vez uma preocupação de criar maior interlocução com o meio artístico.

Fig. 45 – Imagem de trabalhos dos alunos do professor Caciporé Torres exposta no I *Anual de Artes* da FAAP em 1965. In: *Folha Ilustrada*,19 jan de 1965.

Fig. 46 – "As duas senhoras olham com interesse para as telas, talvez desejosas de compreender até onde o aluno-artista quis chegar". In: *Folha de São Paulo*, 24 jan de 1965.

* * *

Na metade dos anos 1970, observamos uma retomada da integração entre o Museu e os cursos de artes, para além da edição do *Anual de Artes* ou de mostras específicas de alguns nomes de alunos. Os estudantes do curso de artes puderam contar com um setor dentro do MAB destinado à pesquisa e à historiografia da arte, denominado Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira, coordenado por Daisy Peccinini, a partir de 1977.

Esse trabalho ocorreu na gestão de Carlos Von Schmidt (1969-1982), que também demonstrou maior interesse pelo trabalho dos estudantes e jovens artistas da cidade. Sua gestão permitiu que eles realizassem experimentações e participassem de mostras que vincularam suas produções ao debate contemporâneo dos anos 1970, trazendo novas configurações para as atividades do museu se comparadas com a década anterior.

Segundo Peccinini, o núcleo foi criado a partir do convite de Roberto Pinto de Souza e "o que começou com um pedido de sala para arquivamento do material de pesquisa da exposição passou a constar nos relatórios da instituição como Centro de Pesquisa e Documentação da Arte Brasileira" (*apud* MATTAR, 2010a, p. 216). Em 1977, a primeira pesquisa do Departamento investigou as produções do *Grupo Seibi - Grupo do Santa Helena: década 35 a 45* e, no ano seguinte, *O objeto na Arte: Brasil anos 60*. Essas pesquisas se tornaram referências sobre os temas e o resultado do projeto, em forma de livro, continua sendo uma valiosa fonte de pesquisa.

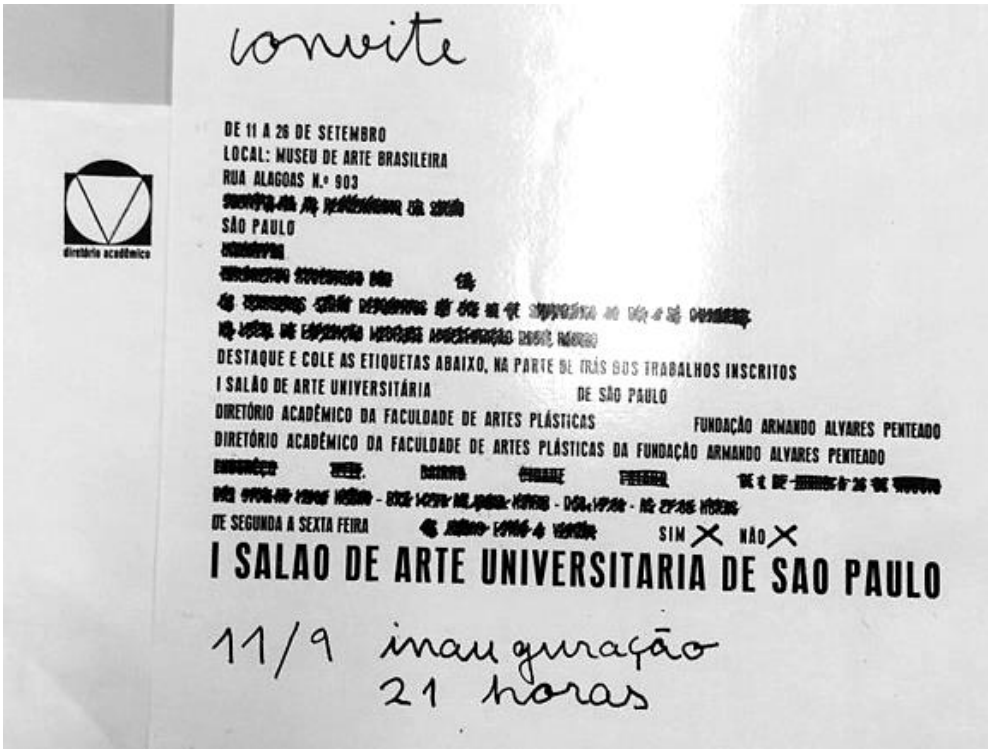
Em 1984, o Departamento é transformado em Instituto de Pesquisa de Arte, iniciando com uma investigação sobre *Arte Novos Meios/Multimeios: Brasil 70/80*, apresentada no MAB no ano seguinte, ainda com coordenação de Peccinini (ALVARADO, 2010), que também se tornou uma referência para pesquisadores. Outra mostra de destaque foi *Pintura Contemporânea de São Paulo* (1985), exposição itinerante que passou por mais de 20 cidades, organizada por Radha Abramo com os estudantes do Instituto (MATTAR, 2010a, p. 218). No ano seguinte também foi realizado nos espaços do MAB o *Projeto Vermelho – Progetto Rosso* (1986).

Na década de 1970, observamos maior protagonismo dos estudantes, como no centro de pesquisa do Museu e/ou organizando eventos dentro e fora da Fundação. É o caso do *I Salão de Arte Universitária de São Paulo*, em setembro de 1975, organizado pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP (Fig. 47). O Salão foi estruturado por um regulamento, recebendo e exibindo mais de 1.200 obras de diversos suportes, de 126

alunos de diversos cursos da FAAP, da ECA-USP, da FAU-USP, da Mackenzie e de outras instituições. Os documentos sobre esse evento, no acervo do MAB, informam que foram organizadas vários debates e conferências sobre a relação da vivência universitária paulistana, mas que não foram localizadas no arquivo até o presente momento. Os estudantes puderam participar com o envio de até três obras ou, ainda, pela ocupação de um espaço de 3,2 metros de comprimento por 5 metros de altura. Essas inscrições foram avaliadas por uma comissão composta por cinco membros, com premiações, em três categorias, nos valores de Cr$ 7.000,00, Cr$ 5.000,00 e Cr$ 3.000,00.

Além do Salão Universitário, citamos também a exposição de alunos realizada na Delegacia Regional do Ministério da Educação e da Cultura, em virtude da inauguração da sua nova sede. Assim como outros eventos fora dos espaços acadêmicos, essa mostra trouxe, segundo Peccinini, uma "espontaneidade" aos estudantes, que puderam participar com diversas propostas nos mais variados temas e técnicas da arte (MAB, 1978). Foram levados 193 trabalhos de 63 alunos, buscando apresentar "um perfil da natureza dos trabalhos desenvolvidos por alunos, nos diferentes cursos, suas experiências e manipulações diversas da linguagem artística" (MAB, 1978).

Na década anterior somente observamos uma interlocução expositiva com outros institutos, como a atividade junto à Escola Nacional de Belas Artes de Minas Gerais, em 1961. Publicado em *Intercâmbio Cultural*, no jornal *Diário de Minas* (MG), em 23 de abril de 1961, o Diretório Acadêmico da Fundação enviou trabalhos dos alunos para serem expostos em Minas Gerais e, selecionados por um júri, foram enviados em mostra para o Rio de Janeiro, organizando-se como um intercâmbio cultural entre as instituições de ensino do país.


convite

DE 11 A 26 DE SETEMBRO
LOCAL: MUSEU DE ARTE BRASILEIRA
RUA ALAGOAS N.º 903
SÃO PAULO

DESTAQUE E COLE AS ETIQUETAS ABAIXO, NA PARTE DE TRÁS DOS TRABALHOS INSCRITOS
I SALÃO DE ARTE UNIVERSITÁRIA DE SÃO PAULO
DIRETÓRIO ACADÊMICO DA FACULDADE DE ARTES PLÁSTICAS FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
DIRETÓRIO ACADÊMICO DA FACULDADE DE ARTES PLÁSTICAS DA FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
DE SEGUNDA A SEXTA FEIRA SIM X NÃO X
I SALAO DE ARTE UNIVERSITARIA DE SAO PAULO
11/9 inauguração
21 horas

Fig. 47 – I Salão Universitário de São Paulo, 1978. Acervo MAB.

4.2 PARCERIAS EMPRESARIAIS E O MARKETING CULTURAL

Algumas atividades do MAB foram se concretizando ao longo dos anos 1960 por meio de convênios com empresários, coleções particulares, parcerias institucionais e programas culturais. Neste sentido, as estratégias de um "marketing cultural" na Fundação (anexo A) apresentadas nas ações da presidência de Celita Procópio, nos anos 2000, podem ser identificadas desde a primeira década de atuação do MAB. Essas estratégias evidenciam, desde cedo, a busca por modelos expositivos, inserção no cenário artístico da cidade e buscas por aquisições de obras.

A sua posição internacional também é destacada nessas ações, distanciando-se da política museológica com a pesquisa nacional. Nessas mostras internacionais, coleções são destacadas por diversos fatores que concorrem à importação de tendências, como veremos nos programas culturais, ou evidenciam a capacidade de recepção logística da Fundação nos grandes eventos.

As mostras realizadas por coleções particulares nos anos 1960, por exemplo, apresentam problemas relacionados à ausência de pesquisa e aprofundamento crítico e curatorial, ressaltando mais as atribuições dos *marchands*, empresários e colecionadores. Se o propósito do Museu era aquele eixo didático afirmado em suas políticas pedagógicas iniciais, observamos a valorização de enquadramentos modernistas ou de categorias jovens sem um respaldo maior na historiografia da arte brasileira.

É o caso da coleção de Nelson Mendes Caldeira, apresentada em 1964, em parceria com o Museu Oswaldo Goeldi. Apresentaram-se 130 gravuras de Goeldi[49] e mais 250 telas de diversos artistas atuantes desde o modernismo, como Portinari, Di Cavalcanti, Guinard, Pancetti, Di Prete, Clovis Graciliano, Iberê Camargo, Djarnira, Volpi, Grassmann, Darel, Manabu Mabe, Elisa M. da Silveira, J. A. da Silva, Aldemir Martins, Gruber e Marcier.

A figura de Caldeira, advogado e integrante do mercado de finanças, destacava-se no cenário do colecionismo por obter número significativo de trabalhos de diversos artistas modernistas, somando mais de 600 obras, conforme publicado em *Será exposta no Museu de Arte Brasileira a Coleção Nelson Mendes Caldeira*, no jornal *Diário da Noite*, em 05 de março de 1964. Entre 1961 e 1964, ano do falecimento de Goeldi e da criação do Museu Oswaldo Goeldi, Caldeira adquiriu cerca de 130 gravuras do artista, produzidas entre 1927 e 1961[50].

O protagonismo de Caldeira pode ser observado em comparação com a coleção de Ema Klabin, que possuía obras estrangeiras e de períodos mais antigos, ou a coleção da família Lasar Segall, com obras exclusivamente do espólio do artista. Além disso, nomes como Octalles Marcondes e Edmundo Vasconcelos aparecem contrastando com Caldeira por serem colecionadores de obras de períodos mais antigos. Dessa maneira, Caldeira destacava-se no MAB por sua ampla coleção de trabalhos gráficos e plásticos do período moderno, principalmente de artistas vivos, documentando aqueles últimos 30 anos da arte no país, com obras cubistas, dadaístas, novos figurativistas, concretistas e expressionistas (VIEIRA, 1964).

Além de afirmar categorias como o moderno, os colecionadores traziam obras internacionais enquadradas em outras concepções, como a de jovem artista. É o caso da coleção de Raquel de Taubaté com 200 obras de artistas italianos, exposta em 1966. Conforme publicado no jornal *Diário da Noite*, em 10 de agosto de 1966, ela ficou

[49] Espólio pertencente à poetisa Beatriz Reynal. Goeldi faleceu em 1961, e suas obras foram adquiridas por Caldeira e outros colecionadores, dando origem ao museu, em 1964. Antes do falecimento, Goeldi recebeu o Prêmio Internacional de Gravura na II Bienal Interamericana do México.
[50] In: Exposição dos "60 melhores" pintores inaugura-se dia 9. *Diário da Noite*, 07 abr de 1964.

conhecida assim porque nasceu no Vale do Paraíba (SP), sempre ressaltando seu local de origem.

Ainda criança, Raquel de Taubaté mudou-se com a família para Nova York e voltou ao Brasil com 17 anos. Casou-se e depois mudou-se novamente para os Estados Unidos, onde estudou escultura e participou de mostras, sendo premiada em algumas delas. Parou de produzir por conta de uma doença no sistema nervoso. Mais tarde, mudou-se para Paris, onde começou sua coleção com mais de 300 quadros.

A crítica do período destacou o descaso com a expografia das obras, variadas em escolas, períodos ou elementos estéticos, somente organizadas por uma categoria jovem, como publicado em *Muito jovem, pouca informação*, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 16 de agosto de 1966. Além disso, a produção de textos e catálogos mal organizados foi destacada como um desvio dos elementos didáticos, conhecidos do museu, e das péssimas condições estruturais que deixavam as obras em paredes escuras.

Os programas e convênios com instituições internacionais também traziam ao MAB tendências e artistas pouco conhecidos do público local. Como veremos posteriormente, essa questão é ainda mais intensificada nos anos 1970, pois se revelava como tendência que poderia ser adotada pelos discentes da Fundação. Na década de 1960, elas aparecem mais como mostras trazidas pela iniciativa privada, distante de programas culturais mais condensados por uma afirmação política e econômica dos locais de origem.

Em 1964, a empresa Air France trouxe ao MAB duas mostras por intermédio da Embaixada da França, com apoio do Ministério das Relações Exteriores (*Diário da Noite*, 18 de agosto de 1964). Foram apresentadas obras que participaram da III Bienal de Paris, com trabalhos de Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein e Yvaral, em suportes variados, entre esculturas, pinturas, luzes, espelhos e refletores que convidavam à participação e à intervenção do público[51]. Em 1968, a empresa trouxe os "quadros instantâneos" de George Mathieu, denominadas *hommages*, em forma de cartazes confeccionados para a Air France. Segundo Vieira (1968), Mathieu era o "criador original do comportamento público do artista visando à própria promoção".

Vieira refere-se ao *happening*, manifestação artística caracterizada por ações do artista direcionada ao público. Na VII Bienal de São Paulo, a prática foi realizada com essa denominação pelos artistas Peter Agostini e George Segal. Os brasileiros Wesley Duke Lee e Nelson Leirner são conhecidos como os primeiros a divulgarem o *happening* em São Paulo. No começo dos anos 1960, alguns artistas passaram a experimentar ações públicas

[51] Na inauguração estiveram presentes a arquiteta Charlotte, colaboradora de Le Corbusier, e Jacques Martin, representante geral da Air France na América do Sul. In: *Diário da Noite*, 21 ago de 1964.

com diferentes manifestações artísticas, como Aldir Mendes de Souza, que realizava suas pinturas com suportes pouco convencionais, ou Ivald Granato e Edinízio Ribeiro, nos anos 1970, mesclando pintura, sons e ações. José Roberto Aguilar também promoveu um *happening*, em 1968, na Galeria Art, utilizando um automóvel na entrada do edifício, três banheiras e suportes de alumínio que reproduziam críticas ao governo e às medidas econômicas.

As concepções de formação, jovem produção, profissionalização e intercâmbio cultural, sobretudo, começam a ser apresentadas pelos representantes culturais para propagação de ideias formuladas em seus países. Em 1965, o MAB recebeu a exposição *Comparaisons 1965*, com o patrocínio do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores, ocasião em que o crítico francês Jean Cassou, conservador-chefe do MAM de Paris, afirmou que a apresentação desses trabalhos trazia ao Brasil a efervescência contemporânea do Salão parisiense e a multiplicidade dos artistas da mostra (ZANINI, Ivo, 1965b)[52].

Para Vieira (1965a), essas importações artísticas evidenciavam "amarras internacionais" e uma "excursão de interesses imediatos" com departamentos oficiais do Estado, para além de interesses do campo artístico. Isso porque eram esperados diálogos com as práticas em vigor naquele momento, como a nova figuração, por exemplo.

Esses departamentos oficiais buscavam apresentar as produções artísticas por meio de programas culturais, como afirmou Yurika Mann (da Casa de Cultura de Israel em São Paulo), em *Israel mostra 30 anos de pintura*, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 04 de abril de 1965. Segundo Mann, a produção israelense apresentava-se com fins "puramente culturais, não sendo de sua incumbência exposições internacionais para venda".

Mann trouxe ao Brasil a mostra *30 Anos de Pintura em Israel* (1965)[53], pedido realizado pelo Ministério das Relações Exteriores ao Jerusalém Art Center, com o objetivo de homenagear o IV Centenário do Rio de Janeiro. No MAB, foram expostas obras dos mesmos artistas, porém pertencentes a colecionadores paulistas. Segundo Vieira (1965b), essas produções buscavam uma relação junto ao debate artístico global, evidenciando um domínio artístico-cultural configurado por meio de parcerias de cunho governamental e interesses econômicos.

---

[52] Essa mostra realizada anualmente em Paris circulou por México, Bélgica, Japão, Vietnã, Tailândia e Áustria. No Brasil, foram exibidas 80 pinturas e 13 esculturas de Jean Piaubert, Carzou, Alexandre Istrati, Henry Plisson, Robert Tatin, Charlot, Kaepelin, Gauthier, Auguste-Simon, Survage, entre outros.

[53] Com 100 pinturas e 40 gravuras de 19 artistas israelenses como Ascheim, Avniel, Ben-Aron, Barzar, Behar, Bernard, Blum, janco, Kahana, Lotan, Matus, Mellita, Mokady, Okshi, Rubin, Simon, Steinhardt, Tamir e Mané-Katz.

Já as produções contemporâneas trazidas ao MAB parecem ressaltar mais as questões diplomáticas, como em *Gravadores Contemporâneos Holandeses* (1965), organizada pelo Departamento Cultural e de Imprensa dos Países Baixos, por intermédio do Consulado Geral da Holanda[54]. Nesse mesmo formato, foi trazida uma exposição de aquarelas e gravuras de jovens artistas austríacos, organizada pelo Consulado Geral da Áustria[55], além de uma mostra com gravuras polonesas, em 1968, patrocinada pelo consulado Geral da Polônia[56].

Diante dos aspectos diplomáticos desses eventos, destacamos a exposição realizada no MAB, em 1968, pela artista Izar do Amaral Berlinck, presidente do Núcleo de Gravadores de São Paulo (NUGRASP). Foram apresentadas as condições de produção e circulação da gravura, diferente das assertivas nos programas diplomáticos. Segundo a matéria *Mostra terá 300 obras*, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 01 de junho de 1968, Berlinck destacou as redes criadas entre artistas, assim como a circulação dos trabalhos, facilitada no envio e recebimento das obras, devido ao custo de deslocamento mais baixo. Segundo Berlinck, a ideia foi trazer artistas que não participavam de circuitos formais, promovendo o conhecimento do público para as novas proposições artísticas. Dentre os trabalhos havia 300 gravuras, realizadas por 70 artistas de 10 países, como Estados Unidos, Portugal, França, Inglaterra, Canadá, Argentina, Noruega, Alemanha, China e Brasil.

Em caráter vanguardista, também foram organizadas mostras internacionais como *A Instabilidade* (1964) e *A Phala* (1967). Além disso, o MAB recebeu as edições *Propostas 65* e *Propostas 66*, que apresentaram debates atualizados da produção nacional (REIS, 2006). De modo contrastante, *3 Premissas* (1966) reuniu mais de 150 trabalhos organizados pelo professor João Rossi, ressaltando o figurativo, o abstrato e o concreto presente nas obras de artistas de São Paulo. A presença de Waldemar Cordeiro, Walter Lewy, Sergio Ferro, João Suzuki, Heins Khun, Carmelio, Charoux, Arnaldo Ferrari, Zanotte, Rissone, Ubirajara, Raquel Trindade, Gontran, Braningan, Niobe Xandó, Lucia Suané, Mario Zanini, Wladislaw, Raimo, Flavio Imperio, Szpiegel, Flexor, Paulo Chaves, Rossi, Wakabayshi e Ianelli demonstravam a presença das três tendências, a partir de três obras de cada artista, afirmando distintas fases estéticas em cada um deles (SIQUEIRA, 1966).

Toda essa programação de exposições no MAB durante os anos 1960 ressaltando coleções, trazendo tendências internacionais ou evidenciando práticas vanguardistas seguiram

---

[54] Com os artistas Karel Appel, Corneille, Wessel Couzijn, Jef Diederen, Edoard Flor, Anton Heyboer, Friso ten Holt, Ger Lataster, Lucibert, M.z.d. Poest-Clement, Nono Reinhold, Jan Sierbuis, Pierre van Soest e Carel Vissor. In: Consulado da Holanda vai expor gravuras. *O Estado de São Paulo*, 08 abr de 1965.

