FLM
7-4

história, arte e arquitetura:

Flavio Motta e o ensino como ofício

Juliana Braga Costa

FAU USP, 2017

Juliana Braga Costa

história, arte e arquitetura:

Flavio Motta e o ensino como ofício

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo

área de concentração

História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

orientador

Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira

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.

email da autora: julianabc@usp.br | juliana.brac@gmail.com

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade da autora e anuência do orientador. a versão original em formato digital ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 25 de março de 2018.

Catalogação na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Costa, Juliana Braga

História, arte e arquitetura: Flavio Motta e o ensino como ofício / Juliana Braga Costa; orientador José Tavares Correia de Lira. – São Paulo, 2017.
362p.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. Flavio Motta. 2. História da Arte. 3. Desenho. 4. Educação. I. Lira, José Tavares Correia de, orient. II. Título.

para Otto e João, amor
para Flavio, professor

Resumo

Esta tese investiga as aproximações e os diálogos entre as artes, as técnicas e a cultura e de que modo eles reverberam no processo de formação e na prática dos arquitetos. O espaço aqui privilegiado é a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo dos anos 1950 a 1970. Trata-se de entender de que maneira a instituição se insere nos campos artístico, intelectual e profissional contemporâneos, especialmente em São Paulo, e, ao mesmo tempo, de que modo as relações com os meios artísticos adentram o espaço acadêmico, definindo não apenas um perfil de formação peculiar no período, mas também uma compreensão da arquitetura como atividade inseparável de outros ramos da cultura. Investigamos essas relações através da trajetória do professor, crítico e historiador da arte Flavio Motta, percorrendo sua carreira intelectual e docente desde a formação em Pedagogia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP nos anos 40, passando por suas experiências de trabalho com educação artística junto ao Museu de Arte de São Paulo e a Fundação Armando Alvares Penteado, até sua atuação decisiva na construção institucional e na reformulação acadêmica e político-pedagógica do curso de arquitetura da , ao longo dos quase 30 anos em que esteve ligado a esta escola.

Palavras chave: Flavio Motta, História, Arte, Arquitetura, Educação, Desenho, Técnica, Indústria, FAU-USP, MASP, FAAP

Abstract

This thesis investigates the approximations and dialogues between arts, techniques and culture and how they reverberate in architect's process of formation and practice. It is focused on the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo between 1950 and 1970. What it proposes is an understanding on how that institution inserts itself in the contemporary artistic, intellectual and professional fields, especially in São Paulo, and at the same time in which ways artistic fields entry academic space to the point of defining a particular formation in the mentioned period including architecture as an activity inseparable from other branches of culture. We investigate these relations looking at the trajectory of the professor, critic and art historian Flavio Motta. We go through his intellectual and teaching career from his degree in Pedagogy at the Faculty of Philosophy, Sciences and Letters of the USP in the 1940s, his experiences in artistic education at Museu de Arte de São Paulo and Fundação Armando Alvares Penteado, to his decisive role in the institutional construction and academic/ political-pedagogical reformulation of the architecture degree during almost 30 years he was connected to this school (eu colocaria FAU-USP invés de this school).

Keywords: Flavio Motta, History, Art, Architecture, Education, Drawing, Technique, Industry, FAU-USP, MASP, FAAP

Agradecimentos

Ao professor José Lira, orientador certo e dedicado que me acompanha desde a graduação, pela confiança e imensa contribuição ao longo do processo, a quem admiro e agradeço por sua presença sempre decisiva.

Aos professores Fabio Lopes e Marta Bogéa pela leitura e contribuições na banca de qualificação, quando este trabalho ainda era outro; especialmente a professora Fernanda Fernandes, que para além de sua importante contribuição, também conduziu a banca de qualificação na ausência de meu orientador.

Agradeço muito especialmente a Gloria, Paula e Guilherme Motta, que me acolheram generosamente em sua casa, nas memórias de sua família e num arquivo inteiro a descobrir. Sem o diálogo, a confiança e a ajuda fundamental de Gule e Paula, este trabalho não existiria.

Aos amigos e ex-alunos de Flavio Motta que se dispuseram a me encontrar para conversas proveitosas que esclareceram muitas lacunas dessa tese: Renina Katz, Fernando Cabral e Dalva Thomaz, Ana Maria Belluzzo e Cecilia Scharlach, que ainda colaborou com imagens deliciosas.

Aos funcionários da biblioteca e da seção de Expediente da FAU-USP.

Aos amigos do *golira*, que mesmo numa periodicidade inconstante, sempre proporcionaram leituras proveitosas de nossos trabalhos e de outros. E especialmente Samira Chahin, Paula Dedecca e Carolina Gimenez pela ajuda na reta final.

A Carolina Barmell pela interlocução importante e troca de informações, arquivos e impressões. Ao Otávio Melo, que chegou na reta final como ajuda precisa e delicada, além da confecção da linha do tempo.