[55] In: *Folha Ilustrada*, 04 mai de 1965.

[56] Com 101 gravuras em suportes distintos como xilo, ponta seca, água-forte, lito, linóleo e água tinta. In: Mostra é de gravuras polonesas. *O Estado de São Paulo*, 30 abr de 1968.

caminhos diferentes na década de 1970, a partir da gestão do crítico Carlos Von Schmidt, entre 1969 e 1982. Seu trabalho curatorial destacou modos de pesquisa e historiografia nas mostras organizadas, a começar por novas concepções curatoriais para as produções modernas. A partir dessa investigação, identificamos como as produções contemporâneas também foram relacionadas à historiografia, sobretudo, direcionadas aos jovens artistas e suas atuações no meio artístico. Assim, as atividades e exposições realizadas no MAB nos anos 1960 destacando os protagonismos de colecionadores, grandes coleções particulares ou interferências internacionais tomam novas formas no trabalho crítico e curatorial nos anos 1970, em uma relação mais direta com o cenário artístico local.

4.3 A GESTÃO DE CARLOS VON SCHMIDT (1969-1982)

Em 1969, o crítico de arte Carlos Von Schmidt assume a direção do MAB (1969-1982). É possível observar novas estratégias administrativas e museológicas em relação aos processos com a pesquisa e a historiografia da produção brasileira e às atividades vinculadas ao artista em formação. Durante as pesquisas iniciais sobre o MAB, identificamos a presença de estratégias críticas de Von Schmidt construindo linhas paralelas entre as produções dos jovens artistas contemporâneos e as de artistas já conhecidos na historiografia da arte, evidenciadas nas curadorias das mostras ou nos periódicos que editava. O trecho a seguir demonstra essa afirmação:

> A distância que separa a têmpera de Scliar, o óleo de Telles, a acrílica de Mesquita da pintura de Belmiro, de Visconti, situa-se apenas no tempo e no espaço, pois **o gesto de um artista é sempre a continuação do gesto de um outro** (VON SCHMIDT *apud* MATTAR, 2010a, p. 196, grifo nosso).

Destacamos as contribuições que essa gestão trouxe ao MAB, contrastando com suas atividades anteriores. Suas estratégias curatoriais não mais atribuíam protagonismo aos colecionadores particulares ou grandes empresários, como ocorreu em maior medida nos anos 1960. As mostras passam a ser vinculadas a um debate estético acompanhado de um arsenal historiográfico. Além disso, as exposições de jovens artistas passam a levantar questões sobre a formação e a profissionalização a partir de mostras individuais ou pequenas coletivas. Esses eventos não mais destacam a instituição ou os cursos da Fundação, em caráter promocionais, mas ressaltam os elementos de cada obra ou artista no processo histórico da arte.

Antes da gestão no MAB, Von Schmidt já era editor de periódicos como a revista *Artes:* (entre 1960 e 1990) e do *Latin American Daily Post*[57], ambos com circulação na América Latina, Europa e África, e participou de projetos como Arte no Brasil, da TV Cultura, nos anos 1970. Ele também foi integrante do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo nas edições das Bienais Nacional (1976), Internacional (1977) e Latino-Americana (1978) e curador das edições Internacionais de 1979 e 1989. Essas credenciais o colocam como alguém qualificado pelo meio artístico para assumir a função de diretor do museu, possibilitando cruzamentos com as atividades do MAB.

A diferença observada nas propostas de Von Schmidt no MAB centra-se no modo como ele valoriza, assim que assume a direção, as produções modernistas. As retrospectivas individuais *Victor Brecheret* (1969), *L'art 1930 – Ismael Nery 30 anos depois* (1970) e *Anita Malfatti* (1971), além de *30 anos de ilustrações* (1972) e a *I Mostra Brasileira de Tapeçaria* (1974) trouxeram um qualificador positivo ao museu. A mostra sobre Brecheret foi organizada de modo similar à retrospectiva do artista em São Paulo, de 1926[58], incluindo o mesmo texto crítico escrito pelo francês Maurice Raynal, com comentários de Von Schmidt acerca das influências estéticas presentes nas obras do artista. Com a mostra de Nery é destacada a marginalização e o esquecimento do artista, vivo ou depois de falecer, em sua primeira mostra em um museu brasileiro. No caso da exposição de Malfatti (1971), Von Schmidt buscava apresentar obras inéditas da artista ao público paulistano. Estratégia similar ao que ocorre naquela década, principalmente em 1972, ano da comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, catapultando artistas modernos em retrospectivas como as de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.

Já na mostra de tapeçaria, Von Schmidt propõe a presença de uma relação com a arte conceitual, resgatando uma prática pouco apresentada pelos artistas e pela própria historiografia da arte brasileira, além de promover materiais que se direcionassem a futuras pesquisas da área. Os materiais impressos eram afirmados como forma de acesso dos pesquisadores a informações sobre as mostras, uma diretriz presente no regulamento da mostra quando sua finalidade era a de "incentivar e documentar o desenvolvimento da arte da tapeçaria no Brasil e ao mesmo tempo apresentar ao público suas técnicas, seus meios de expressão, criatividade e pesquisas" (MAB, 1974), mesma justificativa presente na individual de Newton Mesquita (1978).

Outros suportes artísticos também foram relacionados ao contexto experimental dos anos 1970. Por exemplo, a mostra individual *Lucia Fleury – Esculturas* (1971) destacou como a

---

[57] Jornal editado pelo publicitário Mauro Salles. In: *O Popular*, 15 jun de 1980.

[58] Cf. PECCININI, Daisy. A saga da arte de Victor Brecheret: novas perspectivas da origem do modernismo à modernidade nos cenários de São Paulo e da Escola de Paris. *POSTAIS: Revista do Museu Nacional dos Correios*. Ano 3, n. 4, jan./jun., 2015. p. 35-95.

figura da artista também produzia crítica e curadoria para a mostra, a partir de seus escritos de artista (FERREIRA; COTRIM, 2006) e de sua pluralidade de atribuições. Fleury foi aluna de Caciporé Torres na FAAP em 1962 e afirmava a importância das discussões levantadas por ele nas novas configurações do seu trabalho, incluindo esculturas apresentadas pelo abstracionismo geométrico com a utilização de alumínio anodizado[59].

Também começava a ser difundida no país a produção com novos meios tecnológicos e mídias. A mostra *Arteônica – O Uso Criativo dos Meios Eletrônicos em Arte* foi apresentada em 1971, no MAB, coordenada por Waldemar Cordeiro, mesclando práticas artísticas pelo uso de tecnologias de computadores (CORDEIRO, 1972; MACHADO, 2014).

A mostra *Fotógrafos de São Paulo* (1970) enfatizou, segundo Von Schmidt, a maneira como a fotografia aproximava-se da imagem buscada pelo museu naquele período, debatendo novas inserções estéticas ou expandindo as práticas mais tradicionais. Apresentaram-se Claudia Andujar, Derli Barroso, George Leary Love, José Xavier, Maria Helena Ribeiro Perroy (Lenita), Maureen Bisilliat, Miguel Anselmo Viglioglia e Olivier Perroy – a reunião de somente artistas residentes em São Paulo se justificava pelas dificuldades institucional, financeira e logística do museu no período (MAB, 1970b).

A fotografia foi exibida como objeto artístico, distanciando-se dos modelos instrumentais em outras áreas, como nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda, principalmente na década anterior (além dos seus atributos históricos-científicos). Desta forma, as imagens apresentadas expressavam as concepções fotográficas entre os atributos técnicos e artísticos (MAB, 1970b)[60].

Von Schmidt afirma que o trabalho de Andujar rompe as barreiras essencialmente técnicas da fotografia para se constituir junto aos elementos estéticos da produção artística, baseado nos rompimentos ou alargamentos das fronteiras dos suportes nos anos 1970. A partir de uma série de transformações nos suportes mais tradicionais e nos discursos de artistas (como a pintura ou a escultura expandindo seus modelos tradicionais de moldura e espaço), a fotografia parecia seguir o mesmo percurso no campo estético. Von Schmidt afirma:

> de linear, plana, passa a espacial. Dimensional. Transforma-se em objeto. Coisa. De estática passa a dinâmica. Incorpora novos materiais. Através deles, fala. Projeta-se no tempo. No espaço. Sem preocupar-se em ser artística é visceralmente arte. De agora. De hoje. Do nosso século (MAB, 1970b).

---

[59] In: <http://arnaldochieus.blogspot.com/2015/01/lucia-fleury.html> Acesso em 24 abr de 2018.

[60] Ver a relação dos artistas e uma nova abordagem da fotografia nos anos 1960/70 por meio de discursos e inserção artística. Cf. ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. *60/70*: a fotografia, os artistas e seus discursos. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.

Essa exposição antecede outras importantes mostras sobre a fotografia na cidade, inclusive com alguns dos artistas nela presentes. Andujar, Barroso, Love, Xavier, Bisilliat e Viglioglia participaram de *Fotógrafos de São Paulo*, realizada no MAC/USP, em 1971[61], mesmo local onde Andujar, Love e Bisilliat também organizam *O fotógrafo desconhecido*, em 1972[62]. Mesmo com a curadoria de Von Schmidt apresentando as novas manifestações da fotografia no cenário artístico da cidade[63], ela não aparece nas pesquisas relacionadas ao tema, inclusive, com os mesmos artistas envolvidos como na pesquisa realizada pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP) sobre tal suporte[64].

Já com as práticas em suportes mais tradicionais, como a pintura e a escultura, observamos um trabalho crítico e curatorial dialogando com o contexto experimental. A produção dos artistas vinculadas aos debates conceituais foram utilizadas para tecer relações ou diferenciar o plano bidimensional e as rupturas estéticas da pintura, sempre se preocupando com sua relação no arsenal historiográfico. Portanto, a pintura naquele momento seria mediada por uma perspectiva de continuidade, conforme Reinaldim (2008, p. 156) afirma no período:

> Esse discurso, condicionando a produção de arte em dois pares opostos – conceito vs. expressão –, contribuiu para que prevalecesse uma impressão de ruptura entre as décadas de 1970 e 1980, como se as questões que os artistas haviam investigado em um período tivessem perdido sentido no outro. Contudo, devemos lembrar que Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Tunga, Waltércio Caldas, entre outros artistas que iniciaram carreira no final dos anos 60 e início dos 70, continuaram a produzir trabalhos de cunho mais "conceitual" (estamos empregando esse termo em sentido bastante alargado) na década seguinte, sem perder de vista o uso plural das linguagens. Ao mesmo tempo, nos anos 70, por mais que houvesse um discurso atestando a morte da pintura, artistas como Aluísio Carvão, Cláudio Kuperman, Eduardo Sued, Flávio Shiró, Iberê Camargo, Ivald Granato, Luís Áquila, Paulo Roberto Leal, Rubens Gerchman, entre outros, mantiveram-se essencialmente como pintores, mesmo que alguns deles não se limitassem apenas ao fazer pictórico.

Muitos artistas que saíram da FAAP entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 afirmavam suas produções relacionadas à arte conceitual, resultando em pinturas como

---

[61] Ao lado de Aldo Simoncini, Boris Kossoy e Cristiano Mascaro. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento531911/fotografos-de-sao-paulo-1971-sao-paulo-sp> Acesso em 20 abr de 2017.

[62] Ao lado de Djalma Limongi Batista e Walter Zanini. Disponível em < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento85039/o-fotografo-desconhecido-1972-sao-paulo-sp> Acesso em 20 abr de 2017.

[63] Para a leitura dos debates estéticos da fotografia nesse período. Cf: COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008. Disponível em < https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/viewFile/5495/7025> Acesso em 20 abr de 2017.

[64] CF. CAMARGO, Monica Junqueira de. Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX. Mônica Junqueira de Camargo, Ricardo Mendes. - São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/Fotografiamendes.pdf> Acesso em 20 abr de 2017.

em um "campo expandido", com novos suportes e sem chassi, além de apresentarem-se também como instalações (ROMAGNOLO, 2011, p. 153). Não podemos afirmar ainda que esses artistas são diretamente atingidos pelas reflexões do crítico, mas observamos que compartilhavam do mesmo ambiente com atividades dispostas nos espaços de circulação da Fundação.

4.3.1 Os jovens artistas

Para Von Schmidt, o debate estético contemporâneo trazia aspectos profissionais vinculados à realização das obras e ao desempenho dos jovens em suas atuações artísticas, destacando como eles se comportavam no meio artístico e proferiam seus discursos. Diante do que apresentavam os suportes, técnicas e conceitos de suas produções, o adjetivo "jovem" era vinculado às formações e ao modo como os artistas determinavam os processos de produção e conseguiam resolver os temas selecionados sem deixar o discurso sobressair à obra. As produções eram situadas no cenário artístico local, com temas relativos à sociedade, como etnia, gênero e religião, porém sempre trabalhados por Von Schmidt em sentido contrário a qualquer espetacularização.

Observamos como a pintura foi um meio de promover os debates com a arte experimental, para colocar em xeque as concepções tradicionais da arte. A partir de uma intersecção com outras áreas, suportes variados ou ações, ela foi apresentada em diálogo com a música, a ambientação ou o *happening*, por exemplo, além de ser levada para os espaços externos do MAB, incluindo os percursos de circulação dos alunos e professores da Fundação.

É o caso da mostra *Ednizio Ribeiro – Pintura em Ambiente* (1971), apresentando as *Movimentações Ambientais* juntamente com a participação de Dorothy Leiner, Iolanda Madei, Raul Rachou e Ruth Rachou. Como parte da mostra, foi realizada a apresentação de *Som*, de Os Brazões, Capote, Rosa Maria e Bogo (Fig. 48).

Artista plástico e designer, Ednizio Ribeiro (1945 – 1976)[65] utilizava técnicas gráficas (desenho e gravura) para criações cenográficas e de figurinos para espetáculos teatrais e musicais. Em São Paulo, Ribeiro relacionou-se com importantes nomes da cena musical, criando cenários para espetáculos dos grupos *Os Mutantes*, *Secos e Molhados* e *Novos Baianos*. Também concebeu as capas dos discos *Expresso 2222* (1972), de Gilberto Gil, *Drama* (1972), de Maria Bethânia e *Índia* (1973), de Gal Costa, de quem também fez a cenografia do seu primeiro show em São Paulo, *Divino Maravilhoso* (1972).

[65] O nome do artista é descrito de diversas formas nos textos pesquisados, mas aqui privilegiamos a grafia referente à mostra do MAB.

Ribeiro também trabalhou com o Teatro Oficina, criando figurinos e objetos para o espetáculo *Na Selva das Cidades de Brecht*, com direção de Zé Celso Martinez. Essa atuação em múltiplos trabalhos desempenhada por jovens como Ribeiro evidencia a existência de diversos mercados em áreas correlatas às artes visuais e a dificuldade encontrada em se manter financeiramente sem expectativa de trabalho no campo artístico.

A partir de 1966, Ribeiro ingressa como bolsista no Curso de Artes Plásticas da FAAP, auxiliado pelo crítico de arte Mário Schemberg. Reconhecido por suas produções já no início do curso, Ribeiro cria o catálogo para a exposição de Flávio de Carvalho realizada em 1967 no MAB. Segundo Dermival Ribeiro Rios (*apud* HERÁCLITO, 2014):

> Ednizio se torna por algum tempo funcionário público do Museu de Arte Brasileira para catálogos e exposições, e monta ateliê nas imediações da Av. da Consolação, mais propriamente próximo ao Cemitério da Consolação, local onde pratica uma gama variada de serviços: faz cartazes, cria roupas e sacolas… enfim, tudo o que viria compor o visual e a personalidade de artistas e conjuntos da época. Era a fase que se convencionou chamar *hippie*.

Para Rios (apud HERÁCLITO, 2014), Ribeiro relacionava-se com os protestos de estudantes durante o golpe civil-militar, quando sua produção – e de outros artistas da música e do teatro – buscava encontrar caminhos contra as arbitrariedades e sentenças do governo, como em discursos relacionados a sexo, às comunidades e a experiências libertadoras da consciência. O uso da "pintura em ambiente" por Ribeiro, expandindo aspectos formais da bidimensionalidade e da moldura, também buscou diálogos com a arte experimental e as atividades junto ao teatro e à música que desempenhava.

Destacando o envolvimento de Ribeiro com a pintura a partir do movimento musical, *Pintura em Ambiente* demonstra o uso de um suporte mais tradicional diante de uma organicidade com outras técnicas e áreas artísticas. Seja criando um ambiente com a prática da pintura, seja ambientando a pintura em um espaço instalativo para a música, Ribeiro promoveu novos meios para repensá-la fora de um aspecto bidimensional e delimitado pela moldura, criando condições expansivas para as cores, texturas e formas planejadas para a ação.

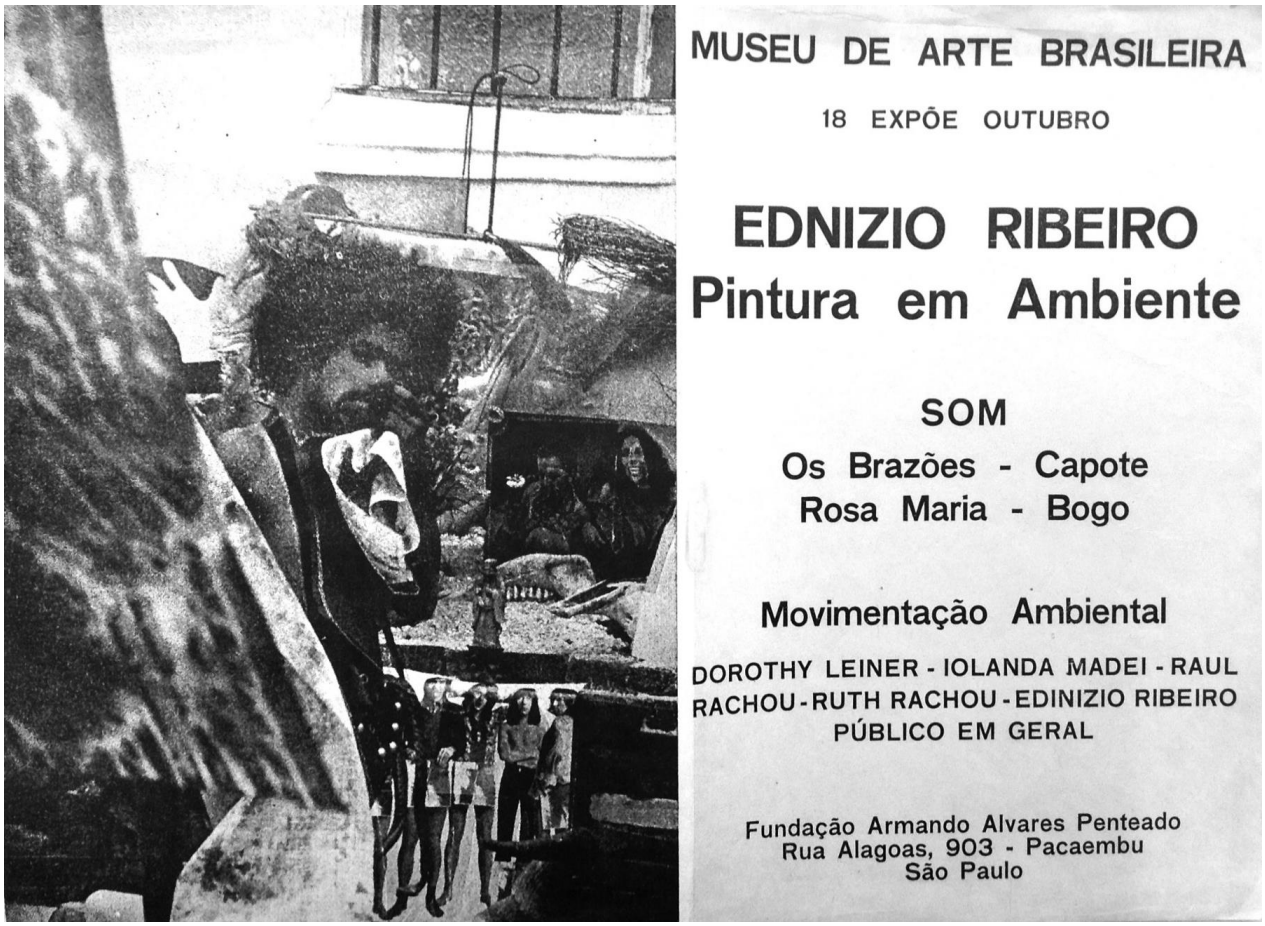


Fig. 48 – *Ednizio Ribeiro: Pintura em Ambiente*, 1971, MAB. Acervo MAB.

Em *Ivald Granato* (1975), individual do artista fluminense radicado em São Paulo, os enquadramentos de uma pintura tradicional também foram colocados em questão. Essa exposição foi a primeira individual do artista na cidade, apresentando 16 desenhos em técnica mista, 5 gravuras, 16 pinturas à óleo, 16 esculturas em diversos suportes e 5 ambientes. Além disso, a abertura da exposição contou com um *happening* do artista, em que ele atravessou uma tela de 5m x 3m com sua moto *cross* 250. Após atravessar a tela, a finalização da ação contou com 100 motociclistas que circularam em torno da tela e a queimaram (Fig. 49).

Para Von Schmidt, características contemporâneas como "verbais", "literais", "anedóticas" e "discursivas" poderiam impedir tanto a compreensão da plasticidade do trabalho, como as experiências estéticas das produções (MAB, 1975a). Mas o aspecto paródico das ações de Granato trazia o barulho e a velocidade da sua moto, simbolizando um gesto agressivo na tela ao atravessá-la com seu próprio corpo. O gesto e a expressividade eram levados à

pintura com as escolhas performáticas, sinalizando novas maneiras de se pensar os conceitos formais dos processos artísticos.

Os múltiplos processos experimentais com a pintura reconfiguravam os conceitos tradicionais do suporte – as "pinturas performáticas" convocavam o deslocamento da plasticidade da obra para um ato discursivo, mas a utilização da paródia colocava em xeque os atributos formais e tradicionais. Essas transformações ocorriam, segundo Von Schmidt (*apud* MAB 1975a), "onde começam e onde terminam as estruturas internas e estruturas externas que originam, encaminham e determinam ou deixam de determinar o gesto, a ação". Observamos que a questão da gestualidade foi alcançada pela velocidade da sua moto *cross* ao atravessar e perfurar a tela, rompendo o caráter plano e linear do suporte, onde a espacialidade do objeto artístico era confrontada pelo corpo e pelo objeto (a moto) diante da tela.

Os demais trabalhos da mostra de Granato foram dispostos em ambientes criados por meio de instalações (Fig. 50). Alguns desenhos e pinturas foram organizados nas paredes do museu, mas expandiam-se também ao chão. Chassis e molduras foram expostos isoladamente, como desfragmentações das estruturas das pinturas. Objetos eram cobertos por uma única cor de tinta, com sua expansão a partir da mesma cor sendo utilizada nas bases e cubos da expografia, que se enrijeciam, em alguns casos, pelo uso da resina. A ideia da obra confluía com as estruturas do museu (paredes e cubos), expandindo-as por meio dos ambientes criados, a partir da mesma noção de espaços experimentais já explorada por Granato em outros locais da cidade.

Fig. 50 – *Ivald Granato*, 1975, MAB. In: KINTOWITZ, 2017, p.74-75.

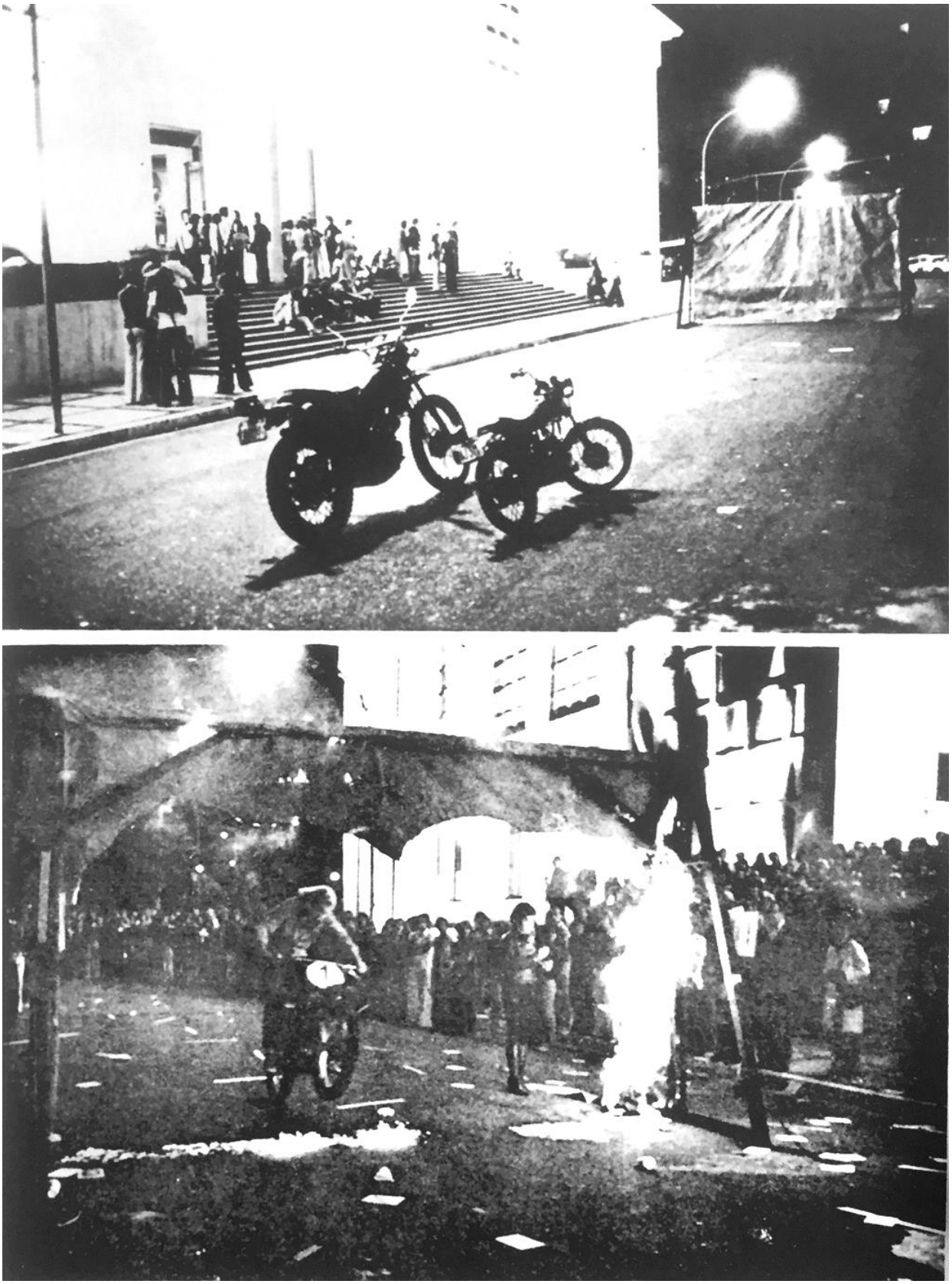


Fig. 49 – Ação de Granato no MAB (1975). In: IVALD GRANATO, 2007, p. 10-11.

Por sua vez, a exposição individual *Gregório – desenhos, aquarelas, gravuras* (1976), do artista paulistano Gregório Gruber, apresentou situações referentes ao cenário artístico (instituição, obras e mercado) e aos aspectos do trabalho de um jovem artista. Foram apresentadas 48 aquarelas, 16 gravuras, 08 desenhos a pastel e 10 desenhos a crayon. Nascido em Santos, Gruber muda-se para a capital paulista e, por volta de 1971, suas produções são mais notórias por meio de técnicas como desenho com giz pastel, aquarelas e gravuras. Nessa época, Gruber ingressa no Curso de Artes Plásticas da FAAP, abandonando-o em 1973.

Entre 1971 e 1976 – quando realizou sua individual no MAB –, Gruber participou de importantes salões de artes nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Participou da *III Jovem Arte Contemporânea*, no MAC/USP, organizada por Walter Zanini, e da coletiva na Galeria Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), sobre os aspectos do desenho brasileiro, organizada pelo crítico Antonio Bento, em 1973, além da XII Bienal Internacional de São Paulo (1973). Em 1974 viaja para Paris a fim de estudar por conta própria e pesquisar aspectos sobre o desenho, visitando também Londres e Amsterdã.

Entre os cenários da cidade de São Paulo e as relações pessoais por onde circulava, Gruber destacava o espaço privado, desviando-se de uma cidade reconhecida como uma "locomotiva financeira", de desenvolvimento industrial ou modernização urbana. As características pictóricas, bem como o emprego da luz criado pelo desenho e pela pintura, destacavam-se entre as escolhas formais, muitas delas atribuídas à sua formação.

Em *Figura com cidade ao fundo* (1976) o jogo de luz e sombra criado pela aquarela evidencia a sombra de um rapaz encostado em uma janela de um apartamento, onde a vista alta da cidade, ao fundo, projeta outros edifícios ao redor (Fig. 51). A figura central da tela é escura, resultante de uma projeção em contraluz, ressaltando o ambiente externo e deixando a figura com poucas linhas do seu contorno. Assim, a cidade ao fundo destaca-se mesmo estando em segundo plano, ofuscando a figura central.

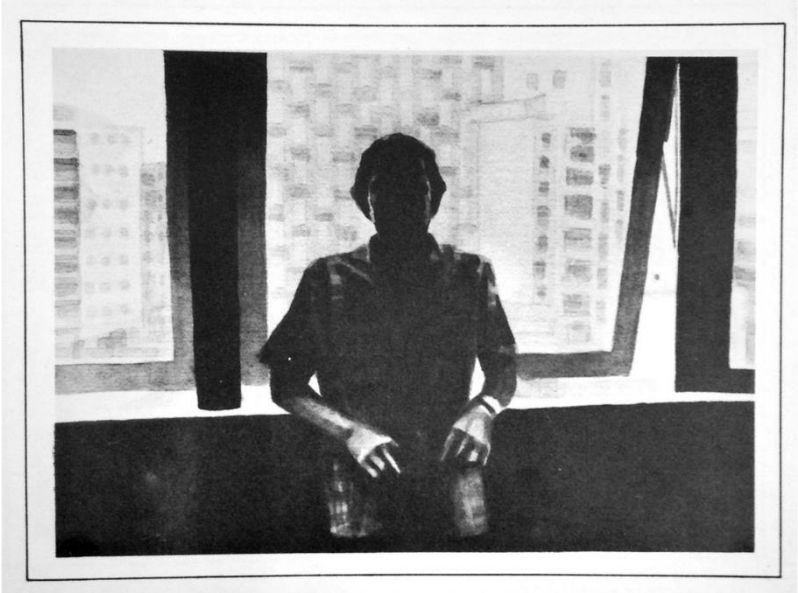


Fig. 51 – Gregório Gruber. *Figura com cidade ao fundo*. Aquarela. 38cm x 35 cm. Fonte: MAB, 1976.

A escolha da aquarela, da paleta de cores reduzidas ao preto e branco e do cenário escurecido ressaltando a luz externa contra o corpo do modelo imprimem uma imagem da cidade, dos sujeitos e dos objetos por meio de mecanismos estéticos. As composições formais da obra ressaltam o caráter artístico do objeto, e não há superação do tema em relação à própria obra, mas um diálogo entre eles. Para Von Schmidt (*apud* MAB, 1976), Gruber faz isso pensando em seu trabalho, na produção da obra de arte e em seu profissionalismo:

> Tenho absoluta certeza que jamais encontrarei no futuro, Gregório travestido de jovem executivo de sucesso. Jamais a pasta 007 substituirá a de desenhos. Artista verdadeiro que é, jamais se satisfará com o brilho falso das lantejoulas coloridas do sucesso fácil e fugaz (*apud* MAB, 1976).

O termo profissional é empregado por Von Schmidt contra a noção de espetacularização, tanto nos modelos cedidos pelo mercado de arte, como na veiculação de ações e comportamentos por meio de algumas produções. Von Schmidt explica como estavam sendo inseridas as obras dos jovens artistas no circuito das artes:

> Todos os anos, centenas de "artistas jovens" despontam no cenário das artes. Cenário mais para *Commedia dell'arte* do que para Shakespeare, em pouco tempo as poucas "obras de arte" desaparecem. **O jeito de artista dá lugar ao de jovem aspirante à administrador de empresa ou publicitário bem-sucedido**. A gravata berrante substitui o jeans

> desbotado. O escanhoado impecável da barba o indefectível tênis. Há os que sem talento nenhum insistem. Frequentadores habituais de coletivas, produzem pouco. São "artistas de poucas obras", de vida social intensa. Estão em todos os *vernissages*. Recebem no "atelier" decorado como cenário de filme da Metro. Jamais como lugar de trabalho. De tempos em tempos um desenho, um óleo, uma gravura, vem a luz após demorado parto. Anunciado aos quatro ventos. Cantando em colunas sociais com tal ênfase, que as críticas de Vasari aos mestres do renascimento parecem composições escolares do tipo *A Minha Mãe*. Promovidos pelo sistema existente, alguns até com "assessores de imprensa" esses "artistas" infestam os salões, as galerias, as bienais e os museus, poluindo as paredes, os ambientes, com uma "arte" que não resiste a uma menor crítica (...) Da mesma forma que existem os *hippies* de boutique, existem os "artistas" de ocasião. Conservá-los à distância, se possível encaminhá-los a GV, a DPZ, ao Metrô, é obra de caridade que deve ser exercida por todos aqueles que são obrigados anualmente a conviver com esses aspirantes a Di Cavalcanti com mentalidade de garimpeiros (MAB, 1976).

Se em 1976 a produção de Gruber adquire relevância pelo profissionalismo, distante da espetacularização, em 1983 Von Schmidt destaca sua aproximação aos modelos mercadológicos, enquadrando suas produções conforme as tendências do momento. Ele escreve sobre a individual de Gruber realizada na Galeria Alberto Bonfiglioli (localizada na rua Augusta, em São Paulo), onde o artista apresenta suas produções com viés expressionista, tendência adotada por parte dos artistas desde o começo daquela década.

Von Schmidt contrapõe essa escolha ao realismo que as obras de Gruber apresentavam anteriormente, como na mostra do MAB, deixadas de lado pela tendência neoexpressionista pautada por modelos internacionais. Parte desse posicionamento do crítico foi baseada no histórico já conhecido do artista e da produção brasileira, para apontar um rompimento estético em favor daquela tendência. A partir de uma estratégia crítica e curatorial pessoal de Von Schmidt, ele define de modo sagaz a nova fase estética de Gruber:

> Se os sussurros de antes caracterizavam-se pela riqueza interior, os gritos de agora, pouco ou nada dizem. Gregório propõe uma nova leitura, mas esta, objetivamente não se concretiza. Além disso, o expressionismo de Gregório não tem nada a ver com o dos neoexpresisonistas de agora, como Schnabel dos Estados Unidos, Salomé da Alemanha, Chia da Itália. O expressionismo de Gregório é inexplicavelmente velho. Está mais próximo das pinceladas grossas de Kokoschka do que das vibrantes e soltas de Auerbach. Será válido que um jovem como Gregório, tenha os olhos voltados para o início do século, quando vivemos neste momento o neoexpressionismo, rotulado por Bonito Oliva, como Transvanguarda? Será que pintar hoje como Kokoschka, é mais gratificante do que pintar como Malcom Morley dos últimos três anos? Ao romper com o hiper-realismo, Morley mergulhou de cabeça no neoexpressionismo. Reformulou por completo sua pintura. Morley tem 51 anos. Gregório, 28! (...) Acho que Gregório, encontra-se em perigosa e traiçoeira encruzilhada. Acredito que saberá transpô-la a partir do momento em

> que supere o ranço expressionista, gritantemente *demodée* de sua pintura atual (VON SCHMIDT, 1982).

Na mostra individual *Newton Mesquita* (1978), Von Schmidt também destaca o profissionalismo, a diversificação na formação do artista e os aspectos estéticos diferentes de um cenário estrangeiro:

> O artista (...) vem realizando um trabalho que se caracteriza pela originalidade das propostas. Há no jovem arquiteto, programador visual, artista plástico uma visão contemporânea, que só poderia existir em uma geração em que a estória em quadrinhos e a televisão tiveram papel preponderante. Ele está ligado aos *outdoors*, às retículas, tanto desses anúncios, quanto as das estórias em quadrinho. Dissociada, porém, do conteúdo pop de um Liechtenstein ou de um Warhol. Ao contrário desses artistas que deram à retícula uma função meramente gráfica, Mesquita utiliza-a, não como efeito, mas sim, como elemento indispensável ao desenvolvimento plástico e estético da composição (*apud* MAB, 1978b).

Como em Mesquita e Gruber, a individual de Newton Rezende (1971) e a coletiva de João Calixto e Glauco Pinto de Moraes (1977) valorizaram pinturas situadas no cenário contemporâneo, conceitual e experimental dos anos 1970. Os debates realizados no país sobre a pintura, por vezes considerada ultrapassada em relação às questões estéticas e socioculturais dos anos 1960, não justificavam as novas experiências artísticas, mas serviam como estruturas críticas para se pensar o contínuo trabalho de alguns artistas com o suporte. O trabalho crítico e curatorial, segundo Von Schmidt, deveria abrir os espaços institucionais para essas novas conjunturas e, assim, gerar uma reflexão conjunta sobre os novos temas da arte contemporânea.

Esse trabalho crítico parece buscar distância em relação ao "artista executivo" (DURAND, 2009, p. 236), figura marcada por produções baseadas em modismos do mercado de arte, em agendas apertadas e constituídas pelas galerias de arte, demandando trabalhos sem pesquisa visual e maturação intelectual na carreira dos jovens artistas (DURAND, 2009, p. 135). A profissionalização condicionava-se aos fatores comerciais, ao produtor de obras rentáveis em eventos de prestígios, bem como ao próprio desempenho do artista em relação a essas demandas.

Além disso, crescia a individualização do artista no seu próprio processo de mudanças estéticas e pessoais, sem necessitar de nenhum esforço externo (crítico, institucional e histórico, por exemplo). O caráter "executivo" diz respeito ao relacionamento profissional dos artistas com *marchands* e colecionadores, dimensionando suas produções, bem como ao ritmo dos seus processos criativos e composições das obras para fins comerciais (DURAND, 2009, p. 236).

Observando as posturas dos alunos, os espaços de trabalho e a atuação dos artistas na década de 1960 (no capítulo anterior), a imagem executiva parece criar uma fronteira bem delimitada a partir da ideia do empresário bem-sucedido e higienizado. Von Schmidt parece contrapor isso a dois aspectos dos jovens artistas nos anos 1970: pensar suas contribuições ao campo das artes e, com isso, abrir espaços na instituição para a produção jovem; e levantar questões concernentes a esses debates, a partir das produções e constituições materiais, técnicas e profissionais.

Observamos a necessidade que Von Schmidt tinha de enquadrar as produções dentro de um programa pessoal, buscando relacionar o contemporâneo com a historiografia. Essas apostas podem ter sido intensificadas pela necessidade de pesquisa em um Museu de Arte Brasileira, mas destacamos também, que naquele período, havia a defesa do nacionalismo, pois o parâmetro nacional estava em crise.

Essas barreiras talvez fossem compreendidas pelo crítico diante de um momento de informalidade ou inconstância institucional naquele período (SALZSTEIN, 1998, p. 268-269), em busca de consolidação através das atividades do museu. Se ele se afastava das interferências estrangeiras nas obras para pensar uma continuidade nos processos históricos do país, por outro lado aproximava-se de programas ou convênios internacionais que garantiam maiores efetividades nas programações do MAB.

Em 1970, há o diálogo direto da atuação em um campo das artes, na especificação e no aprimoramento desse sistema por meio da profissionalização, do artista e da formação dos jovens (RESENDE, 1975). Diante do precário cenário encontrado no campo das artes, muitos estudantes também buscavam estudos em áreas paralelas do ensino superior (Comunicação, Arquitetura, Design).

Entretanto, o trabalho para a profissionalização do meio artístico, realizado por artistas e intelectuais, promoveu a abertura de importantes instituições e centros de formação experimentais (JORDÃO, 2018). Nesse período também houve a estruturação de departamentos oficiais e sindicais dos artistas visuais e plásticos, assim como um histórico de trabalhos dedicados ao tema profissional e cientifico da área (ZANINI, 1983, p. 733), além dos desdobramentos dos setores da arte-educação, implementando mais licenciaturas e promovendo eventos acadêmicos para se pensar o campo (BARBOSA, 1993).

4.3.2 Arte e diplomacia

Os programas culturais e os convênios institucionais no MAB estabeleceram vínculos com outras instituições, motivando programações em suas agendas e reparando questões

financeiras e de solidificação dos seus espaços. A situação estrutural foi apontada em uma mostra organizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1970, enquanto passava por uma reforma e exibia seu acervo no MAB. No texto do catálogo (MAB, 1970a), com escritos de Delmiro Gonçalves, diretor da Pinacoteca, e Paulo Mendes de Almeida, curador da mostra, descrevem-se as condições precárias de nossos espaços institucionais, destacando a preocupação do então governador Abreu Sodré em reestruturar o prédio da Pinacoteca.