A Marcia, Carlos, Luiza e especialmente Fernando e Beatriz, pelo apoio ao longo da tese e desde sempre.

Ao João, companheiro da vida, que mais uma vez esteve junto nessa aventura, e ao Otto, que mesmo sem saber, redesenhou o percurso todo.

SUMÁRIO

Introdução	3
1.A educação pelo desenho	11
1.1 Da arte à educação: os anos da FFCL	11
1.2 Pedagogia no museu vivo: o MASP	46
1.3 O curso de formação de professores de desenho	88
2. Da história da arte ao design	117
2.1 Técnica e arte na gênese da FAU	117
2.2 A relevância da história da arte	148
2.3 <i>Art Nouveau</i> em três tempos	188
2.4 Arte e design na FAAP	214
3. História e estética do projeto	243
3.1 Da reforma ao fórum: a FAU nos anos 60	243
3.2 Entre o desenho industrial e a arte popular	255
3.3 As artes no horizonte da especialização	269
3.4 O Fórum de 68 e a história no presente	292
Considerações finais	335
Bibliografia	339
Lista de imagens	349
Anexos	
produção bibliográfica de Flavio Motta	355
linha do tempo	

*Penso no pensamento que pensa nas coisas que estão além.
Penso no desejo de estabelecer ligações; nos recursos da lucidez de
estar presente no futuro mais distante e no passado mais envelheci-
do. Nessa presença de todos e de tudo ao mesmo instante.*

Flavio Motta, "Flavio Império por Flavio Motta", 1977

Introdução

Esta tese tem como ponto de partida as aproximações e os diálogos entre as artes, o saber técnico e a cultura e o modo como essas relações reverberam no processo de formação dos arquitetos e em sua atividade profissional. O espaço privilegiado de estudo é a FAU-USP dos anos 1950 a 1970, procurando entender de que maneira a instituição se insere nos campos artístico, intelectual e profissional contemporâneos, especialmente em São Paulo, e ao mesmo tempo, de que modo as relações com os artistas, as instituições e os movimentos artísticos adentram o espaço acadêmico, definindo não só uma formação peculiar aos estudantes desse período, como um perfil particular a esta escola, mas também reafirmando a arquitetura como uma atividade que dialoga diretamente com outros ramos da cultura.

Procuramos investigar essas relações através de um personagem central na constituição do curso da FAU-USP, o professor Flavio Motta, que nas hipóteses que compunham as questões iniciais desse trabalho, representaria de forma muito particular esse diálogo entre a atividade docente e o engajamento no campo da cultura, seja através da prática artística, de seu convívio intenso com arquitetos e artistas, ou de sua participação ativa na constituição de algumas das mais relevantes instituições culturais paulistanas no período estudado, transpondo para o ensino suas visões múltiplas e articuladoras do conhecimento, num constante rebatimento entre suas experiências acadêmicas e seus interesses e explorações nesses outros campos.

O percurso dessa tese, no entanto, enfrentou os desvios e percalços próprios aos períodos de pesquisa mais longos. Por um lado, muitas das questões que apareciam no projeto de pesquisa inicial se mantiveram como um fio condutor do percurso e permaneceram ao longo de todo o processo. De

outro lado, o enfrentamento das fontes primárias e o contato direto com a documentação de arquivo, bem como os desdobramentos da pesquisa bibliográfica, conduziram o projeto inicial a novas indagações, resultando em outras formulações e perguntas que em muitos momentos apontaram para encaminhamentos distintos do percurso inicialmente programado.

Entre as hipóteses iniciais desse trabalho, a pesquisa procurou enfrentar a própria história institucional da FAU-USP e sua relação com o campo cultural e artístico paulistano, numa tentativa de reconhecer seu lugar como não somente um espaço importante de demarcação de posições no campo arquitetônico, mas também um polo fundamental de aglutinação de artistas em São Paulo naqueles anos. Em parte, esta circunstância relaciona-se à singular orientação político pedagógica da instituição, que acolhe em seu interior um projeto construtivo mais amplo, aprofundando os estudos das linguagens artísticas, da comunicação visual e do desenho industrial, assim como de estética, de crítica, de pesquisa e de história das artes. E ao mesmo tempo, procuramos investigar a hipótese de que o diálogo com as artes tenha cumprido nos anos 1960 e 1970 um papel decisivo para a definição dos campos de ação, das pautas e dos limites da atuação profissional do arquiteto. De que modo esse trânsito reverberou no universo da formação era uma questão que perpassava a pesquisa.