Os convênios internacionais também trouxeram tendências para serem apresentadas ao público local. Nos eventos aqui analisados, destacaram-se figuras dos agentes relacionando profissionalização e formação dos artistas no meio artístico. A presença da diplomacia pode ser identificada na seguinte afirmação de Von Schmidt, publicada na revista *Artes:* (n. 66, nov/dez, 1988 – jan/1989):

> Conheço um crítico de arte que detesta diplomatas que pintam, desenham, esculpem, fotografam, escrevem. Não suporta, também, empresários e publicitários bem-sucedidos que se dedicam às artes. A ética não me permite identificá-lo. Sua ojeriza aumenta na medida em que diplomatas, empresários e publicitários ganham paredes e espaços em museus e galerias, publicam livros e artigos. A recente exposição de Marcos Duprat no MASP me fez lembrar do preconceituoso crítico. Duprat é diplomata de carreira. É cônsul em Milão. Acaba de completar 44 anos. Desenha e pinta há 24 anos. Poderia se contentar com a diplomacia. Mas não. Desenhar e pintar faz parte da sua vida. Acredito que o crítico a que me refiro nunca leu Guerra e Paz ou qualquer outro livro de Tolstói. Para o escritor russo um maquinista que levava o trem ao seu destino e que escrevia poemas, tinha mais importância do que o poeta que só escrevia.

Von Schmidt apoia o texto escrito por José Guilherme Melquior, embaixador brasileiro no México, sobre as obras de Marcos Duprat, diplomata e cônsul em Milão, expostas no MASP em 1989. A relação diplomática, em que pese o distanciamento temporal dessas afirmações, estavam presentes em sua gestão do MAB ressaltando atuações dos agentes e colocando em xeque as produções de seus locais de origens nas exposições apresentadas.

Alguns programas culturais do MAB foram organizados juntamente com o Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos (USIS). Dentre elas, a mostra individual de Donald Creagor, adido cultural dos Estados Unidos em São Paulo. Conforme publicado em *Adido Cultural dos EUA exporá na mini-galeria*, no jornal *Diário Popular*, em 12 de abril de 1973, suas 20 pinturas abstratas foram apresentadas por Von Schmidt na minigaleria da USIS, em abril de 1973. Esse espaço aparece em alguns documentos sendo localizada na Biblioteca da USIS em São Paulo e, no jornal *A Gazeta*, em 12 de abril de 1973, no Conjunto Nacional, na Avenida Paulista.

As pinturas de Creagor foram baseadas em viagens realizadas como membro do serviço diplomático norte-americano. A mostra destacou sua formação pelas cidades que residiu, incluindo o Curso de Artes em uma universidade na cidade de Madison (EUA), de onde é natural. Ele estudou Pintura na Académie de la Grande Chaumière, em Paris, Escultura, em Valência (Espanha) e Especialização em História da Arte na Université de Bordeaux, na França. Por todas esses lugares, incluindo países como Haiti e Guatemala, Creagor expôs individualmente. Em São Paulo, onde residia desde 1972, participou do Salão Paulista do NUGRASP (1972) e do VII Salão de Arte de Itapetininga.

Segundo publicado no jornal *Diário Popular* (op. cit.), sua produção foi destacada por Von Schmidt principalmente pela composição material. Essa preocupação formal, segundo a matéria citada, assemelhava-se à "paciência e a obstinação do cientista, do pesquisador". Dessa maneira, atribuía ao artista a obstinação de um trabalhador do campo científico.

Na mesma semana a USIS realiza a *Exposição de Gravura Norte-americana* (*Jornal da tarde*, 12 abril de 1973) por meio do consulado norte-americano, apresentando a coleção contemporânea de gravuras da *International Print Society*, de Nova York[66]. De acordo com nota do jornal *Última hora* (SP), em 08 de abril de 1973, a Print Society representava cinquenta artistas plásticos de 12 países, embora tenha apresentado no MAB somente seus 13 artistas norte-americanos, entre eles Ross Abrams, Judith Brodsky, Joseph Demarais, Werner Drewes, Ann Gross, Margaret Johnson, Richard Kemble, Jacob Landau, Stefan Martin, Clare Romano, John Ross, Rudy Pozzatti e Burton Wasserman[67].

A exposição foi organizada para divulgar os trabalhos dos artistas norte-americanos no exterior, buscando ampliar o desenvolvimento de novas técnicas da prática da gravura junto ao público brasileiro. Segundo a matéria *Novo processo de gravação na mostra do MAB*, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 09 de abril de 1973, trata-se da técnica chamada *Collor-collagraph*, utilizando sistema similar ao da fotocolagem (Fig. 52). Essa técnica já era praticada em alguns países da Europa, mas não conhecida no Brasil, conforme publicado em *A gravura americana de vanguarda*, *Jornal da tarde*, 11 de abril de 1973.

[66] No mesmo dia, publicado em nota no jornal *Última hora*, em 08 de abril de 1973, ocorria a inauguração da exposição individual das pinturas primitivistas do artista brasileiro Dirceu Carvalho, realizada na União Cultural Brasil-Estados Unidos, em São Paulo.

[67] In: Gravadores americanos expõem suas obras e mostram nova técnica. O Globo (RJ), 10 abr de 1973.

Fig. 52 – Novo processo de gravação na mostra do MAB, *Folha de São Paulo*, 09 abr de 1973.

A qualificação profissional dos artistas da mostra foi destacada por Von Schmidt, ressaltando diversas premiações relacionadas à gravura nos Estados Unidos. Além disso, alguns deles eram professores ou gestores de importantes institutos de artes. A formação e atuação artística destacadas na produção dos artistas também surgem em *Sacramento Sampler – number one* (1972), com curadoria de Roger D. Clisby e organizada por Eugene C. Harter, cônsul norte-americano, também com a USIS[68].

Foram apresentadas 33 obras, com destaque para pinturas realizadas em acrílico, óleo e aquarela e para desenhos em giz. Entre os participantes, podemos citar William Allan, Robert Arneson, Ed Carrillo, Roy de Forest, Joseph Raffael e Jack Ogden[69]. Anteriormente, a mostra passou por Rio de Janeiro e Porto Alegre, seguindo para o MAB e depois apresentada em Brasília, segundo a matéria *Exposição de Sacramento virá a SP*, do jornal *Folha de S. Paulo*, em 21 de setembro de 1972.

Os artistas selecionados residiam em Sacramento, Califórnia (EUA), e evidenciavam a descentralização dos espaços da arte no país, principalmente dos grandes centros urbanos e da circulação midiática, como um movimento de deslocamento artístico para a cidade, desde a década de 1960 (MAB, 1972). Na seleção dos artistas destaca-se o trabalho docente de alguns deles, como Arneson e Carrillo, ministrando cursos artísticos livres e

[68] Essa foi a primeira iniciativa para as artes visuais na posse de seu cargo, quando substituiu Allan Fischer. In: O Realismo, a última descoberta americana. *Jornal da Tarde*, 10 set de 1972.
[69] In: *A Gazeta*, 16 set de 1972.

universitários, com destaque para o apoio e participação dos estudantes, como se evidencia no catálogo da mostra (MAB, 1972).

As pinturas apresentadas traziam as tendências vanguardistas norte-americanas, após a revalorização da figura humana e da sociedade de consumo elaborados com a Pop Art, com ponto em comum dos trabalhos nas tendências neorrealistas. Entretanto, para Von Schmidt (*Diário de São Paulo*, 10 de setembro de 1972), a mostra não apresentava uma linha homogênea, mas "uma preocupação de criatividade, desvinculando-se de modismos". Von Schmidt destaca o caráter profissional tanto no suporte escolhido e no trabalho realizado, como na postura dos artistas, que eram professores e trabalhadores dos núcleos artísticos e escolares daquela região.

Os programas culturais do MAB também apresentaram departamentos europeus, como em *Evolução do Azulejo em Portugal do século XV ao século XX* (1978) e *Gravura Portuguesa Contemporânea* (1978), como parte do Acordo Cultural Luso–Brasileiro. Elas foram organizadas pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros e pela Secretaria de Estado da Cultura e Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (Gravura), com a colaboração da Fundação Calouste Gulbenkian e do Fundo de Fomento de Exportação. No entanto, o maior destaque crítico centrava-se nas produções norte-americanas, principalmente com a gravura.

Retomando às atividades organizadas pela USIS, analisamos ainda as mostras individuais *George W. Walker (*1974) e *USA: Um ensaio fotográfico de Fred Maroon* (1975). Elas diferem-se das demais mostras citadas pelos aspectos de apresentação das obras de arte, entre uma proposição artística e uma afirmação político-cultural. Em Walker as preocupações estéticas e próprias do objeto artístico são apresentadas por Roberto Pontual, tecendo relações dos blocos de cores criados pelo artista, comparados com nossas experimentações do final dos anos 1950 e o neoconcretismo (MAB, 1974a). Já em Maroon (Fig. 53), há a apresentação de sujeitos e paisagens referenciais dos EUA, figurando sua tradição e história em uma promoção patriota, cultural e política, ambientada com a instalação das fotografias em grandes painéis dispostos no museu (MAB, 1975b).

Fig. 53 – *U.S.A.: Um Ensaio Fotográfico de Fred J. Maroon*, MAB, 1975b, Acervo MAB.

Essas mostras organizadas no MAB, trazendo tendências internacionais promovidas pela diplomacia, também resultaram no interesse de professores por viagens e bolsas de estudos, similar ao que ocorria no período com artistas em programas de intercâmbio e bolsas de estudo para viagens aos Estados Unidos (JAREMTCHUK, 2016). É o caso de *Gravuras do Pratt Graphics Center* (1973), organizada por Míriam Chiaverini, professora da

FAAP e artista gravadora, por meio da residência no Pratt Graphics Center of New York, entre novembro de 1972 e junho de 1973. Segundo Chiaverini, mesmo com alguns anos de atuação profissional no Brasil, lecionando na FAAP desde os anos 1960, sua produção em gravura é marcada profissionalmente pelo período naquele instituto.

Chiaverini organiza a exposição em parceria com a FAAP e o professor e gravador Andrew Stasik, então diretor do Pratt Graphics Center, buscando um "caráter didático" e possibilitando "abrir perspectivas de trabalho e expressão àqueles que se dedicam ao fazê-la" (MAB, 1973). Dentre as novas tendências estéticas da gravura apresentadas com a exposição, Chiaverini destacou o aprendizado, a metodologia, as técnicas e o domínio do suporte pelo aluno do instituto, mesmo em pouco tempo de curso.

A mostra trazia ao público da FAAP o conhecimento básico sobre os suportes empregados, como a madeira, o metal ou a pedra, até as técnicas mais industriais utilizadas nos processos de formação na gravura. O aprendizado do aluno era orientado com liberdade de utilização e combinação das variadas técnicas, resultando em produções mais experimentais, como

> gravuras feitas com colagem em chapas cortadas e trabalhadas separadamente e juntadas na impressão; outras elaboradas com stenceis que permitem uma mais ampla utilização da matriz, as que se valem de recursos fotográficos, com processos mais ou menos mecânicos, sendo que em todas elas a técnica surge como uma decorrência de uma necessidade proposta pelo significado, todas elas diferentes entre si, porém iguais na sua limpeza e adequação. (...)
>
> "Promise", de Anna Wong, que utiliza a litografia juntamente com o silkscreen, ambos trabalhados com o tusche; "Poem", de Ornando Condesso, que mistura a superfície lisa e fria do vinil com as linhas aveludadas da ponta seca em metal e "Still life/landscape III" e "Summer XXXVI", de Andrew Stasik, que emprega a litografia e o silkscreen. Merecem registro as gravuras em metal, onde a tinta é colocada seja nos sulcos, seja rolada sobre a superfície, como em "June 1969", de Prawat Laucheron; "History I", de Shiou-Ping Liao, "Stack" de David Finkbeiner, que também emprega o relevo a seco (MAB, 1973).

Chiaverini destaca as experiências da relação professor-aluno, da formação e da profissionalização:

> Raramente um professor discute com os alunos em termos de imagem empregada, só o fazendo quando solicitado, mas sempre em termos de melhoria técnica, a que se justifica pelo fato de que a maioria dos estudantes são artistas vindos das mais diversas partes do mundo e com uma problemática já desenvolvida e pessoal. Em termos de vivência, o contato com toda essa gente que encara o trabalho profissionalmente, alguns realmente pondo de lado situações até certo ponto privilegiadas em seus países de origem, para se transformar novamente em estudantes e como tal enfrentar problemas inclusive de ordem

> econômica; a troca de experiências e formações, a observação de expressões diferenciadas entre si, fizeram com que a minha estadia se tornasse em algo tão produtivo e importante que eu desejei transferi-la, em certa medida, para os meus alunos da faculdade (MAB, 1973).

A pluralidade de tarefas, como o trabalho de artista, professora, curadora e produtora sendo intercalados, também aparece em eventos organizados por outros professores, como a individual de Vlavianos (1971). As imagens do catálogo da exposição foram realizadas por Derly Barroso, e os materiais gráficos produzidos por Donato Ferrari, ambos professores da FAAP. Essas atividades conjugadas com outras atuações são similares ao modelo afirmado por Zanini nas atividades do MAC/USP no mesmo período (GROSSMANN et al, 2018a, p. 315).

4.3.3 Convênios Brasil-Argentina

Mesmo com os programas culturais norte-americanos se destacando na agenda do MAB, observamos que a gestão de Von Schmidt deu maior peso crítico aos convênios realizados com nomes argentinos nas mostras *Panorama Atual da Jovem Pintura Argentina* (1977) e *15 Jovens Artistas do Brasil* (1978). Parte dessa atenção também surgia das relações que ele estabelecia com países da América Latina, principalmente por seu trabalho no Conselho da Fundação Bienal de São Paulo nas edições Bienal Nacional (1976), Internacional (1977) e Latino-Americana (1978).

Essas mostras buscaram relações com a jovem produção brasileira, envolvendo representantes diplomáticos, gestores e diretores nas seleções dos trabalhos e na organização dos eventos. As mostras circularam no MAB/FAAP e no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (MAMBA), e palestras foram ministradas no *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC) (Fig. 54), sempre afirmando produções com a jovem pintura brasileira.

Foram ressaltados os aspectos da pintura bidimensional, contrastando com o experimentalismo artístico do período, principalmente se comparado com as atividades realizadas entre o MAC/USP e o CAYC, coordenadas por Zanini (PALADINO, 2016). Esse núcleo experimental, a partir de 1978, passa por modificações com a gestão de Wolfgang Pfeiffer, para quem "um museu é um espaço para acolher arte já consagrada e não um núcleo para experimentações, pelo menos com obras a serem agrupadas pelo acervo", preocupando-se, até 1982 (fim da sua gestão), "com a segurança do patrimônio e a realização de exposições histórico-didáticas" (GUIMARÃES et al., 2010, p. 50).

O Panorama argentino e a exposição dos 15 artistas ressaltaram o debate contemporâneo instaurado pelas produções em pintura e com os conceitos de uma jovem produção. As

mostras também contrastam com outras exposições do próprio museu, em circulação por capitais da América Latina, o que afirma o peso dado aos convênios e às relações diplomáticas. *80 Años de Arte Brasileño* (1979) foi organizada enquanto o MAB passava por uma reforma, apresentando seu acervo em mostras realizadas em Buenos Aires, em 1980, e em Lima, no ano seguinte.

Fazendo circular o acervo do museu ainda em reforma, essa mesma mostra é apresentada em 1982 como *80 Anos de Arte Brasileira* em diversas cidades do interior de São Paulo e algumas capitais de outros estados. O museu é reaberto em novembro de 1982 com a mostra *Acervo Novo*, que expõe novas aquisições. Entre 1980 e 1982, o acervo circulou naquela mostra onde não foi encontrado nenhum trabalho crítico de uma produção brasileira como o proporcionado pelos convênios facilitados pelas Embaixadas e por meio do Centro de Estudos Brasil-Argentina da FAAP.

Em 1977, os curadores Ruth Benzacar e Hugo Bonanni[70] realizam o *Panorama Atual da Jovem Pintura Argentina*, a ser apresentada no MAB entre novembro de 1977 e janeiro de 1978. A mostra foi realizada a partir dos auspícios da Embaixada do Brasil na Argentina e inaugurada por Oscar Camillion, embaixador da Argentina no Brasil, e Lucia C. Pinto de Souza, presidente da Fundação. Conforme publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 23 de novembro de 1977, no evento foram hasteadas as bandeiras dos dois países em uma cerimônia com presença de figuras da elite paulistana, políticos, banqueiros, industriais e intelectuais, para um "encontro que o mundo empresarial e cultural dizia presente".

Mesmo com alguns professores da FAAP, como Zanini, Ferrari, Kusuno e Silveira realizando atividades entre o MAC/USP e o CAYC, não é possível afirmar a participação deles nos convênios do MAB. Mesmo no caso de Ferrari, que era diretor do curso de Artes, não possuímos informações de suas relações com o Centro de Estudos Brasil-Argentina. Mas uma coisa parece mais viável: o alcance ao "culto público paulistano" e a presença da elite econômica não se assemelham aos trabalhos experimentais que esses professores realizavam no MAC/USP.

A curadoria da mostra afirmava a possibilidade de uma "futura intenção de intercâmbio entre as experiências plásticas do Brasil e Argentina" (MAB, 1977). Essa aproximação também é afirmada por Klintowitz (1977):

> O mais importante desse Panorama, entretanto, é possibilitar um novo diálogo entre a cultura de dois países vizinhos, mas tão frequentemente, distantes. A visão da arte jovem argentina assemelha-se à nossa em muitos de seus pontos. Certamente um contato mais contínuo

[70] Jornalista e crítico argentino, organizou com Von Schmidt o livro *Museu de Arte Sacra: Mosteiro da Luz*, em 1987, pela editora Artes. Também publica *Artes Plásticas: Argentinos em São Paulo*, Brasil: Cultura, Embaixada (República Argentina), 1977.

possibilitará o estudo comparativo, a aprendizagem mútua e um prazer mais amplo.

O Panorama foi realizado a partir do conhecimento da produção contemporânea brasileira, em mostra anteriormente organizada na Argentina pelo crítico e curador russo-brasileiro Marc Berkowitz (que era membro do Conselho da I Bienal Latino-Americana com Von Schmidt). Ele trabalhou no Instituto Brasil Estados Unidos – IBEU, no Rio de Janeiro, além de ter participado de Bienais de São Paulo, em organizações de Panoramas do MAM-SP e de exposições que destacavam a prática de um único suporte, como a gravura, a pintura e o desenho. A mostra que foi referência para o diálogo com o MAB pode ter sido *20 Artistas Brasileños* (1976), também apresentada no Museum of Fine Arts, em Bahia Blanca, de 16 a 30 de setembro de 1976, com obras de Eduardo Sued, João Câmara, Regina Silveira, Regina Vater, Renina Katz e Tomie Ohtake, entre outros.

Segundo Benzacar, após o conhecimento de uma "corrente da arte contemporânea brasileira", o Panorama buscou estruturar a produção contemporânea de 25 jovens artistas argentinos[71] em três pilares. Os trabalhos sugeriam uma continuidade de debates levantados na historiografia da arte a partir das obras de Juan Battle Planas, Juan Carlos Castagnino e Manuel Espinosa – do surrealismo, do realismo e da geometria, respectivamente. Observamos uma semelhança, na maneira como ela foi estruturada, com o trabalho crítico e historiográfico de Von Schmidt.

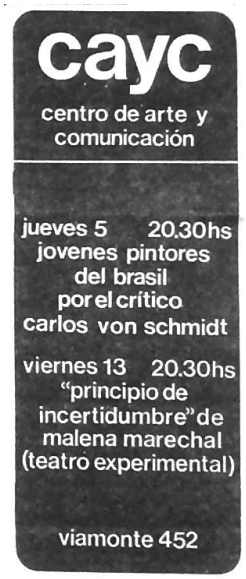


Fig. 54 –*Jóvenes Pintores del Brasil por el crítico Carlos von Schmidt. La Opinión,* 04 out de 1978, p. 12.

Fig. 55 – Jacob Klintowitz. Brasil e Argentina: um diálogo entre culturas, Jornal *O Estado de S. Paulo*, 02 dez de 1977.

[71] Foram apresentadas 51 obras em desenhos e pinturas óleos e acrílicas. Estavam presentes: Carlos H. Arnaiz, Josefina Auslender, Jacques Bedel, Luiz F. Benedit, Miguel Angel Bengochea, Silvina Benguria, Mildred Burton, Jose Maria Caceres, Walter Carich, Florencio Mendes Casariego, Hugo de Marziani, Jorge Demirjian, Jorge Diciervo, Diana Dowek, Mercedes Esteves, Jesus Marcos, Gabriel Messil, Cesar Paternosto, Rogelio Polesello, Alejandro Puente, Juan Pablo Renzi, Horacio Rodrigues Gerpe, Oscar Smoje, Pablo Suarez e Enrique Torroja.

Segundo Benzacar, a produção dos jovens argentinos relacionava-se com os pintores modernos, considerando o pioneirismo de suas obras na historiografia argentina (MAB, 1977). As referências eram dadas como uma "segunda geração", atualizando as tendências modernas, na qual os jovens estabeleciam continuidades estéticas. Eles foram apresentados no catálogo por suas realizações profissionais, com participação em exposições internacionais e obras adquiridas por importantes museus (MAB, 1977).

A contemporaneidade entre os artistas foi instaurada, por exemplo, como o realismo de Planas e a nova figuração de alguns jovens. A narrativa nos trabalhos contemporâneos, segundo Klintowitz, seria atribuída ao conceitualismo reorganizando "o discurso visual atual sobre a nossa realidade", mas que deixava de lado produções mais presentes naquele país, como a arte cinética (KLINTOWITZ , 1977). Klintowitz sinaliza que as obras contemporâneas são vinculadas aos artistas consolidados baseados em "linhas mestras", o que fica conhecido como as "narrativas mestras", muito tempo depois, no pensamento do filósofo e crítico norte-americano Arthur Danto, em *Após o fim da arte* (1996), publicado no Brasil somente em 2006.

Mesmo com boa formação, segundo Klintowitz, os artistas acabavam repetindo "as velhas fórmulas e cansadas ideias", como um realismo sem uma narração condizente, recaindo apenas no exercício formal. Neste sentido, o "jovem" dá-se somente no sentido de "iniciante" e de "canhestro" (KLINTOWITZ , 1977).

Fig. 56 – Na imagem da esquerda, Oscar Camilion e Hugo Bonani; na imagem da direita, Hugo Bonani e Carlos Von Schmidt na abertura do "Panorama Atual da Jovem Pintura Argentina", 1976. In: MATTAR, 2010a, p. 188.

* * *

Como um diálogo criado a partir do Panorama argentino, os aspectos jovens e de uma produção contemporânea no Brasil foram elaborados em *15 Jovens Artistas do Brasil* (1978). A mostra foi patrocinada pelo Centro de Estudos Brasil-Argentina, por meio das áreas de intercâmbio cultural da FAAP e do MAB, tendo a interlocução de Claudio Garcia de Souza, embaixador do Brasil na Argentina, quando a mostra foi levada para Buenos Aires (MAB, 1978a).

A seleção dos trabalhos foi realizada em diálogo com o tema "latinidade", coincidindo com o trabalho de Von Schmidt na Fundação Bienal de São Paulo a partir de 1976. Sheila Leirner (1978) e Ivo Zanini (1978a) comentam o problema causado pelo enquadramento de um debate intenso com um número reduzido de trabalhos e por uma única exposição, além de evidenciar um único suporte como a pintura (em quase todos os trabalhos) afirmada pela nova geração de artistas.

Foram apresentados 73 trabalhos dos 15 artistas: Takashi Fukushima, Cláudio Tozzi, Aldir Mendes de Souza, Gregório Correa, Newton Mesquita, Marcello Nitsche, Luiz Paulo Baravelli, Gilberto Salvador, Marcos Concílio, Juarez Magno, Dimitri Ribeiro, Ignácio Rodrigues, Rubens Gerchman, Antonio Sergio Benevento e Ivald Granato (Fig. 57). Os artistas apresentados, todos homens, tinham entre 26 e 38 anos, e foram selecionados por ainda não serem consagrados pelo sistema e pelo mercado de arte (MAB, 1978a), embora participassem de atividades no campo artístico, como Tozzi na Bienal de Veneza de 1976.

A curadoria selecionou propostas contemporâneas com temáticas associadas ao cotidiano, elaboradas na compreensão do contexto latino-americano como "o ritual afro-brasileiro do candomblé, a poluição, o sensacionalismo das notícias de jornais, a intimidade de um quarto de casal, a denúncia ecológica, a apologia da paisagem, as limitações humanas, a presença do índio, da magia dos mitos e a solidão da paisagem urbana" (MAB, 1978a). Esses temas foram destacados nas materialidades dos trabalhos, pelas "obras (não nos artistas isoladamente) para indagar o que revelam de nosso substrato mítico e como o transformam", distintos de iconografias ou ritos (como no tema da Bienal), mas que se "referem ao espaço e ao tempo" para surgir nas formas das obras e não nos discursos (VON SCHMIDT, 1978b, p. 09).

Foram ressaltadas as atuações dos jovens artistas nos últimos dez anos (1968-1978), dentro de um período determinante na arte brasileira. Observamos que Von Schmidt construía uma linha crítica similar ao que já realizava no MAB: análise formal dos trabalhos e destaque para o que há de novidades, além de assimilações das produções anteriores (da própria produção do artista ou do arsenal histórico da arte no país). Além

disso, com seu trabalho na Fundação Bienal, refletiam-se os diálogos criados com alguns colegas, como Berkowitz, que impulsionou o Panorama argentino; Juan Acha, que promoveu alguns encontros sobre o tema da latinidade com Von Schmidt[72]; e Klintowitz, produzindo textos críticos sobre os dois eventos no MAB[73].

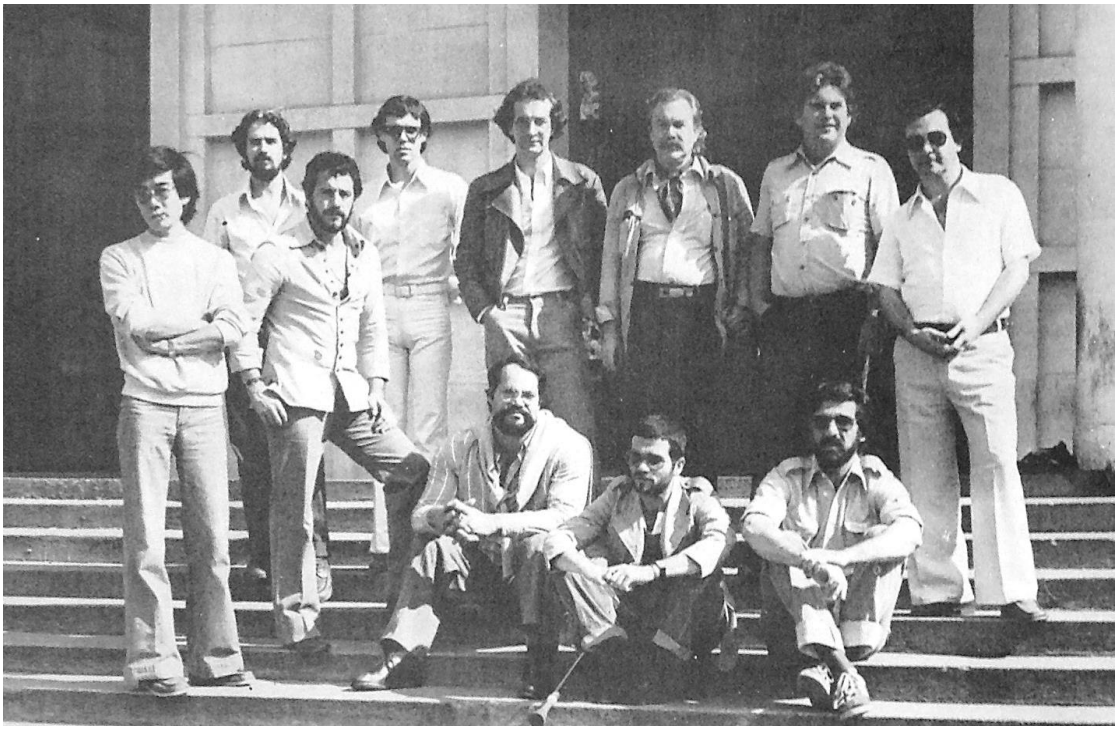


Fig. 57 – Takashi Fukushima, Cláudio Tozzi, Aldir Mendes de Souza, Luiz Gregório Correa, Newton Mesquita, Carlos Von Schmidt, Marcello Nitsche, Luiz Paulo Baravelli; Gilberto Salvador, Marcos Concílio e Juarez Magno. In: MAB, 1978a.

[72] Ambos realizam a conferência "A Pluralidade da Arte Latino-Americana no MAB", após se conhecerem durante a XIII Bienal de São Paulo, em 1975. Em junho de 1978, reencontram-se no *I Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos*. Sobre Juan Acha, crítico e curador peruano radicado no México, é importante saber que: "Seu trabalho se desenvolveu sob a necessidade de construir marcos teóricos próprios para a história da arte na América Latina, levando em consideração sua enorme diversidade de manifestações artísticas, assim como a diversidade de seu público, de modo que essa pudesse incidir no cenário latino-americano de forma mais concreta e direta, **buscando respostas para a crise enfrentada pela arte nos centros internacionais e pensando a arte regional sob uma concepção menos sentimentalista**", como aponta [Fabiana] Serviddio (LODO, 2014, p. 83, grifo nosso). Cf. SERVIDDIO, Fabiana. *Arte y Crítica en Latinoamérica.* Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012, p. 67-68.

[73] Outros nomes do Conselho eram Leopoldo Raimo, Maria Bonomi, Yolanda Mohaly, Alberto Beuttenmüller e Olívio Tavares de Araújo.

Em 1978, durante a organização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Von Schmidt escreve relato sobre a escolha do tema "Mitos e Magia", que norteava aquela edição, no *I Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos*. Este texto foi uma justificativa aos protestos de artistas e às objeções críticas contra os paradigmas que a escolha de um tema criava para aquela Bienal (VON SCHMIDT, 1978b, p. 08).

Esses conflitos surgiam, por exemplo, nas ações coletivas de Ivald Granato no evento "Mitos Vadios", reunindo artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro no dia da abertura da Bienal, manifestando-se contra a imposição do tema. O evento foi organizado em um estacionamento na Rua Augusta, como forma de criar um espaço na cidade que oferecesse liberdade de criação ao artista (GUIMARÃES *et al*., 2010, p. 52).

Também surgiram confrontos de críticos, como Marta Traba e Frederico Morais, contra o prevalecimento de artistas brasileiros, argentinos e mexicanos em uma ocasião importante para o debate. Para Morais (*apud* ABREU, 2016, p. 7), o trabalho da Bienal reproduzia "no interior da América Latina, as mesmas relações de dominação que envolvem nosso relacionamento cultural com outros países de fora do Continente" (MORAIS, 1979, p. 63).

Von Schmidt (1978b, p. 09) afirma:

> Queremos ignorar que os mitos são instâncias do conhecimento humano, assim como a magia é instância de nossas práticas transformadoras. De tal forma, que em toda subjetividade atua o pensamento mítico, uma vez esgotadas as explicações científicas, os recursos racionais. O pensamento mítico cala profundo nas ideologias ou falsas consciências e se identifica com o legado subjetivo – cultural que, no caso da América latina, mostra particularidades que não são outra cosia senão nossos rasgos idiossincráticos ou nossos denominadores comuns, em plena transformação e mestiçagem de seus ingredientes indígenas, africanos e ocidentais. Este rico e ativo substrato míticos nos particulares.

15 Jovens Artistas do Brasil pode ser compreendida como um desses trabalhos críticos e curatoriais de Von Schmidt para debater a latinidade, pois foram realizadas diversas entrevistas com os artistas sobre o tema em edição da revista *Artes:* (Ano XIII, nº 52, ago-set, 1978, p. 05), seguida de textos relativos aos debates da Bienal (Fig. 58). Os enquadramentos da Bienal, que acabaram se repetindo na mostra do MAB, discorrem sobre uma "Cultura Indígena, um Módulo Africano, um Módulo dedicado à Mestiçagem e um à Herança Euroasiática", que não realizavam a reunião das obras e artistas por uma característica geopolítica, mas temática (ABREU, 2016, p. 07).

Fig. 58 – Revista *Artes:* (capa), ano XII, Nº 52, ago-set, 1978.

Von Schmidt justifica o levantamento dos temas baseado em eventos como a Documenta, a Bienal de Veneza de 1978 e exposições como *América – Latina: Geometria Sensível*, organizada por Roberto Pontual, no MAM-RJ, no mesmo ano. Assim afirma:

> Hoje o tema consiste em ideias ou pontos de vista que respondam a atual necessidade imperativa de pesquisar a partir das perspectivas da teoria da arte e que proponham novas indagações à realidade artística, permitindo o reagrupamento das obras. Os reagrupamentos, por sua vez, possibilitarão o descobrimento dos fios condutores ocultos na sucessão de rupturas artísticas. Dessa forma, foram abandonados os agrupamentos segundo gêneros, épocas e tendências, tão anacrônicos e tão caros ao comércio da arte, aos historiadores de arte e aos críticos, respectivamente. Em um tempo como o nosso, que nos obriga a questionar as ideias fundamentais e estabelecida da arte, ninguém pode duvidar da importância deste novo procedimento de pesquisa. Sobretudo, em uma América Latina tão carente de conhecimentos sobre sua realidade artística (VON SCHMIDT, 1978b, p. 08).

A importância documental e historiográfica, dada a ausência de materiais de pesquisa e acervos mais consolidados, era constantemente afirmada por Von Schmidt como, por

exemplo, em sua curadoria na Bienal Internacional de 1979: "ao dedicarmos esta edição à Bienal de São Paulo, nossa intenção foi a de criar um referencial para futuras pesquisas (...)" (Revista *Artes:*, ano XV, n. 54, jun/jul, 1980, p. 02.).

A defesa de um tema pautou-se, sobretudo, em pontuar um lugar da produção na América Latina distinta – ou oprimida – por setores estrangeiros e dominadores, "acima do historicismo e das críticas que se fazem segundo teorias importadas" (VON SCHMIDT, 1978b, p. 08). Esse posicionamento crítico era construído por meio das inserções das produções em um programa baseado nos processos locais de produção e atuação artística com apoio institucional.

Observamos que os diálogos apresentados nos convênios com instituições argentinas buscaram afirmar o prevalecimento de um suporte e de uma categoria jovem no contexto contemporâneo. Eles foram alcançados por uma presença temática subsidiada pela bidimensionalidade. Essas preocupações buscaram resoluções formais para os debates iniciados na Bienal, como se a organização de uma exposição deixasse os temas, reivindicados pelos artistas e críticos, literalmente impressos nas obras.

Além disso, a mostra do MAB foi realizada pouco tempo antes da Bienal. Para ser levada à Buenos Aires também buscou ligeiras etapas de realização com o auxílio do embaixador Cláudio Garcia e Souza, instaurando o caráter institucional das produções e da exposição (Fig. 59), distanciando-se das concepções mercadológicas que a exibição em uma galeria de artes poderia evidenciar.

O embaixador interfere na realização da mostra em Buenos Aires procurando Lúcia Pinto de Souza, presidente da FAAP, para informar-lhe sobre o material que receberia. Através de Hugo Bonani, ele tomou conhecimento da montagem na Galeria Práxis[74] e passou a buscar sua instalação no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires – MAMBA. Cláudio Garcia e Souza diz, em documento datado de 28 de fevereiro de 1978, localizado no acervo MAB/FAAP:

> Aproveito para lhe falar um pouco sobre a exposição **do ponto de vista da embaixada**. Sua realização estava inicialmente prevista para a Galeria Práxis de Buenos Aires. Julguei, entretanto, ser o Museu de Arte Moderna local mais adequado para abrigar a exposição. Em primeiro lugar porque se está mudando para instalações de qualidade excelente, segundo fui informado. Depois por **não ter a mostra caráter comercial, o que contraindica a meu ver a interferência de uma galeria.**

[74] Mesmo local que abrigou, entre abril e maio de 1978, a mostra *Norberto Nicola e Jacques Douchez*, com texto de Marc Berkowitz, e para o qual Von Schmidt já negociava mais duas mostras, uma delas sobre Castagnino (artista presente no Panorama de 1976).

> Entrei assim em contato com o diretor do Museu Guillermo Whitelow, que você já conhece e que ficou contentíssimo em poder realizar a mostra tão importante de artistas brasileiros.

O diretor do MAMBA, professor Guillermo Whitelow, veio para São Paulo tomar conhecimento da exposição, enquanto aguardava o novo prédio para o remanejamento das instalações do museu argentino, motivo que atrasava o envio das obras para Buenos Aires. A dificuldade temporal nas trocas das cartas provocou o intermédio de Garcia e Souza. Além disso, o embaixador negociou com Alcidio M. de Souza, diretor do INAP, a solicitação de um auxílio para as despesas da mostra. Em resposta, a solicitação foi enviada à Funarte para ser tratada diretamente pelo Itamaraty, enquanto as instituições celebravam um convênio.

No prédio do MAMBA, sediado no Teatro General San Martín, foi destinado um amplo espaço, como solicitado por Von Schmidt, mas que acabou sediando um encontro da UNESCO. Diante do receio de não poder receber a exposição, Whitelow indicou as instalações de galerias de arte ou do Museu Nacional de Artes Decorativas. Então, Von Schmidt atrasa a data do envio das obras para não correr o risco de ser exposta, pensamos, nesses espaços.

O novo local foi cedido no MAMBA, mas com menos espaço, precisando ser reorganizada a expografia de *15 Jovens Artistas do Brasil*, inaugurada em 04 de outubro de 1978. Havia, acima de tudo, uma urgência para a realização da mostra, o que nos faz pensar em sua exibição antes da inauguração da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em novembro e dezembro daquele ano. Essa agenda poderia cumprir com programação similar à Bienal, em mostra circulando por duas capitais da América Latina e com artistas participando do debate para equilibrar os ânimos correspondentes às manifestações de artistas e críticos contra o tema da Bienal Latino-Americana.

4.3.4 Para uma conclusão

Revisitar as produções de Carlos Von Schmidt demonstrou a importância da pesquisa sobre as atuações de gestores em instituições de arte em momento de discussões sobre suas informalidades e o desenvolvimento de aspectos de suas solidificações e legitimidades. O espaço dedicado ao crítico neste capítulo também permitiu analisarmos as distinções do MAB nas duas décadas em questão, apresentando maior aproximação com os processos historiográficos e museológicos. Essa identificação permitiu observarmos as diferenças com as atividades e exposições do MAB na década anterior, inclusive, com os

propósitos pedagógicos do museu e a relevância concedida a outras fontes naquele momento, como colecionadores ou empresários.

Verifica-se em sua gestão um trabalho crítico e curatorial que traz ao MAB maior diálogo com outras instituições, algo que esteve presente na criação do museu, mas que é retomado por Von Schmidt nos anos 1970. Com o mesmo vigor, sua gestão parece trazer mais luz à pesquisa historiográfica ao museu a partir da organização das mostras, criando uma conjuntura crítica entre as obras de arte e as expografias a partir do seu trabalho curatorial.

As jovens produções também tiveram maior destaque no MAB em sua gestão. Observamos o espaço institucional alargado aos artistas em formação, permitindo espaço de inserção das suas produções. Isso ocorreu tanto em maior escala, como a individual de Granato ou a coletiva dos 15 jovens artistas, como em pequenas exibições de alcance mais imediato ao público da Fundação, como a mostra de Ednizio Ribeiro, mas que trazem interessantes concepções dos novos olhares e produções da arte naquele momento.

Outra contribuição de sua gestão ocorreu com convênios institucionais e programas culturais, trazendo ao MAB a participação de outros núcleos artísticos e centros de formação em artes, abrandando aquela imagem internacionalista (ou mesmo de intervenção estrangeira) para saber mediar concepções da formação, dos ambientes profissionais e de tendências que poderiam ser adotadas pelos estudantes. Esses caminhos foram descritos pela curadoria de Von Schmidt e por seu discurso em textos críticos. Neste sentido, a maior conjuntura foi criada com agentes argentinos, mas o maior número de mostras ocorreu com os departamentos norte-americanos, principalmente com a prática da gravura que, naquele momento, não era o suporte mais favorável e presente nas produções dos artistas locais.

80 Anos de Arte Brasileira e *Acervo Novo*, apresentadas em 1982, parecem ser as últimas atividades de Von Schmidt na direção do MAB, pois seus registros não aparecem mais nas documentações da Fundação (MORAES, 2010, p. 13- 15), quando é substituído por Walter Dominguez (MATTAR, 2010b).