E ainda Flavio Motta não fosse nosso único foco num primeiro momento ¹, a pesquisa procurou desde o início reconhecer em sua trajetória intelec-

1. O projeto de pesquisa inicial pretendia revisitar não somente a trajetória de Flavio Motta mas também de Flavio Império, que em nossas hipóteses iniciais também representava essa figura do artista múltiplo que trazia à prática do ensino suas experiências nos outros campos. A pesquisa pretendia então estudar a presença dos dois professores no curso de arquitetura, tentando compreender o significado de seus processos de investigação, a importância dos conteúdos e dos programas ministrados e de seus métodos de ensino, que se tornaram notórios por transgredir os horizontes da formação tradicional dos arquitetos, do espaço e das dinâmicas consagradas nas salas de aula. Ainda que suas orientações intelectuais, suas filiações artísticas, suas linhas de ação e seus direcionamentos acadêmicos representem trajetórias e campos de ação diferentes, certamente o modo como cada um conduzia os estudos e debates nas salas de aula da FAU-USP ainda hoje é visto como experiências particulares e ao mesmo tempo emblemáticas dos enfrentamentos e dilemas do período estudado. No entanto, a medida em que nos aprofundamos no estudo do material do arquivo pessoal de Flavio Motta, que nos foi apresentado já num momento mais final do

tual um espaço privilegiado de debate das questões artísticas no universo do ensino de arquitetura e vice-versa. A hipótese era a de que o professor tivesse estabelecido um método de trabalho em aula que estaria diretamente relacionado com suas próprias experiências artísticas externas à escola, e que esta interlocução representava não somente esse momento de contato entre o movimento cultural contemporâneo e a formação do arquiteto, mas também de abertura de novas problemáticas e abordagens em sua experiência pedagógica, teórica e artística. Procuramos relacionar, como uma hipótese da pesquisa, os conteúdos desenvolvidos nas aulas do professor como experiências particulares no campo do ensino da arquitetura no Brasil, e que podem ser pensadas frente às outras transformações no campo da educação, especialmente no ensino de arte e da arquitetura.

Trata-se efetivamente de uma pesquisa histórica, que se de um lado pretende revisitar a trajetória de Flavio Motta e sua atuação docente, por outro lado também propõe relacioná-la à produção artística e intelectual do período estudado. Procuramos entender as aproximações entre os campos da arte, da história e da arquitetura dentro da chave da formação do arquiteto, a partir das leituras historiográficas recorrentes, e que resultaria em efeitos palpáveis seja para a atribuição de significados ao ofício do arquiteto, seja para a demarcação de caminhos profissionais a seguir. Na linha de uma história crítica da arquitetura, a tese procura sugerir assim relações mais estreitas entre arte, história, crítica e projeto², tentando se aproximar de novas formas de escrita da história, que ultrapassem as divisões disciplinares, a partir da delimitação de “problemáticas” pertinentes a um determinado horizonte intelectual e profissional.³

Na tentativa de dialogar diretamente com os estudos de história intelectual e institucional, a tese procurou trazer uma contribuição própria à história da crítica e a historiografia da arquitetura. Ao examinar o lugar de Flavio Motta para a constituição de diversos campos disciplinares, a tese acabou por percorrer uma bibliografia que, por um lado enfrenta a constituição dos cursos de arquitetura e

processo de pesquisa (posterior ao Exame de Qualificação) decidimos nos concentrar neste personagem por entender que as questões que formuladas já seriam por demais abrangentes para o escopo pretendido na tese.

2. TAFURI, Manfredo, “The historical Project”. *Oppositions*, n. 17, 1979.

3. PORPHYRIOS, Demetri, “Notes on a method” in *On The Methodology of Architectural History*. (AD Profiles), London, 1981, pp. 96-104.

sua relação com o ensino das artes em São Paulo enquanto momentos de embates pela conquista da autonomia profissional; por outro lado, procurando estabelecer um distanciamento crítico a medida em que se relaciona a eixos externos, com o momento cultural e político, com o campo artístico e com experiências e projetos de educação contemporâneos, situando-se numa fronteira disciplinar entre história, arquitetura, educação e arte. Para além da reconstituição de uma trajetória individual, nos interessava percorrer as articulações e limites desses campos na formação profissional dos arquitetos um determinado período, procurando assim enquadramentos mais gerais no campo da história cultural, que escapassem ao registro estritamente biográfico.