No final da década de 1970, Von Schmidt começa a se preocupar com os holofotes críticos dado à pintura, principalmente norteada pelas tendências internacionais, como publicado em *Carlos Von Schmidt: estamos vivendo um novo renascimento*, no jornal *O Popular*, em 15 de junho de 1980. Por isso, seus textos contrastam com termos direcionados aos modismos, espetacularização ou interferências internacionais.

Os processos historiográficos e constituídos por ele na pesquisa e curadoria do MAB são utilizados como balizas críticas para seu programa institucional. Consideramos que ainda há muito que se pesquisar sobre o crítico, mas nos detivemos em sua passagem pelo MAB durante uma década e suas contribuições junto às conjunturas dos anos 1970, averiguadas em torno de seu trabalho na Fundação.

Fig. 59 – *Brasil Informa*, jornal da Embaixada do Brasil em Buenos Aires, 1978. Acervo MAB.

V CONCLUSÃO

Esta pesquisa analisou o ensino das artes em um espaço institucional, considerando a formação de artistas e as concepções da profissionalização nos cursos e atividades oferecidas pela FAAP, bem como as transformações curriculares destinadas à absorção mercadológica de seus estudantes. As estratégicas e os esforços da FAAP em estruturar seu sistema de ensino da arte ocorreu paralelamente ao percurso de consolidação de políticas museológicas e institucionais.

Observamos certa informalidade nos percursos da arte-educação, que demonstram irregularidade e caminhos institucionais dispersos se comparados aos demais espaços destinados ao ensino das artes – como os níveis básico e superior da educação ou as escolas experimentais. Por outro lado, se a instituição se destinava à formação de artistas e por isso havia uma singularidade em sua programação pedagógica, observamos a ausência de debates com seus pares, fossem outras instituições da cidade os sistemas informais de ensino como ateliês de artistas ou escolas de ensino técnico e livre.

O diálogo, as trocas e as intersecções ocorreram de modo mais fluido entre os profissionais que efetivavam mudanças ou traziam programas externos para serem incluídos na agenda da Fundação. Essas trocas ainda devem ser pesquisadas de forma mais aprofundada, pois podem oferecer interessante material sobre as etapas pedagógicas das instituições de São Paulo, reverberadas em convênios, parcerias e grupos, demonstrando os desdobramentos de um sistema de ensino a partir dos trânsitos e deslocamentos de profissionais e materiais pedagógicos.

A investigação dos projetos educacionais do núcleo FAAP também demonstra os processos de legitimidade e hierarquização institucionais que impactam o ensino das artes. Foram adaptados alguns currículos, reformulado cursos e buscados meios de atratividade de estudantes; utilizando mecanismos específicos em cada período analisado. A demanda por escolarização atravessou o desejo por ascensão econômica e social da classe média e a ausência do poder público no ingresso de estudantes ao ensino superior, assim como buscou absorver mercados que eram inflados conforme as demandas locais. A estratégia criada para acompanhar os percursos mercadológicos permitiu a captação de recursos financeiros destinados ao mercado educacional por parte da elite econômica.

Os quadros educacionais e os direcionamentos dos cursos nas diversas áreas que se destacavam nos mercados criados na cidade, foram observados por diversas mudanças dentro da sala de aula. As adequações das classes e as posturas dos alunos para o mercado tecnicista, as características da escolarização feminina e as adequações experimentais dos anos 1970 foram estratégias de absorção da demanda discente e atração mercadológica.

As mudanças advindas das decisões administrativas também foram reivindicadas por estudantes, que buscavam respaldo em outros cursos e instituições, sentindo-se prejudicados pela estruturação dos cursos. Essa questão confirma as necessidades mercadológicas nas pautas escolares, bem como dimensiona a posição estudantil por escolarização adequada ao que se entendia por cada curso no período. Além disso, demonstra certo trânsito entre docentes e discentes com outras instituições da cidade, buscando modelos similares ou respaldos críticos em suas decisões.

As diversas etapas de criação e reestruturação dos cursos, da Escola e das Faculdades demonstraram como as necessidades mercadológicas ditaram mais diretrizes do que a própria arte-educação. Além disso, a preocupação institucional foi a responsável pelas adaptações buscadas junto a empresas, colecionadores, intercâmbios e programas culturais, distante das implantações das políticas nacionais do ensino. Essas características podem responder questões sobre as escolhas pedagógicas em um ambiente institucional pautado por orientações empresariais, comerciais e mercadológicas.

O percurso da pesquisa pôde responder algumas das questões iniciais, como as mudanças e adequações necessárias para a demanda discente ou para se destacar no mercado educacional e institucional. A inclusão do MAB foi importante para observarmos a integração entre escola e museu, afirmando seu posicionamento enquanto instituição de arte, assim como a própria FAAP foi compreendida a partir desse vínculo museológico, realizando mostras que divulgavam seus cursos ou criando relações com empresas e colecionadores para se destacar no cenário artístico. Além disso, a inclusão da gestão de

Carlos Von Schmidt permitiu compreendermos as mudanças museológicas atribuídas à pesquisa e direcionada à formação e profissionalização nos anos 1970, mais aproximado às discussões do campo das artes.

Em alguns momentos da pesquisa foi necessário recuperar as polêmicas sobre o convênio com o MASP, no final dos anos 1950, que subsidiaram o passo considerável da FAAP no ensino com sua Escola de Arte, criada em 1960. Também foi preciso estender a pesquisa até 1982 para compreender mudanças naquela transição das décadas, quando ocorreram reconfigurações como a saída de Von Schmidt da direção do MAB (MATTAR, 2010b, p. 13), ocupada por Walter Dominguez, e a saída de Ferrari da direção do curso de Artes, assumindo Venerando de Nandi (MATTAR, 2010b, p. 206). Além disso, nesse mesmo período, Zanini, Silveira e Plaza deixam o cargo de docentes na FAAP, dedicando-se exclusivamente ao ensino na ECA/USP. Ou seja, a nova reconfiguração docente e de gestão do MAB marcaria uma nova fase da instituição.

Esta pesquisa ainda pode ser mais aprofundada no núcleo FAAP, resgatando relatos pessoais e buscando as relações com a década posterior, bem como pode ser desdobrada às redes criadas com outros espaços de ensino da cidade, demonstrando a circulação de professores, alunos e gestores em outros espaços institucionais. Dessa maneira, os possíveis desdobramentos da pesquisa podem ocorrer alargando estudos sobre os espaços de formação dos artistas em ambientes institucionais e de suas relações com escolas e grupos independentes, repensando os caminhos do ensino das artes em São Paulo nesse período. A partir dessas redes, é possível compreender trânsitos e contribuições resultantes da integração e da circulação dos profissionais e discentes entre as instituições, universidades e escolas da cidade.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. **60/70**: a fotografia, os artistas e seus discursos. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccini (org.). **Arte novos meios/multimeios**: Brasil 70/80. 2ª. edição. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

ARANTES. Otília B. F. **Mário Pedrosa**: Itinerário Crítico. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2002a.

_____ (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002b.

_____. FERRARA, D'Alessio; VERNASCHI, Valéria (Org.). **O ensino das artes nas universidades**. São Paulo: EDUSP: CNPQ, 1993.

_____. **Teoria e prática da Educação Artística**. São Paulo: CULTRIX, 1975.

BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação**: FUNARTE e política cultural (1976-1990). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BRASIL. CNE. **Resolução nº 23, de 23 de outubro de 1973**. Fixa normas de estruturação ao curso de Licenciatura em Educação Artística. In: Livro de Resoluções e Portarias do Conselho Federal de Educação nos anos de 1962 a 1978. Brasília: MEC/CFE, 1979, p.90-93.

BUENO, Maria Lúcia. **O mercado de arte no Brasil em meados do século XX**. In: _____ (org.). Sociologia das artes visuais no Brasil. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012. Pp. 75-95.

CAMARGO, Monica Junqueira de. **Fotografia**: cultura e fotografia paulista no século XX. Mônica Junqueira de Camargo, Ricardo Mendes. - São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. Disponível em < http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/Fotografiamendes.pdf> Acesso em 20 abr de 2017.

CARVALHO, Ana Paula Coelho de. **O ensino paulistano do design**. São Paulo: Blucher, 2015.

CARVALHO, Celita Procópio de. MAB 40 anos – apresentação. In: **MAB 40 anos**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. **O calor da hora**: jovens artistas paulistas, década de 1980. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

_____. **Leda Catunda**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

CORDEIRO, Waldemar. **Arteônica**: o uso criativo de meios eletrônicos nas artes. São Paulo: Américas, 1972.

COSTA, Marcus de Lontra. A festa acabou? A festa continua? 1988. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1865/1985. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EISNER, Elliot. Estrutura e mágica no ensino da Arte. In: BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação**: leitura no subsolo. 7.ed. São Paulo: Cortez, 2008. p.79-95.

FÁVERO, Maria de Lourdes de A.; BRITTO, Jader de Medeiros (org.). **Educação e Universidade** – Anísio Spínola Teixeira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

FÁVERO, M. L. A. A. **A universidade no Brasil**: das origens à Reforma Universitária de 1968. Educar, Curitiba, n. 28, dez de 2006.

FAZENDA, I. C. A. **Educação no Brasil anos 60**. O pacto do silêncio. São Paulo: Loyola, 1998.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FUSARI, Maria F. de Rezende; FERRAZ, Maria H. de T. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 1993.

GERMANO. José Willington. **Estado militar e educação no Brasil (1964-1985).** São Paulo: Cortez, 2011, p. 17-208.

GUIMARÃES, Andréa Camargo. et al. **Cronologia de artes plásticas**: referências 1975-1995. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-IDART, 2010. 300 p.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

IVALD GRANATO – **Art Performance** (1964/1978), São Paulo: J.J. Carol editora, 2007.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

_____. **O MAC do Zanini**. In: OLIVEIRA, E. D. e COUTO, M. F. M. (org.). Instituições da arte. Porto Alegre, Zouk, 2013.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. As artes visuais, as Universidades e o regime militar brasileiro. In: MARI, Marcelo; RUFINONI, Priscila (org.). **Ditadura, modernização conservadora e universidade**: debates sobre um projeto de país. Goiânia: Editora UFG, 2015. p. 153-169.

KINTOWITZ, Jacob. **Ivald Granato**: gesture and art. São Paulo: PROAC, Editora Francis, 2017.

LOPES, Fernanda. **A experiência Rex**: Éramos o time do Rei". São Paulo: Alameda, 2009.

LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MACHADO, Arlindo. **Waldemar Cordeiro e a arteônica**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

MATTAR, Denise (org.). **Memórias Reveladas**: a atuação cultural da FAAP 1947-2010. São Paulo: FAAP, 2010a.

_____. MAB 50 anos de arte. In: _____. **Arte brasileira**: 50 exposições do MAB-FAAP 1960-2010. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010b. pp. 08-18.

MORAES, Angélica de. Trajetória e protagonismo. In: In: MATTAR, Denise (org.). **Arte brasileira**: 50 exposições do MAB-FAAP 1960-2010. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010. pp. 20.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina**: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 63.

_____. **Artes plásticas: a crise da hora atual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar**: cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NEVES, Juliana. Campo da cultura e mecenato artístico na cidade de São Paulo: a imprensa e os museus de arte no segundo pós-guerra. In: BUENO, Maria Lucia (org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012. p. 39-55.

PECCININI, Daisy Valle Machado. A visão de um americano a respeito do sistema das artes no Brasil nos anos 1940: relatos de Lincoln Kirstein a Nelson Rockefeller e Alfred Barr Jr.. In: **Escrita da história e (re)construção das memórias**: arte e arquivos em debate / organização Cristina Freire; apresentação Cristina Freire; tradução Maria Cristina Caponero; revisão André Henriques Fernandes Oliveira, São Paulo: MAC USP, 2016, p. 321-327.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). **Forma e Percepção Estética**: Textos Escolhidos II. São Paulo, Edusp, 1996.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **MAB 40 anos**: surgimento e trajetórias. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2001.

ROMAGNOLO, Sérgio. Entrevista com Sérgio Romagnolo, 1986. In: CHIARELLI, Tadeu. **No calor da hora: dossiê jovens artistas paulistas** – década de 1980. Belo horizonte: C/ Arte, 2011. P. 151-168.

SAMPAIO, Helena. Privatização do ensino superior no Brasil: velhas e novas questões. In: SCHWARTZMAN, Simon (org.). **A educação superior na América Latina e os desafios do século XXI**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. p. 139-192.

_____. **Ensino superior no Brasil**: o setor privado. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2000.

SAVIANI, D. **O Legado educacional do Século XX no Brasil**. Campinas: Autores Associados, 2004.

_____. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. Campinas: Autores Associados, 2007.

SCHWARTZMAN, S. Masificación, equidad y cálida. Los retos de la educación superior en Brasil – Análisis del período 2009-2013. In: BRUNNER, J. J. & VILLALOBOS, C. (Eds.). **Políticas de Educación Superior en Iberoamérica, 2009-2013**. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014, p.199-243.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

SOUZA LIMA, Mayumi Watanabe de. **Arquitetura e educação**. São Paulo: Nobel, 1995.

SPÓSITO, Marília P. **O povo vai à escola**: a luta popular pela expansão do ensino público em São Paulo. São Paulo: Loyola, 1984.

TEIXEIRA, Anísio. **Educação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

UNESP, Universidade Estadual Paulista. **Ensino da Arte no Brasil**: aspectos históricos e metodológicos d02. Rede São Paulo de Formação Docente. São Paulo, 2011. Disponível em http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40427/3/2ed_art_m1d2.pdf Acesso em 20 nov de 2018.

USP, Universidade de São Paulo. **Comissão da verdade da Universidade de São Paulo**. Escola de Comunicações e Artes: o microcosmo da disputa por um projeto de modernidade. São Paulo: USP, 2018. v.8.

VILLAS BÔAS, Gláucia Kruse. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre arte brasileira**: da pré-história aos anos 1960. São Paulo: WMF Martins Fontes: Edições SEWSC, 2014.

WEREBE, Maria José G. **Grandezas e misérias do ensino no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

WINNICOTT, Donald. W. **O ambiente e os processos de maturação**: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

WILLIAMS, RAYMOND. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v.02.

TESES E DISSERTAÇÕES

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e coleções universitários**: por que museus de arte na Universidade de São Paulo? Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação), Escola de Comunicações e Arte ECA/USP, 2001, 311p.

AZEVÊDO, Fernando Antônio Gonçalves de. **Movimento Escolinha de Arte**: em cena memórias de Noêmia Varela e Ana Mae Barbosa. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Arte, ECA/USP, 2000, 166p.

BACARIN, Ligia Maria Bueno Pereira. **O movimento de arte-educação e o ensino de arte no Brasil:** história e política. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estadual de Maringá, 2005, 216f.

BRAGUINI, Katya Mitsuko Zuquim. **O ensino secundário brasileiro nos anos 1950 e a questão da qualidade de ensino**. Mestrado (Educação: história política e sociedade), Pontifica Universidade Católica de São Paulo, 2005, 172 p.

COSTA, Juliana Braga. **Ver não é só ver**: dois estudos a partir de Flavio Motta. Dissertação (mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010, 250p.

Cunha, M. V. **O Discurso Educacional Renovador no Brasil (1930-1960)**: um estudo sobre as relações entre família e escola. Tese (Livre Docência em Psicologia da Educação) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 1998.

FERNANDES, Mariana Queiroz. **Um balanço sobre o seminário Longitudes**: a formação do artista contemporâneo no Brasil. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais), EACHUSP, São Paulo, 2016, 94 p.

IAVELBERG, Rosa. **Arte-educação modernista e pós-modernista**: fluxos. Tese (Livre Docência), Faculdade de Educação, USP, 2015, 258p.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. **As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período de redemocratização brasileira (1974-1989)**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), ECA/USP, 2018, 264p.

LEON, Ethel. **IAC Instituto de Arte Contemporânea** – Escola de Desenho Industrial do MASP (1951 -1953) primeiros estudos. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura no Brasil), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2006, 236p.

LOBÃO, Luna Villas-Bôas. **A Missão Artística do primeiro MASP**: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2014, 176p.

LODO, Gabriela Cristina. **A I Bienal Latino-Americana de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em História na área de concentração em História da Arte), Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

MANTOAN, José Marcos. **Yolanda Penteado**: gestão dedicada à arte moderna. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte), Escola de Comunicações e Arte, ECA/USP, São Paulo, 2015, 220 p.

MOTTA, Renata Vieira da. **O MASP em exposição**: mostras periódicas na 7 de abril. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU USP, São Paulo, 2003. 172 p.

MINERINI NETO, José. **Educação nas Bienais de Arte de São Paulo**: dos cursos do MAM ao educativo permanente. Tese (Doutorado), Escola de Comunicações e Arte, ECA/USP, 2014, 456p.

NASCIMENTO, José de Ribamar. **I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Mitos e Magia**: em busca de identidade artístico-cultural. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Museu de Arte Contemporânea, USP, 2011, 175p.

PEROSA, Graziela Serroni. **Três escolas para meninas**. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2005, 254p.

SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 50, p. 169-189, mar. 1998. In: _____. **Pensar a arte hoje/ alguns exercícios**. Tese (Livre-Docência), Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, 2008, p. 258-271.

SILVA, Luciana Vieira Souza da. **A Missão Italiana da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo**: ciência, educação e fascismo (1934-1942). Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais), EACH/USP, 2015, 261p.

ARTIGOS EM ANAIS E PERIÓDICOS

ABREU, Simone Rocha de. **A presença latino-americana nas edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo durante o regime ditatorial brasileiro (1964-1985)**. Anais do XII Encontro Internacional da ANPHLAC, Campo Grande (MS), 2016, 8 p.

AMARO, Danielle Rodrigues. **As campanhas de Mário Barata pela criação de um curso superior de história da arte no Brasil**. Anais III Encuentro de Jóvenes Investigadores em Arte, Centro Argentino de Investigadores de Arte – CAIA, 2016, p. 29-35. Disponível em <http://www.caia.org.ar/CAIAJovenes2018.pdf> Acesso em 29 mai de 2018.

BARBOSA, Ana Mae. **O ensino das artes visuais nas universidades**. Estud. av. vol.32 no.93, São Paulo, maio/ago, 2018, p.331-347. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v32n93/0103-4014-ea-32-93-0331.pdf>. Acesso em 20 nov de 2018.

_____. **Educação Artística**. Estud. av. vol.8 no.22 São Paulo, Set/Dez, 1994, p.491-494. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n22/71.pdf> Acesso em 20 nov de 2018.

BURGOS, Maria de Fátima. **Homenagem** – Derivações 101 001. VIS, ano 8, n. 2, jul-dez, 2008, p. 08-13.

COSTA, Helouise. **Da fotografia como arte à arte como fotografia**: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008. Disponível em < https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/viewFile/5495/7025> Acesso em 20 abr de 2017.

ESPADA, Heloisa. **O Debate em Torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta** (1956–1957). ICAA, 2008, p. 04-09. Disponível em < https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Espada.ICAA%20Working%20Papers.pdf>. Acesso em 22 dez de 2018.

FREVERT, Ute. **Classe et genre dans la bourgeoisie allemand au XIX siècle**, Genèses, 6, [S.l.], p.5-28, dez., 1991.

FORTE, Graziela Naclério. **Entre os salões e a institucionalização da arte**. Revista de História 162, 2010, p. 271-294.

FRANZON, Sadi. **Os acordos MEC-USAID e a Reforma Universitária de 1968** – as garras da águia na legislação de ensino brasileira. EDUCERE, XII Congresso Nacional de Educação PUC/PR, 2015, p. 40620-40632.

FARIAS, Agnaldo et al. **Galeria Luisa Strina**: 20 anos de arte brasileira. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1994. p. 5-32. Disponível em < http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>. Acesso em 02 jul de 2018.

GUILBAULT, Serge. **Respingos na parada modernista**: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-48. Revista ARS, ano 8, nº 18, 2011, p. 148-173.

GROSSMANN, Martin. et al. **Walter Zanini e a formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil**. Estudos Avançados, n. 32 (98), 2018a, p. 307-329.

_____. **Notas de fim de texto da entrevista com Walter Zanini**: Formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil, 2018b. Disponível em < http://www.forumpermanente.org/event_pres/entrevistas-1/notas-de-rodape-da-entrevista-com-walter-zanini> Acesso em 28 ago de 2018.

JAREMTCHUK, Dária. **"Exílio artístico" e fracasso profissional:** artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. Revista Ars, ano 14, n. 28, p. 282-297, 2016.

_____. MAC do Zanini: o museu crítico do museu. In: OLIVEIRA, E. D. e COUTO, M. F. M. (org.). **Instituições da arte.** Porto Alegre, Zouk, 2013. Disponível em: < http://www.cbha.art.br/img/zanini/hom_daria_zanini.pdf> Acesso em 23 mai de 2018.