A despeito de sua influente trajetória intelectual e do carisma que em vida projetou entre colegas e alunos, Flavio Motta é ainda hoje um personagem pouco conhecido e pouco investigado, dentre tantos outros, na história da arte, da arquitetura e da crítica no Brasil. Uma de suas particularidades, aliás, talvez seja a evocação de sua presença por parte de sucessivas gerações de arquitetos formados na FAU-USP, mas cujas reais dimensões e circunstância pouco se documentou efetivamente. Seus contemporâneos de trabalho na FAU invariavelmente retomam a importância de seu papel como um dos personagens definidores dos rumos tomados pela instituição em momentos-chave de sua conformação. E, além disso, os depoimentos com frequência o apresentam como figura extraordinária, performática, iluminada, capaz de transportar as discussões em aula para outros planos, e de redimensionar a prática e o pensamento da arte.⁴

4. É com certa frequência que nos deparamos com diferentes depoimentos de ex-alunos e colegas de trabalho acerca de sua relevância na formação dos arquitetos da FAU-USP, assim como também de sua capacidade de transportar os alunos para novos modos de ver e estar no mundo, despertando sensibilidades e aptidões. É o caso, por exemplo, da sequência de “Depoimentos sobre Flavio Motta”, publicados na revista *Caramelo* n.6, pp.41-54, que reuniu as lembranças de Paulo Mendes da Rocha, Ana Maria de Moraes Belluzzo, Eduardo de Almeida, Marcelo Nitsche, Carmela Gross, Renina Katz e Silvio Dworecki. Em uma ocasião mais recente, em dezembro de 2016, o “Encontro Flavio Motta” organizou uma homenagem ao professor alguns meses após seu falecimento. Entre os diversos ex-alunos e colegas que compartilharam seus depoimentos naquela ocasião, como Cecília Scharlac, Aracy Amaral, Ana Belluzzo, prevaleceu também um discurso que recuperava seu lugar ímpar na formação de variadas gerações de estudantes da FAU. Alguns dos depoimentos foram publicados em CARVALHO, Joana Mello e LANNA, Ana Lucia Duarte (org). *Encontro Flavio Motta*, São Paulo, FAU-USP, 2016.

Contudo, muito pouco de fato se examinou do conteúdo de seus trabalhos e escritos em torno da arte moderna e do modernismo, de seus estudos em museologia, de sua contribuição crítica e histórica na constituição dos discursos sobre a arte e a arquitetura, e no desenvolvimento e institucionalização de um campo de ensino e pesquisa especializado. Em paralelo a suas práticas e experimentações gráficas, visuais e espaciais, a pesquisa revelou um professor rigoroso e comprometido com a formação de artistas, designers e arquitetos, vigorosamente inserido nos universos de saber em que transitava, em um momento no qual seja a arquitetura, seja a história da arte se afirmavam no campo universitário. E à medida que a pesquisa avançava, despontavam contribuições relevantes para a crítica e a história da arte, do design e da arquitetura, para a definição de novos contornos culturais e profissionais neste setor, assim como para a reflexão acerca das relações entre arte e indústria, entre arte popular e desenho industrial, e entre história e projeto, assim como para a consolidação da pesquisa acadêmica, para a delimitação dos campos da pesquisa empírica e dos registros documentais, e para o aprofundamento das discussões em torno dos caminhos e conteúdos da formação dos arquitetos. Sem contar sua contribuição singular para a interpretação da produção da arquitetura paulista, da qual cedo se tornara um interlocutor contumaz e muitas vezes, um colaborador direto. Todas essas frentes de atuação, e várias outras, eram até aqui muito pouco conhecidas e examinadas.

Assim, mais do que focalizar sua aproximação direta a artistas e arquitetos, ou uma história estritamente institucional, optou-se por uma análise de suas contribuições nos planos crítico, pedagógico e institucional, e de seu empenho em aguçar os horizontes sensíveis e experimentais dos estudantes. E eis que ao esmiuçar parte expressiva de sua produção escrita em paralelo à sua prática didática e institucional, e relacioná-la com a historiografia consagrada e com leituras de contemporâneos sobre alguns de seus temas preferenciais, emerge a figura de um crítico agudo e perspicaz, tanto no trato das questões próprias de seu campo, quanto no diálogo com outras esferas.

Esse olhar, no entanto, só foi possível a partir do momento em que iniciamos a pesquisa no arquivo pessoal de Flavio Motta, composto por centenas de documentos, relatórios, cartas, anotações, cadernos de notas, programas e planos de aula, exercícios de alunos, desenhos etc. O estudo e o contato direto com a documentação original representaram uma virada no trabalho de pes-

quisa, abrindo novas possibilidades de leitura, de organização e análise. Foi nesse sentido que a tese acabou por elaborar um corpus documental peculiar, em grande parte original e razoavelmente coeso, que tornou sua própria divulgação uma parte importante do trabalho.

Como lugar privilegiado de sua ação, a tese também se propôs a situar alguns momentos-chave da própria constituição do curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a FAU. Foi nela que ele desenvolveu suas propostas didático-pedagógicas, pavimentando relações duradouras entre o ensino de arte e de arquitetura, de história e de projeto.⁵ Se o ingresso do personagem no campo da pedagogia e da educação artística evocam outras instituições, a história da escola, e nela do ensino de arte e história da arte e da arquitetura, certamente ultrapassam a contribuição individual. Por maior e mais profícua que ela tenha sido. Por isso a necessidade de recuarmos no tempo e na visada, de modo a aprender a constituição deste espaço no interior do qual a militância de nosso protagonista ganhou relevo.

Ao fim e ao cabo, o que se pretende reconhecer aqui é justamente até que ponto a relação da arquitetura com a arte, encontrou em Flávio Motta uma possibilidade de ultrapassar os seus sentidos convencionais, ornamentais ou figurativos, passando a integrar um projeto pedagógico de cunho renovador, como aquele que gradualmente viria a ser implantado na FAU ao longo dos anos 1950. Tratava-se de saber, entre outras coisas, até que ponto a reforma de ensino da escola em 1962 foi capaz de consolidar distintas funções pedagógicas da arte no ensino de arquitetura: não mais eminentemente contemplativas, representativas ou legitimadoras, porém voltadas à educação da sensibilidade, à investigação estética e teórica do universo visual, ao cultivo da

5. Relações que já havia investigado, inicialmente, em minha dissertação de mestrado. COSTA, Juliana Braga, *Ver não é só ver – dois estudos a partir de Flavio Motta*, São Paulo: FAU-USP, 2010 (dissertação de mestrado). A dissertação se concentra, entretanto, em dois trabalhos desenvolvidos por Flavio Motta através de sua aproximação dos arquitetos – o texto “Rapporto Brasile” que escreve para a revista italiana *Zodiac* n.6, em 1960, e sua colaboração no projeto do Pavilhão de Osaka, na equipe de Paulo Mendes da Rocha, vencedora do concurso em 1969. O recorte proposto no mestrado, no entanto, deixava diversas lacunas, e o próprio acervo de Flavio Motta não foi enfrentado naquela ocasião; assim, a pesquisa do doutorado partiu de algumas das muitas questões deixadas em aberto naquele momento e de um outro olhar sobre o personagem e seu arquivo.

perspectiva histórica e crítica, tanto quanto à experimentação e à renovação. É precisamente na construção desse novo lugar da arte e da crítica no ensino de arquitetura que julgamos poder situar muitos dos esforços e contribuições de Flavio Motta, essa figura de atuação plural, em permanente trânsito entre variadas linguagens e disciplinas, junto à FAU.

A tese foi assim organizada em três capítulos, e percorre sua carreira docente desde a formação em Pedagogia na FFCL da USP nos anos 40, passando por suas experiências junto ao MASP e a FAAP, até a atuação decisiva na construção e reformulação do curso de arquitetura da FAU, ao longo dos quase 30 anos em que esteve ligado a esta escola. Cada um deles se organiza a partir do levantamento e estudo das fontes primárias, essencialmente os documentos do Arquivo de Flavio Motta, mas também a documentação relativa à sua pasta funcional na FAU-USP, ambos cotejados com a bibliografia pertinente.

O primeiro capítulo, “A educação pelo desenho”, tem início no período de formação do professor na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, atravessa sua experiência nos cursos e exposições no Museu de Arte de São Paulo e se estende até a organização do Curso de Formação de Professores de Desenho, ainda vinculado ao Museu, que teve início em 1953. Tentamos nos aproximar de algumas das questões que perpassavam o campo da educação no Brasil nesse momento, como um meio para compreender sua formação e também as relações entre algumas de suas propostas e iniciativas para o ensino – como a educação popular e o próprio Curso de Formação de Professores de Desenho – e as propostas nacionais. Ao mesmo tempo, o capítulo procura discutir a importância do desenho e o significado que Flavio Motta procura empregar a esta prática no momento discutido, pois o desenho o acompanhará ao longo de toda a sua trajetória, assumindo lugares e sentidos diversos.

O segundo capítulo, “Da história da arte ao design”, percorre algumas de suas ações nos anos 50, intercalando seus primeiros anos no ensino dos arquitetos na FAU e o curso da Escola de Artes que organiza junto à Fundação Armando Álvares Penteado. Na FAU, a aproximação de algumas das principais referências temáticas da arquitetura, e a relação que seus estudos vão assumindo ao enfrentar as questões que perpassam a constituição de um campo de trabalho da História da Arte junto ao curso de arquitetura em formação.

Repensar o significado e a potência do estudo da arte na formação dos arquitetos, assim como o lugar de sua própria contribuição a essa formação passam a ser questões que o curso de Flavio Motta atravessa. Neste percurso, sua tese de cátedra sobre o *Art Nouveau* procura alargar fronteiras disciplinares e propor novas relações no estudo da arquitetura no Brasil. O capítulo analisa de que modo o estudo do *Art Nouveau* atravessou sua trajetória em diferentes momentos, e ao mesmo tempo que assumia contornos próprios a cada enfrentamento, também pretende inserir uma nova possibilidade de leitura e entendimento da arquitetura moderna brasileira frente a sua historiografia clássica. E ainda no segundo capítulo, enfrentamos os primeiros anos da constituição do curso da própria FAU e os debates entre arte e técnica, no sentido de procurar o lugar próprio da arquitetura entre a influência da formação da Engenharia ou das Belas-Artes, como temas que adentram o campo da formação e se referem diretamente à constituição dos cursos de Flavio Motta e de seu lugar na nova escola que se estrutura.