LOURENÇO FILHO, M. B. **Redução das taxas de analfabetismo entre 1900 e 1960**: descrição e análise. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Rio de Janeiro, 1965.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC USP**. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, vol. 1, n. º1, jan-jul 2012, pg. 77-108.

_____. **Estudos em torno das coleções Matarazzo**. Revista USP, São Paulo, n.º 90, p. 200-216, jun/ago 2011.

MATEIRO, Teresa. **A formação universitária do professor de música e as políticas educacionais nas reformas curriculares**. Revista Educação UFSM, Vol. 28, n. 02, 2003. Disponível em < http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2003/02/a2.htm>. Acesso em 02 jul de 2019.

MELLO E SOUZA, Gilda. **A estética rica e pobre dos professores franceses**. Discurso, n. 09, São Paulo, nov 1978, p. 09-30.

PALADINO, Luiza Mader. **MAC USP e CAYC**: dois polos de arte experimental na América Latina. Revista Valise, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, jul 2016, p. 47-60.

PECCININI, Daisy. **A saga da arte de Victor Brecheret**: novas perspectivas da origem do modernismo à modernidade nos cenários de São Paulo e da Escola de Paris. POSTAIS: Revista do Museu Nacional dos Correios. Ano 3, n. 4, jan./jun., 2015. p. 35-95.

PEROSA, Graziela Serroni. **Família e escola na socialização de meninas**. In: CADERNO CRH, Salvador, v. 20, n. 49, p. 23-34, Jan./Abr. 2007.

RAMALDES, Karine. **Ensino da arte – qual ensino queremos?** In: Revista Educação, Artes e Inclusão, vo. 13, n. 2, mai-ago, 2017, p. 73-91.

REINALDIM, Ivair. **Moto Contínuo**: uma visão expandida da arte brasileira da década de 1980. In: XXVIII Colóquio do CBHA/1808-2008: Mudanças de Paradigmas para a História

da Arte no Brasil, 2008, Rio de Janeiro. Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA, 2008. v. 28. p. 153-161.

RESENDE. José. **A formação do artista no Brasil**. Revista Malasartes, n.01, 1975, p.24-25.

ROSA, Nei Vargas da. **A centralidade das colecionadoras no sistema da arte brasileira**. Revista Ouvirouver, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 480-492, jul.|dez. 2017.

SAMPAIO, Helena. **O setor privado de ensino superior no Brasil**: continuidades e transformações. Revista Ensino Superior Unicamp, vol. 2, n. 4, 2011, pp. 28-43.

SANTOS, Leônidas Melo; NEUVALD, Luciane. **Ofício de professor**: entre o artífice e o artista – uma análise adorniana. Cadernos da Fucamp, v.17, n.30, p. 52-71, 2018.

SCHWARTZMAN, S. **Policies for higher educaction in Latin America**: the contexto. Higher Education, vol. 25, n. 1, 1993, pp. 9-20.

XAVIER, Libânia Nacif. **Oscilações do público e do privado na história da educação brasileira**. Revista Brasileira de História e Educação, n. 5, jan-jun, 2003, pp. 233-251.

ZANELLATO, Daniella. **Semana de Arte e Ensino na ECA/USP**: anos 1980 e novos tempos. In: 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2017, Campinas. Anais do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3852-3860.

ZANINI, Walter. Elementos sobre a pesquisa em artes plásticas no Brasil e ANPAP. In: MAKOWIECKY, S.; OLIVEIRA, S. R. R. (Org.). **O Estado da Arte da Pesquisa em Artes Plásticas no Brasil**. 1. ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2008, v.1, p.33-38. Disponível em <https://docplayer.com.br/6365765-Elementos-sobre-a-pesquisa-em-artes-plasticas-no-brasil-e-anpap-1.html> Acesso em 19 fev de 2018.

_____. **Arte e história da arte**. Estudos Avançados, volume 8, nº22, São Paulo, 1994, pp.487-489. Documento eletrônico: http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n22/70.pdf, acesso em 29 mai de 2018.

JORNAIS

AULER, Hugo. **A morte das Bienais de São Paulo**, *Correio Braziliense*, 28 out de 1976.

BARATA, Mário. **Que é a Fundação Armando Álvares Penteado?** *Diário de Notícias*, 14 jan de 1959.

FAAP, Fundação Armando Álvares Penteado. Jornal **A fundação**, ano 5, n. 7, jun 1972.

FERREIRA, Neil. **Os profetas.** *Folha Ilustrada*, 05 jul de 1961.

KLINTOWITZ, Jacob. **Quando a mostra desperta a discussão**. E vale exatamente por causa disso. *Jornal da Tarde*, 17 ago de 1978.

_____. Brasil e Argentina: um diálogo entre culturas. *O Estado de S. Paulo*, 02 dez de 1977.

_____. **Uma Bienal de poucos acertos**. *O Estado de São Paulo*, 23 out de 1976a.

_____. **Os artistas estão se unindo**. Mas apenas contra. *Jornal da tarde*, 10 mar de 1976b.

KRUSE, Olney. **A Bienal das coincidências**. *Jornal da tarde*, 09 nov de 1976.

_____. Roteiro para uma visita ao Museu de Arte Brasileira. *Jornal da tarde*, 09 jun de 1973.

LA OPINIÓN. **Aportes brasileños de hoy**. 03 out de 1978a, p.17.

_____. **Jovenes Pintores del Brasil por el crítico Carlos von Schmidt**. 04 out de 1978b, p.12.

_____. **Carlos Schmidt y el arte brasileño**. 05 out de 1978c, p.16.

LEIRNER, Sheila. **Os que chegaram à estratificação precoce**. *O Estado de S. Paulo*, 15 ago de 1978.

LEMOS, Fernando Cerqueira. **15 jovens**. *Folha de São Paulo*, 13 ago de 1978.

MARTINO, Telmo. **Pré-estreia da semana**. *O Estado de S. Paulo*, 07 ago de 1978.

MAURÍCIO, Jayme. **A mostra do barroco em São Paulo**. *Correio da Manhã*, 25 jul de 1961.

MERLIN, Nelson. **A nossa arte está colonizada**. *Folha de São Paulo*, 12 fev de 1976.

MIRANDA, Tavares de. **Do Barroco ao "Denier Cri".** *Folha de São Paulo*, 20 out de 1961.

MORAIS, Frederico. **A Bienal que não provocou polêmicas**. *O Globo*, 04 nov de 1976.

O POPULAR. **Carlos Von Schmidt**: estamos vivendo um novo Renascimento. 15 jun de 1980.

PONTUAL, Roberto. **Um basta adiado**. *Jornal do Brasil*, 05 nov de 1976.

SANTOS, Narciso. **Mestre e alunos pintam o "Armistício de Iperoig"**, *Diário da Noite*, 09 abr de 1962.

SIQUEIRA, L. **Três Premissas**. *Diário de São Paulo*, 18 dez de 1966.

VIEIRA, José Geraldo. **Mestre e discípulo**. *Folha de São Paulo*, 30 abr de 1968.

_____. **Na FAAP**. *Folha ilustrada*, 09 nov de 1965a.

_____. **A pintura em Israel**. In: *Folha ilustrada*, 13 mai de 1965b.

_____. **Propostas 65**. *Folha Ilustrada*, 26 dez de 1965c.

_____. **Propostas 65 – II**. *Folha Ilustrada*, 30 dez de 1965d.

_____. **Série Oswaldo Goeldi**. *Folha Ilustrada*, 28 abr de 1964.

_____. **Desenho industrial brasileiro**. *Folha de São Paulo*, 26 jun de 1962.

ZANINI, Ivo. **Estão de volta as velhas novidades**. *Folha de S. Paulo*, 07 ago de 1978a.

_____. **Virtudes e falhas de quinze jovens**. *Folha de S. Paulo*, 09 ago de 1978b.

_____. **Uma galeria para a juventude**: "Girassol". *Folha ilustrada*, 10 nov de 1965a.

_____. **"Comparaisons 65" dia 20 na FAAP**. *Folha ilustrada*, 08 out de 1965b.

_____. **Gravar, eis a questão**. In: *Folha de São Paulo*, 17 nov de 1963.

_____. **A Escola de Arte precisa de ajuda**. In: *Folha Ilustrada*, 19 fev de 1962.

REVISTAS

ABREU, Eliane de. **Os doze do Brasil**. Revista *Artes:*, ano XV, nº. 54, jun-jul 1980, p. 19.

BIRKHOLZ, Lauro; NOGUEIRA, Brenno. **A FAUUSP, sua criação e funcionamento da Vila Penteado**. Sinopses - Edição Especial, 'Memória', São Paulo: FAUUSP, 1993, p. 09.

MAKSOUD, Henry. **Porque USAID**? *Mirante das Artes etc*, n. 11, set-out 1968, p.8.

MILARÉ, Sebastião. **15 Jovens artistas do Brasil.** Revista *Artes:*, ano XIII, nº. 52, ago-set 1978, p. 3-6.

VON SCHMIDT, Carlos. **"Os perigos do sucesso"**. Revista *Artes:*, ano XVIII, nº 5, dez/1982 – jan/1983, p. 53.

_____. **Apenas 10%?** Revista *Artes:*, ano XIII, nº. 52, ago-set 1978a, p. 2.

_____. **Mitos e magia na arte**. Revista *Artes:*, ano XIII, nº. 52, ago-set 1978b, p. 8-9.

_____. **Bienal da Mudança**. Revista *Artes:*, ano XII, n. 50, nov/dez, 1977a, p. 02.

_____. **Apenas mais uma?** Revista *Artes:*, ano XII, n. 50, nov/dez, 1977b, p. 18.

_____. **De Concretismo & Fiaminghi**. Revista *Artes:*, ano XII, n. 50, nov/dez, 1977c.

_____. **Apenas mais uma?** Revista *Artes:,* ano XII, n. 50, nov/dez, 1977d, p. 18.

_____. **Bienal Nacional**. Revista *Artes:*, ano XII, n. 47, nov/dez, 1976a, p. 09.

_____. **Festival de Mentiras**. Revista *Artes:*, ano XII, n. 47, nov/dez, 1976b, p. 02

_____. **Bienal latino-americana**. Revista *Artes:*, ano XII, n. 47, nov/dez, 1976c, p. 12.

_____. **Granato XL250**. Revista *Artes:*, ano X, n. 44, dez, 1975, p. 12.

_____. **Gnosis**: olhar e ver – vivemos em uma cultura transplantada. Revista *Artes:*, ano 1, n. 1, nov, 1974a, p. 9.

_____. **Evoluir**: não aceitar nada como definitivo... Revista *Artes:*, ano 1, n. 1, nov, 1974b, p. 10.

CATÁLOGOS

MAB, Museu de Arte Brasileira/ FAAP. **15 Jovens Artistas do Brasil**. São Paulo: 1978a. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Newton Mesquita**. São Paulo: 1978b. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Exposição de alunos da FAAP – Delegacia do Ministério da Educação e da Cultura (SP)**. São Paulo: 1978c. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Panorama Atual da Jovem Pintura Argentina**. São Paulo: 1977. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Gregório**: desenhos, aquarelas, gravuras. São Paulo: 1976. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Ivald Granato**. São Paulo: 1975a. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **USA: um ensaio fotográfico de Fred Maroon**. São Paulo: 1975b. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **George Walker**. São Paulo: 1974a. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **I Mostra Brasileira de Tapeçaria**. São Paulo: 1974b. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Gravuras do Pratt Graphics Center**. São Paulo: 1973. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Sacramento Sampler I**. São Paulo: 1972. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Ednizio Ribeiro**: Pintura em Ambiente. São Paulo: 1971a. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Newton Rezende**. São Paulo: 1971b. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Lucia Fleury - Esculturas**. São Paulo: 1971c. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Fotógrafos de São Paulo**. São Paulo: 1970b. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Pinacoteca do Estado de São Paulo 1970**. São Paulo: 1970a. Catálogo de exposição, Fundação Armando Álvares Penteado.

RELATÓRIOS

FAAP, Fundação Armando Álvares Penteado. **Relatório anual, 1972**. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.

_____. **Relatório anual, 1974**. Arquivo Bibliotecário Fundação Armando Álvares Penteado.

_____. **Relatório anual, 1976**. Arquivo Bibliotecário Fundação Armando Álvares Penteado.

SITES

BRASIL. **Decreto nº 5.773, de 9 de maio de 2006**. Dispõe sobre o exercício das funções de regulação, supervisão e avaliação de instituições de educação superior e cursos superiores de graduação e sequenciais no sistema federal de ensino, Brasília, DF, 2006. Disponível em < http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/legislacao/decreton57731.pdf> Acesso em 01 jan de 2019.

_____. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial [da República Federativa do Brasil], Brasília, DF, v. 134, n. 248, 23 dez. 1996. Seção 1, p. 27834-27841. Disponível < http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1996/lei-9394-20-dezembro-1996-362578-publicacaooriginal-1-pl.html> Acesso em 21 nov de 2018.

_____. **Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971**. Fixa diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 12/8/1971, Página 6377. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html> Acesso em 21 nov de 2018.

_____. **Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969**. Dispõe sobre a inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País, e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 15/9/1969, Página 7769. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-869-12-setembro-1969-375468-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em 21 nov de 2018.

_____. **Lei nº 4.024 de 20 de dezembro de 1961**. Fixa as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial da União - Seção 1 - 27/12/1961, página 11429. Disponível em < http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4024-20-dezembro-1961-353722-publicacaooriginal-1-pl.html> Acesso em 21 nov de 2018.

FAAP 70 anos. **Linha do tempo**. Disponível em <http://www.faap.br/70anos/> Acesso em 28 mar de 2019.

FERRAZ, Eloísa. **FECAP e seu parentesco com a FAAP**. 2019. Disponível em < http://blog.fecap.br/fecap-e-seu-parentesco-com-a-faap/>. Acesso em 27 jun de 2019.

GOTO, Newton. **Visionário invisível**: o circuito curitibano das artes visuais. 14 jul de 2014. Disponível em <https://newtongoto.files.wordpress.com/2015/01/visionc3a1rio-invisc3advel_texto-goto_14-07-20141.pdf> Acesso em 12 set de 2018.

HERÁCLITO, Ayrson. Edinízio Ribeiro (verbete), 2014. In: **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia** / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em <

http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/edinizio-ribeiro/> Acesso em 20 abr de 2018.

IMAGUIRRE, Key. **Os encontros de arte moderna da Escola de Música e Belas Artes do Paraná**, 18 jun de 2014. Disponível em < https://keyimaguirejunior.wordpress.com/2014/06/18/os-encontros-de-arte-moderna-da-escola-de-musica-e-belas-artes-do-parana/> Acesso em 12 set de 2018.

NAME, Daniela; LOPES, Fernanda. **Entrevista com Nelson Leirner**, 2012. Disponível em <https://crisnadruz.blogspot.com.br/2012/01/e-tarde-caia-feito-um-viaduto.html> Acesso em 17 jan de 2018.

REIS, G. **A educação como alvo histórico dos golpes**. Carta Educação, 2 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://www.cartaeducacao.com.br/artigo/em-defesa-da--educacao-desenvolvimento-e-justica-social/>. Acesso em 25 nov de 2018.

ROLIM, Herbert. **Pintura sensorial, pintura conceitual**, 2015. Disponível em < https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/pintura-sensorial-pintura-conceitual-1.1238025> Acesso em 17 jan de 2018.

RICCIOPPO, Carlos. **Conversa com Leda Catunda**, 2012. Disponível em < http://gravuracontemporanea.com.br/index.php/2016/02/04/leda-catunda-a-transparencia-da-cor/> Acesso em 02 jan de 2019.

ACERVOS CONSULTADOS

Biblioteca da Fundação Armando Álvares Penteado

Fundação Bienal de Artes de São Paulo

Museu de Arte Brasileira (MAB/FAAP)

Museu de Arte de São Paulo (MASP)

ANEXO A – "O marketing cultural da FAAP"[75]

O marketing cultural da FAAP

Fundação está trazendo 66 obras de arte egípcia do Museu do Louvre, em Paris

Marili Ribeiro
de São Paulo

O risco determina a taxa a ser cobrada. Pode variar entre US$ 1 milhão e US$ 2 milhões, sempre negociada caso a caso. Afinal, implica movimentar um acervo riquíssimo e inigualável. Sem caixa para tal investimento, ela amargou exatos dois anos em tratativas até convencê-los de que poderiam isentar a instituição que representa do encargo.

Por isso mesmo, foi com vivas lágrimas — coisa de mulher, como justifica —, que Celita Procópio de Carvalho festejou, no começo da semana, o contrato com o Museu do Louvre, sediado em Paris. O acerto permitirá à Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) expor, pela primeira vez na América Latina, a arte egípcia do tempo dos faraós.

Mais um feito da fundação que, mesmo sem fins lucrativos, disputa espaço no mercado educacional para sobreviver. Assim como outras instituições do gênero, entre as quais a respeitada Fundação Getúlio Vargas (FGV), são as mensalidades dos alunos que alimentam sua existência. Para se destacar no concorrido cenário paulista, e conseguir referência nas listas dos campus prestigiados, a FAAP resolveu chamar a atenção da mídia para suas ações culturais. Tem feito marola nos últimos anos sem tirar um tostão do bolso em publicidade.

Obtém o feito graças à ousadia de Celita. Baixinha e decidida, ela regateia até conseguir o que quer. De preferência, sem qualquer ônus para a fundação e diante do mesmo argumento: "não temos dinheiro, mas temos um público cativo de pelo menos 13 mil estudantes e garantimos qualidade similar à de vocês na montagem e também na divulgação, com catálogos impecáveis, tudo isso distribuído de graça", costuma dizer aos interlocutores.

Sempre cumpre a palavra. Nenhuma das exposições apresentadas no Museu de Arte Brasileira (MAB) da FAAP cobra ingresso de quem quiser vê-las. Caso da atual e, praticamente inédita, mostra do pintor brasileiro Ismael Nery, um dos expoentes do modernismo. Situação idêntica a outras investidas, como a vinda dos Ícones Russos, em março de 1999. Foram 66 obras pertencentes ao Museu de Kolomienskoie, de Moscou, que nunca haviam atravessado os mares. Foram mantidas fora dos olhares da então república soviética, por serem símbolos visíveis da fé ortodoxa, então proibida.

Celita Procópio de Carvalho

Na linha de que um bom trabalho cultural atrai curiosidade e, por tabela, traz visibilidade à instituição, Celita nunca teve medo de arriscar. Assim como investiu no refinamento cultural dos russos aos egípcios, trouxe para os salões da FAAP a moda de Christian Lacroix, Oscar de La Renta e Pierre Cardin. Não esqueceu da arquitetura, e convidou o maior arquiteto francês da atualidade, Jean Nouvel, para difundir por aqui suas inovadoras idéias.

Celita percebeu que o caminho do investimento cultural era bom para ser trilhado quando, em 1995, trouxe o poderoso ex-ministro americano, Henry Kissinger, para uma palestra. O barulho em torno da iniciativa a pegou tão de surpresa que acabou se especializando no estilo. "O retorno foi tão intenso junto aos alunos e a comunidade que me dei conta da carência em investimentos que agreguem valor."

Eventos aumentaram o prestígio da instituição, sem gastos com publicidade

A maior surpresa para quem é do ramo está no fato de a presidente do conselho da FAAP garantir que não são necessários grandes recursos ou parcerias para se atingir metas culturais. Ela estima que por cerca de R$ 60 mil monta-se uma exposição. "A maioria dos eventos que promovemos aqui foram obtidos pelo preço de custo. Por se tratar de uma instituição educacional, muitos têm interesse em ocupar o espaço", explica. "Só mais recentemente, com a projeção atingida, conseguimos apoio de companhias aéreas e hotéis para abrigar convidados."

O trabalho de montagem das exposições, da confecção de catálogos e de convites e tudo mais que o cerca utiliza a estrutura do próprio campus, onde há faculdades de arquitetura, engenharia, administração, artes plásticas e gráfica, o que acaba por diluir os custos. A mão-de-obra barata reduz os gastos e favorece a contabilidade nos eventos promovidos na FAAP.

O seguro das exposições do exterior, que seria a parte mais cara, Celita se habituou a fazer lá fora, porque também fica bem mais acessível. "Até mesmo o seguro é negociável, porque há uma permuta possível. Interessa às empresas do setor ter no currículo certas ações", orienta. "Às vezes pagamos metade do preço usual."