Por fim, o terceiro capítulo, “História e estética do projeto”, procura mapear a presença de Flavio Motta nos cursos da FAU ao longo dos anos 60, no período posterior a Reforma curricular de 62, período no qual o professor se dedica plenamente a organizar seu campo de pesquisas, num mergulho na docência universitária, ao mesmo tempo em que se renovam os temas e o olhar sobre a própria disciplina. Ao se aproximar do universo da arte popular, o desenho assume mais uma vez o centro de seus interesses, como um meio de compreender a natureza do *fazer*, que permite outras relações entre a arte e a vida cotidiana. Por fim, o capítulo tenta recuperar a passagem para os anos 70, com novos dilemas que adentram o campo profissional e a própria estrutura de ensino. Nessa virada, Flavio Motta alarga radicalmente as fronteiras da História da Arte e de sua presença na formação dos arquitetos, ao redefinir seu foco para o *fazer* da arquitetura, a partir de um entendimento amplo da contribuição da arquitetura, do projeto, para o campo da cultura. Uma maior aproximação da arquitetura, que o leva a formular leituras críticas precisas acerca do trabalho de seus contemporâneos, assim como uma abertura para experiências no campo artístico que trazem a arte para o espaço da cidade e do público, definem também seus espaços de ação em meados dos anos 70, dialogando de forma contundente com os enfrentamentos do período.

1. A educação pelo desenho

1.1. Da arte à educação: os anos da FFCL

O conhecimento da trajetória de Flavio Lichtenfels Motta (1923-2016) talvez seja ainda hoje uma das grandes lacunas na história da arte e da arquitetura do Brasil. Sua importância na formação de gerações de artistas e arquitetos nas diversas instituições onde lecionou por mais de 30 anos, sua contribuição particular à arte brasileira através de sua produção como artista (especialmente através da pintura e do desenho), seu papel fundamental na crítica de arte e arquitetura em São Paulo nos anos 40 e 50, especialmente através de sua contribuição regular aos jornais, são algumas das diversas chaves possíveis de leitura de sua trajetória e produção que ainda necessitam ser melhor investigadas e divulgadas.

Um primeiro esforço nesse sentido foi iniciado em minha dissertação de mestrado¹, salvo engano o primeiro trabalho acadêmico dedicado ao estudo de sua trajetória à luz de uma entrada específica. Nela, além da tentativa de organizar de modo preliminar a trajetória de Flavio Motta, focalizei sua aproximação aos arquitetos e algumas de suas colaborações em equipes de projeto. Após esse esforço inicial, mais duas dissertações de mestrado, de Ana Carolina Carmona Ribeiro e Carolina Barbosa de Melo, exploraram outros recortes de sua obra e contribuíram para que um perfil um pouco mais claro desse personagem começasse a ser delineado.²

1. COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*. São Paulo: FAU-USP, 2010 (dissertação de mestrado).

2. RIBEIRO, Ana Carolina Carmona. *Reconstrução da história e projeto moderno em Flávio*

No entanto, assim como na dissertação, mais uma vez aqui não é nosso intuito tentar elaborar um retrato acabado do personagem, nem uma reconstituição de cunho biográfico, pois mais uma vez a multiplicidade de olhares possíveis, as frentes de atuação tão diversas do personagem, seus desvios, impasses, idas e vindas, fazem com que este retrato seja uma tarefa que mais uma vez sai do escopo de um único trabalho. Nosso propósito é tão somente identificar e discutir alguns momentos específicos de sua trajetória que se relacionam com os temas enfrentados nessa tese³, ou seja, suas propostas e sua atuação singular como professor, assim como a própria constituição de sua carreira e de seus ideários como docente nos espaços que antecedem e complementam sua presença na FAU-USP, como um preâmbulo necessário para tentar compreender as especificidades e vicissitudes de sua contribuição nesse terreno.

O fato é que, ao transitar com tanta desenvoltura entre os arquitetos, muitas vezes Flavio Motta foi tomado como tal; ao mesmo tempo, manteve ao longo de toda a sua carreira a prática artística como atividade fundamental e definidora de encaminhamentos em outros campos. No entanto, ainda que tenha se especializado em História da Arte, sua formação universitária vem do campo da Educação, tendo se graduado em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP em 1947.⁴ Além disso, uma de nossas hipóteses de trabalho nessa tese é a de que seria justamente através do ensino que Flavio Motta concentrou e irradiou sua formação múltipla e seus variados campos de expressão e de trabalho, seja através de sua militância acadêmica, da formulação de programas de ensino, textos de aula, exercícios específicos, seja da organização de temas de reflexão ou de proposições práticas empreendidas com alunos e colegas. Assim, poder compreender com clareza os diferentes

Motta. São Paulo: ECA-USP, 2010 (dissertação de mestrado); MELO, Carolina Barbosa de. *Flavio Motta: percursos entre o disciplinar e o indisciplinar*. São Paulo: EFLCH-UNIFESP, 2017 (dissertação de mestrado).