Para manter a instituição que preside em evidência, Celita se esmerou em buscar convênios e associações. Sabe que a concorrência é dura. Há menos de dez anos, a FAAP não figurava entre as preferências dos alunos conceituados na hora de buscar, por exemplo, um curso de MBA. Hoje o campus está entre os procurados. Embora os profissionais ligados à área educacional não gostem, devem isso ao marketing da própria imagem. A FAAP é um caso visível de uma instituição que cresceu aos olhos externos por meio de investidas culturais. De cerca de 6 mil es-

[75] RIBEIRO, Marili. O marketing cultural da FAAP. *Gazeta Mercantil*, Caderno C, p. 7, 22 set de 2000. Arquio Fundação Bienal.

tudantes há cinco anos, pulou para 13 mil hoje em dia. Alunos que pagam, em média, dependendo do curso, R$ 800 por mês.

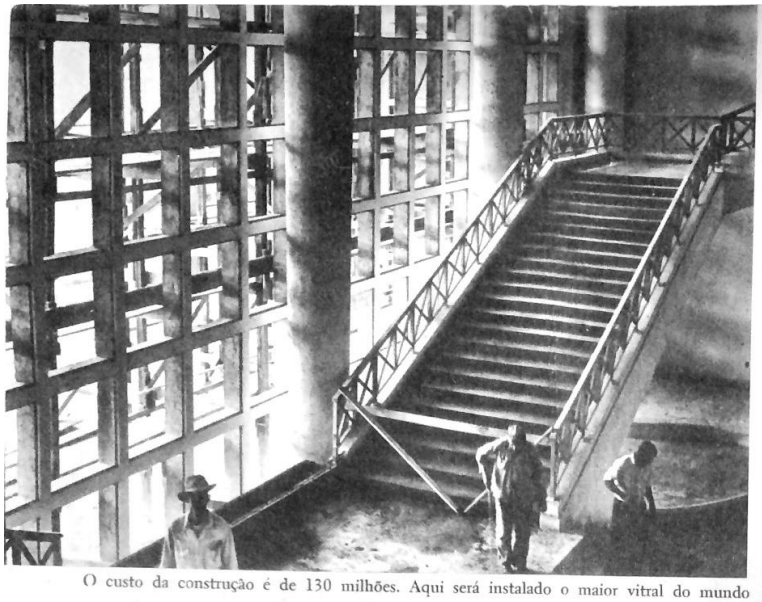
No final de outubro ficam prontas as obras de restauração do elegante Palácio Pamphili, em Roma, que abriga a embaixada brasileira. A velha amizade de Celita com a família Fecha de Lima, à frente da embaixada, facilitou os laços que abriram portas em ambas direções. Graças à intermediação da FAAP, a reforma foi enquadrada nos benefícios da legislação que isenta a restauração da cobrança de certos impostos. Em contrapartida, oito alunos e quatro professores estão acompanhando as obras in loco.

O projeto da FAAP é abrir uma cadeira específica para Restauro, inexistente no País. Em função desse trabalho, outro grupo de alunos foi solicitado a acompanhar obras de restauração do Solar dos Botelhos, em São Carlos, interior paulista. "São ações dessa ordem que dão grandeza a um trabalho", diz, orgulhosa, Celita. Ela não esconde, usa e abusa de suas boas relações para abrir portas para a instituição que preside.

Foi graças a elas que venceu, pelo cansaço, a turma do Louvre. Em 1998, a ex-ministra da Cultura, Catherine Trautmann, a agraciou com a Ordem das Artes e das Letras da República Francesa. Celita, que nasceu em berço nobre, foi educada no exterior, é fluente em quatro idiomas, não se fez de rogada. Aproveitou a comenda para pedir ajuda a seus pleitos. Obteve receptividade.

Trará para o Brasil mais de 60 obras do Louvre. Além do acervo, a fundação vai reproduzir, no saguão, a imensa tumba do faraó Sennedjem. Encontrada em Luxor, ao sul do Cairo, ela resiste há milênios num dos mais belos sítios arqueológicos e templos daquela civilização. As peças desembarcam em São Paulo em maio de 2001. Bom para a FAAP. Bom para o cidadão que verá a exposição sem colocar a mão no bolso. ■

ANEXO B – "O Grande Centro Cultural da América Latina"[76]



O custo da construção é de 130 milhões. Aqui será instalado o maior vitral do mundo

Arte vem morar em São Paulo

Atinge 25 milhões de dólares o acervo da coleção

Em São Paulo, amenizando o seu decantado dinamismo, está surgindo, aos poucos, o mais importante centro cultural da América Latina. No fim dêste mês, vai ser inaugurado o Instituto de Arte Contemporânea, em novo edifício doado pela Fundação Álvares Penteado. Torna-se, assim, realidade o convênio assinado entre o Instituto e o Museu de Arte de São Paulo, para que juntos possam orientar e apresentar o melhor em arte na América Latina. O programa é longo e ambicioso. Inicia-se agora com boas perspectivas.

* * *

O Museu de Arte de São Paulo, iniciado em 1946 por Assis Chateaubriand, ocupava, no início, duas salas do edifício dos *Diários Associados*. Foi inaugurado quando ainda o prédio não estava concluído, e ràpidamente se expandiu. Uniram-se os esforços de seu criador e de colecionadores, e mecenas que doaram ao Museu muitos de seus quadros. Em iniciativa pioneira, criaram-se cursos de arte, que, no início, funcionaram pràticamente na secretaria do Museu.

Expandiram-se de tal forma o número e a qualidade de suas obras, que, em 1953, o govêrno francês convidou o Museu para que apresentasse parte de sua coleção na Orangerie de Louvre. Depois, sempre a convite oficial, parte do seu acervo percorreu Bruxelas, Utrecht, Berna, Londres, Milão, Nova York. Sôbre êle imprimiram-se 100 mil catálogos, em seis línguas, tendo sido publicados alguns livros dedicados ao Museu: *Les Chefs d'Oeuvre du Musée d'Art de São Paulo* (editado pela Art et Style, de Paris), *The São Paulo Museum* (ed. pela Tate Gallery, de Londres), *The Arts in Brazil* (ed. pela Il Milione, de Milão, de autoria dos diretores do Museu, com 300 ilustrações e 435 desenhos). Ficou o Museu conhecido internacionalmente, e, quando o acervo voltou ao Brasil, uma nova fase teve início. Armando Álvares Penteado, milionário paulista, sempre se preocupara com arte. Grande parte de sua vida foi dedicada à divulgação e ao amparo de concepções artísticas. Êle mesmo, pintor e arquiteto, elaborou projeto para um museu-escola, que, depois de sua morte, foi revisto pelo arquiteto francês Auguste Perret. Grande parte de seus bens foi legada, para que fôsse instituída uma fundação que pudesse ensinar arte, e uma renda foi vinculada para a compra de uma pinacoteca e para a manutenção de cursos. E foi iniciada a construção de um imenso edifício no alto de uma colina, no Pacaembu, e nêle já foram invertidos 130 milhões de cruzeiros.

Quando o acervo do Museu voltou da excursão à Europa e aos EUA, aumentado e conhecido, já não lhe servia mais o edifício dos *Diários Associados*. Surgiu, então, a idéia de unir as duas organizações — o Museu de Arte de São Paulo e o Instituto de Arte Contemporânea. Foi celebrado o convênio, e agora se efetua a transposição da pinacoteca, do Museu para o Instituto. O acontecimento já alcançou repercussão internacional. Comenta-se, por exemplo, o vitral do *hall* do edifício, com 720 m², considerado o maior do mundo. Será dividido em painéis de 1 m², onde estarão presentes 50 dos mais destacados artistas brasileiros, como Portinari, Segall, Aldemir Martins, Tarsila Amaral, Djanira e outros. O visitante será recebido por uma eclosão de côres, abstrações, paisagens e figuras. O fôrro do *hall* terá 140 m² de pinturas, representando uma floresta.

Os 1.600 m² de galerias são iluminados por painéis de vidro belga, de um tipo especial que elimina o brilho excessivo e impede o calor. E aí estará a maior coleção da América Latina, avaliada atualmente em 25 milhões de dólares (o Museu tem um Rafael avaliado em 1 milhão de dólares).

* * *

Faz parte do programa do Instituto e do Museu de Arte estimular e ampliar os cursos de *ballet*, pintura, cerâmica, cinema e música. O subsolo abrigará um teatro com 400 lugares.

Assim, embora permaneçam jurídica e administrativamente independentes uma da outra, unem-se as duas entidades pelos mesmos objetivos de transformar São Paulo em grande centro cultural.

Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, é um italiano de meia-idade, com olhinhos oblíquos, vivos e inocentes. Sério, parece uma figura de Guareschi. E, quando fala dos quadros, não presta atenção ao que vai em tôrno de si.

Na Itália, Bardi foi jornalista e crítico de arte que fêz nome. Veio para o Brasil, especialmente convidado para pôr o incipiente Museu em funcionamento. Homem prático e com um sentido muito italiano para a barganha, conseguiu, em pouco tempo, comprar e escolher o acervo que iria projetar o Museu no exterior. Durante a visita de Visão ao Museu, os quadros haviam sido mudados para o novo edifício e estavam encostados às paredes ou no chão.

Via-se um *Don Juan Antonio Llorente*, de Goya, em um canto, enquanto um Rafael, precioso e raro, estava meio oculto por um Picasso. E um nu de Renoir compunha outro canto, ao lado de um Bosch. O diretor Bardi caminhava entre êles, com suave firmeza, e, de vez em quando, qualificava um dos quadros de "muito bom".

[76] Revista Visão, 07 nov de 1958, p. 66. Arquivo histórico-documental do MASP.

ANEXO C – "O escultor é antes de tudo um forte"[77]

CACIPORÉ, O PREMIADO DE 65 E 66, É QUEM ENSINA NA FAAP

No principio, é o barro. De repente, esse barro vai tomando formas. Bonitas. Atraentes. E o artista vai exteriorizando todo o seu talente.

O curso de escultura da FAAP funciona como se fosse um grande "atellier". Não há professor nem aluno, mas sim conversas criticas sobre o trabalho dos alunos.

O escultor é antes de tudo um forte

O escultor tem que ser, antes de tudo, um forte. Porque a escultura por si, é violenta e dura. Não tem nada de gracioso ou de rebuscado. E tem pouco de técnica. Na escultura, o problema tem que se apresentar por si só puro, dando oportunidade ao artista de revelar a sua personalidade plastica, através de diversos materiais, na maior parte das vezes, os mais grosseiros, como o cimento, o ferro, a madeira, sucata enfim.

Por isso, justifica-se: o escultor tem que ser, antes de tudo um forte!

Mas nem por isso, a escultura deve obrigatoriamente ser feita por Hercules. Nem por isso, para se fazer escultura necessita-se de um fisico avantajado. Mocinhas bonitas, graciosas, femininas, fazem escultura. Mostram o seu talento artistico na criação de obras lindas. Depende do jeito. Depende do talento. Depende da vontade. Depende de bons professores.

Caciporé Torres, um grande escultor, homem que recebeu quase todos os premios de sua arte em 65 e 66 (1.o Premio do 1.o Salão de Arte de Brasilia; Premio Aquisição na VIII Bienal; 1.o Premio no Salão de Abril, realizado no mês passado no Museu de Arte Moderna da Guanabara; Premiado no Salão "Esso" tambem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), além de trabalhar com esculturas, ensina escultura. E é bom propessor. Suas aulas são ministradas na Escola de Arte da Fundação Armando Alvares Penteado. Ele esta lá, desde a inauguração do curso de Escultura, que ocorreu nos idos de 1962.

Aliás, o Curso de Escultura da Fundação Armando Alvares Penteado é o unico no Brasil que possui orientação antiacademica. Não tem duração predeterminada nem desenvolvimento formal. E' como se fosse um grande "atellier", nos moldes da grande "Chaumière" de Paris, onde os futuros artistas têm material à disposição e uma analise critica por parte do orientador. Não há professor nem aluno, mas sim, conversas criticas sobre o trabalho dos alunos, sem provocar interferencia na personalidade do aluno e sua obra.

Modelagem, Tecnologia e Historia da Arte, são disciplinas que compõem o curso de Escultura da FAAP. Pensa-se no entanto, em incluir no curriculo, noções basicas de desenho e pintura. Tudo isso, aliado à boa orientação artistica de Caciporé Torres, acrescido de instalações adequadas que facilitam tremendamente o ensino, proporcionam excelentes condições ao curso da Fundação. Tanto assim, que diversos alunos da FAAP foram premiados já em varios salões realizados em São Paulo, Campinas e outras cidades.

Não há idade para se ingressar no Curso de Escultura que funciona na rua Alagoas, n.o 903. Existem alunos de 50 anos cursando a Escola. Ficaram com sua tendencia artistica encubada, sem encontrar um meio de exteriorizá-las no ambiente artistico da sala. Essas pessoas mais idosas, artistas em potencial, encontram meios desinibitorios para se revelar, como já se teve inumeros exemplos na FAAP.

O escultor Caciporé Torres é o encarregado do curso de escultura da FAAP. No mês de junho proximo, ele vai expor seus trabalhos no Museu de Arte da Guanabara (nos jardins externos do Museu de Burle Max).

[77] In: *Diário de São Paulo*, 08 de maio de 1966 (MATTAR, 2010a, p. 124).

ANEXO D – "Duas verdades nesta escola"[78]

Duas verdades nesta escola

Alvares Penteado diz que não expulsou ninguem; mas um expulso já vai à Justiça.

Mario Luiz Thompson de Carvalho vai impetrar um mandado de segurança contra a Faculdade de Artes Plasticas e Comunicações, da Fundação Armando Alvares Penteado. Ele — presidente do Centro Academico do Curso de Humanidades e Comunicações — e sua colega Celia Lina Harari denunciaram à imprensa irregularidades que ocorreram naquele curso. Por isso foram expulsos, proibidos de se matricularem no 2.o ano, embora aprovados nos exames.

Esta proibição é uma arbitrariedade, segundo os estudantes, e justifica o mandado de segurança Em solidariedade, 80% dos alunos da Faculdade já assinaram uma lista que especifica todas as denuncias e reivindicações feitas por Mario Luiz e Celia:

— Não há laboratorios. A congregação raramente é convocada. O regimento interno não é observado. A contratação dos professores não é feita pelo departamento proprio, mas pela cupula administrativa. No ano passado a diretoria prometeu especializações, não cumpriu a promessa. Não há Conselho Tecnico Administrativo (CAT). Os curriculos são pessimamente estruturados. Há falta de coordenadores especialistas. O numero de aulas é insuficiente. Os professores são mal pagos, somente NCr$ 10,00 por hora/aula. O aumento de 50% nas mensalidades foi exagerado, passou de NCr$ 80,00 a NCr$ 120,00 sem melhoria das condições escolares. O desinteresse da diretoria da FAAP pela faculdade é total.

Dizem os alunos do Curso de Comunicações que 90% deles não se matricularão enquanto esses problemas não forem resolvidos. E enfatizam que "independente de punição ou não, continuaremos denunciando as arbitrariedades e irregularidades que ocorrem em nossa Faculdade".

O professor Roberto Pinto de Souza, diretor da Faculdade de Artes Plasticas e Comunicações da FAAP, e o seu corpo docente consideram as acusações dos alunos "não só descabidas como injustas".

Esclarecem que, dentre os cursos da Faculdade (Artes Plasticas, Desenho Publicitario, Ceramica Artitica e Tecnica, Humanidade e Comunicações, e "Professor de Desenho") somente êste ultimo dá direito a diploma registrado para fins de atividades profissionais. E o unico que tem curriculo obrigatorio e horarios fixados pelo Conselho Federal de Educação. Os demais cursos são organizados à criterio da propria Faculdade, segundo o que está "especificamente disciplinado na Portaria n.o 159/65 do Ministerio de Educação e Cultura".

A respeito do Curso de Humanidades e Comunicações, afirmam que o artigo 14 do Regulamento da Faculdade não faz qualquer referencia à especializações de qualquer natureza. Aquele artigo prevê um curso com 11 disciplinas, sem aludir a qualquer das disciplinas que integram o curriculo obrigatorio das Escolas de Jornalismo, como a da Cásper Libero e da USP. Todo o curriculo foi elaborado "após cuidadosos estudos".

Acentuam os diretores da Faculdade que somente "por ignorancia ou má fé persiste uma insignificante minoria de alunos a querer impor soluções que escapam de sua competencia, como se esta Faculdade fôsse obrigada a adotar como padrão o curriculo desta ou daquela instituição do País".

Acrescentam ainda que é inveridica a informação de que foi recusada a matricula de dois alunos por terem eles dado entrevista à imprensa "em termos desrespeitosos".

[78] In: *Folha da tarde*, 22 de fevereiro de 1968. Arquivo histórico-documental do MASP.

ANEXO E – "FAAP: museu didático de artes do Brasil"[79]

Artes plasticas

FAAP: museu didatico de artes do Brasil

Incluiremos, a partir desta semana, com a assinatura de um convenio, entre museus brasileiros, mais um fator de cristalização de uma tendencia que tem preocupado os nossos intelectuais e artistas, a saber o problema da polarização da arte no Brasil, com as peculiaridades que devem informá-la. Na literatura, na musica, resultados mais positivos e mais atuantes parecem ter dominado, mas no que respeita ás artes plasticas tal preocupação tem causado as mais dispares conclusões, a partir da propria validade da tese, se se considera que a organização de um quadro ou a formulação de uma escultura devam responder, agora, a soluções mais abstratas, e mesmo matematicas, com o que a sensação inerente a um cromatismo, a uma disposição formal caracteristica, passa a plano secundario.

Do ponto de vista da colocação figurativa, de um assunto, embora não se dê maior importancia ao assunto, este já contém germes que podem caracterizar a feição, por assim dizer, brasileira, dos elementos apresentados. A questão aí apresenta flutuações de caracterização por causa da desunidade definidora, que reponta no esparso mosaico das nossas aspirações de ser, modalidades estratificadas em manchas dominantes, das quais a mais ativa parece se apresentar no indice que se pode qualificar afro brasileiro, mais longamente e mais intensamente fixado na Bahia, não obstante os caracteres nitidos de algumas manifestações pernambucanas. A densidade demografica dos herdeiros e transmissores do sincretismo religioso é responsavel, em parte, por essa caracterização. Mas estaremos sempre de acordo que o Brasil não é apenas a Bahia, nem predominantemente a cultura artistica popular ou a erudita derivada dos indices afro-brasileiros.

Paulo Prado, com seu amor ás coisas brasileiras, um traço de sua mentalidade paulista, lembrava sempre a lição de Capistrano de Abreu, para quem o Brasil eram os Brasis, essa coesão de dados espalhados em trechos territoriais, onde o sedentarismo, afinal, marcara, em artes populares e no cultivo de tradições rituais e recreativas, a permanencia viva e vivida de legados ancestrais, emocionais ou de comportamento. E então, na variedade dos Brasis caberá situar o museu didatico, com que pensa a Fundação Armando Alvares Penteado propiciar elementos para atender ás suas escolas de arte. Esse museu será, conforme a sintese ali colocada, "um instituto de pesquisa sobre a arte no Brasil", pesquisa de que pode decorrer, eventualmente, um resultado, não imposto, mas sugerido, nas linhas evolutivas da produção.

Compreende-se que haja na intenção da FAAP um fator determinante de resistencia, de defesa, de sentido artistico cultural, como na manutenção da lingua e seu cultivo se distingue uma grande razão de unidade nacional, embora tal pragmatismo não se concilie tanto com as aventuras da criação artistica, que por sua vez não se conciliam, grandemente, com a propria feição da escola, quando esta não inclui, basicamente, a libertação das tendencias individuais, no aprendizado.

Um instituto de pesquisa sobre a arte no Brasil, nos Brasis, melhor qualificando, torna-se uma contribuição á escola das artes, mas é preciso que jamais tenha um caracter restritivo — pois a arte brasileira a criar-se está na questão de termos artistas em numero suficiente para produzi-la, e não em cultivar-se, como informação na formação de estudantes, a presença didatica de "todas as fases e de todos os estilos de arte realizada no Brasil, desde as manifestações indigenas e primitivas até o movimento plastico contemporaneo". Artes populares, artes primitivas, artes eruditas componentes de um periodo de meia formação tecnica, não podem concorrer para, maiormente, conciliar-se com o movimento atual, sem um esforço critico selecionador dos mais dificeis a proceder, senão quase impossivel e a certos aspectos infrutifero, por inconsequente.

Didaticamente, o Museu de Arte Brasileira, então, ganha um aspecto informativo diferenciado em seus graus, pois que as artes populares deveriam ser consideradas e estudadas como tais, e isto se torna uma especialização. Não será admissivel que as coisas possam acabar numa situação tão ambigua quanto a que já produziu folclore brasileiro encomendado.

[79] In: *O Estado De São Paulo*, 30 de junho de 1960. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.