3. Nesse sentido, essa trajetória aqui apresentada também tem o intuito de complementar aquela organizada na dissertação.

4. Flavio Motta ingressou na Faculdade em 1942 e se formou apenas em 1947; Segundo Gloria Motta, foi convocado e esteve por dois anos no serviço militar, entre 44 e 45, servindo inicialmente em São Paulo e ao final, em Marechal Deodoro no Rio de Janeiro. Ele seria enviado a Itália, mas a guerra acabou às vésperas de seu embarque. Retornou a São Paulo e concluiu seu curso, que tinha 4 anos de duração. Depoimento de Gloria Motta à autora, em 15/04/2017.

momentos e instituições ligadas à sua carreira docente é uma tarefa necessária a esta pesquisa, pois sua trajetória é marcada por diferentes experiências profissionais ligadas ao ensino, em diversas instituições e em cursos de naturezas distintas, cada uma delas com um papel e uma contribuição específica. Nossa intenção neste momento é, portanto, aproximar-se do personagem por meio do mapeamento dessas experiências de modo a melhor compreender as inter-relações e rebatimentos em sua prática na FAU-USP.

Ainda que tenha efetivamente se engajado na docência, num primeiro momento a escolha pela formação em Pedagogia parece ter resultado de certa pressão familiar para que obtivesse alguma formação universitária, mais do que efetivamente respondido a uma escolha vocacional livremente deliberada. Seu desejo de juventude de seguir a carreira de pintor não corresponderia aos anseios da família, e a carreira de professor, que também havia sido seguida por seu pai e seu avô, parece ter emergido como uma alternativa possível.⁵

É verdade que sua aproximação precoce às artes nascera do próprio engajamento de seu pai, o advogado e professor de direito constitucional da Universidade de São Paulo Cândido Motta Filho, junto aos círculos modernistas desde a década de 20. Desde a juventude, ele se envolvia com o ambiente literário paulistano, colaborando com Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo no Movimento Verde-Amarelo, vertente patriótica e mais conservadora do modernismo local. Desde então, o bacharel iniciaria também uma atividade jornalística, tornando-se redator da coluna judiciária e da página de literatura do Correio Paulistano, e, posteriormente, assumindo os cargos de redator-chefe da Folha da Manhã e de crítico literário dos *Diários Associados*.⁶

Não foi ao acaso que, já no final dos anos 1930, Flavio Motta começou a estudar pintura. A década vinha assistindo a uma “rotinização” do moder-

5. Seu avô, Candido Motta, era advogado e tinha sido professor de Direito Penal da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, além de deputado, senador e secretário de estado dos Negócios da Agricultura. Seu pai, Candido Motta Filho também havia sido professor Catedrático de Direito Constitucional da Faculdade de Direito da USP e Ministro da Educação entre 1954 e 1955 e tornou-se Ministro do Supremo Tribunal Federal em 1956; atuava também como jornalista e foi membro da Academia Brasileira de Letras. Flavio havia inicialmente pretendido estudar medicina, mas desistiu durante o curso preparatório para o vestibular.

6. Cf. dados biográficos consultados na página da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/candido-motta-filho/biografia>>

nismo, a sociedade com ele aprendendo a conviver e mesmo a aceitar e apreciar.⁷ E enquanto novas formas de expressão artística emergiam, inclusive em arquitetura, que tomava a dianteira do campo cultural, com o forte patrocínio estatal que se amplia fortemente na era Vargas, modificavam-se também as relações entre os artistas/intelectuais e a sociedade. Grupos de artistas, assim como entidades associativas começam a se multiplicar e, organizando-se em torno de eventos e instituições, salões e publicações, ampliarão os meios de intercâmbio, discussão, promoção e difusão da arte moderna. Os combates das primeiras iniciativas modernistas vão dando lugar a uma fase dita construtiva, na qual reafirma-se a procura de uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, a possibilidade de reconhecer uma contribuição brasileira ao movimento internacional nas artes. Em São Paulo, o impressionante crescimento populacional, as transformações urbanas e as tensões políticas e sociais do período, abririam espaço para que artistas de origem imigrante e proletária não só deslocassem as pautas combativas do modernismo provenientes dos salões e bairros aristocráticos, mas afirmassem uma outra ordem de procedimentos artísticos. Segundo Mário Pedrosa, “uma atmosfera intelectual paira sobre a Semana; uma atmosfera profissional pairava modestamente sobre a Família”.⁸ De fato, a Família Artística Paulista procurava se afastar de “toda espécie de polêmica política ou estética, entre modernos e acadêmicos”; concentrando-se “sobre questões de metier, de ofício; ela refletia assim uma mentalidade artesanal que era realmente a de seus membros em geral”.⁹ Para o crítico,

“[...] preocupações profissionais vinham à tona por toda a parte e as preocupações ideológicas ou políticas passavam para trás. O Estado Novo de âmbito totalitário, não permitia mais polêmicas ou discussões livres de ideias nem veleidades políticas ou ideológicas autônomas. A era dos clubes de arte ‘moderna’ estava morta; não por acaso surge em seu lugar o Sindicato dos Artistas Plásticos.”¹⁰

7. CANDIDO, Antonio. “A revolução de 30 e a cultura” in *A educação pela noite*, p.220.

8. PEDROSA, Mário. “Bienal de cá para lá” in *Política das artes*, p.246

9. Idem, *ibidem*, p.248.

10. Idem, *ibidem*, p.248.

Localizado no mesmo palacete Santa Helena que abrigava muitos dos membros da Família, o Sindicato emergiu a partir da Sociedade Paulista de Bellas Artes, fundada em 1921 por Alexandre Albuquerque com vistas a aproximar o público da produção em artes.¹¹ Ainda que não atraísse, num primeiro momento, os modernistas da primeira geração, a Sociedade promovera exposições da qual participaram artistas como Francisco Rebolo, Mario Zanini, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Clovis Graciano, Fulvio Pennacchi, entre outros, que, afinal, estavam longe de serem acadêmicos. Aproveitando a legislação trabalhista que se impunha naquele momento, a Sociedade se transformaria em sindicato de classe, e a partir daí passaria a representar um espaço de trânsito cada vez mais frequente dos artistas modernos, até mesmo os da primeira geração, estabelecendo-se como um espaço importante de divulgação dos artistas em seus Salões do final dos anos 30, do qual a própria Anita Malfatti havia sido diretora.¹²

Foi nesses mesmos anos que Flavio Motta iniciou seus estudos de pintura no Sindicato, como aluno de José Cucê, não só passando a ter contato mais próximo com os artistas da Família, mas inserindo-se nesse novo ambiente das artes plásticas que se estabelecia na cidade. Pouco depois, viria a dividir um ateliê no centro da cidade com outros três amigos pintores – Raphael Galvez, Sylvio Alves e Odetto Guersoni – que havia conhecido neste mesmo círculo de relações do Sindicato e dos grupos de artistas ao seu redor. Foi através do trânsito entre esses espaços que Motta se aproximaria de um campo de produção, trabalho e aprendizado artístico que valorizava justamente o feito, o ofício, e no qual se enfrentavam as relações diversas entre arte e trabalho. É um consenso nas leituras críticas e retrospectivas acerca da Família Artística Paulista e do Grupo Santa Helena ressaltar a relação entre a produção artística e as origens operárias, a experiência com a pintura “de liso” e as relações que podem ser traçadas entre artista e artesão em suas obras. Assim como Mario Pedrosa, também Paulo Mendes de Almeida, Aracy Amaral, Mario de Andrade e o próprio Flavio Motta¹³ – num ensaio publicado em 1971, destacariam essas ori-

11. ALMEIDA, Paulo Mendes de. “O sindicato” in *De Anita ao museu*, p.192.

12. MOTTA, Flavio. “A Família Artística Paulista”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 10, 1971, p.141.

13. PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995; ALMEIDA, Paulo Mendes

gens particulares nos trabalhos de Volpi, Rebolo, Pennacchi, Zanini, Bonadei, Gobbi, Rossi Osir, entre outros. Um tipo particular de relação com o trabalho, com o ofício, que ocorre não somente no caso dessa geração um pouco mais velha¹⁴, mas também entre os próprios colegas de ateliê: Raphael Galvez, o mais velho dos quatro, havia estudado no Liceu de Artes e Ofícios e trabalhado em marmorarias e casas de fundição artística; Sylvio Alves e Odetto Guersoni¹⁵ ingressaria no mesmo Liceu mais ou menos ao mesmo tempo em que Flavio Motta iniciaria seus estudos na Faculdade de Filosofia. De todos, talvez o mais distante desse universo proletário fosse de fato Motta, cuja família se não era de aristocratas, há tempos estava bem inserida nos círculos locais das elites, seu pai, inclusive, chegando a deputado e participando da elaboração da Constituição Federal de 1934.

Tanto a partir do convívio direto com os “artistas proletários” mais velhos, quanto na amizade e trabalho compartilhado com os jovens companheiros de ateliê, é possível dizer que a pintura de Flavio Motta nesse momento, assim como diversos de seus trabalhos subsequentes, seriam profundamente marcados pela investigação das questões próprias do “ofício”, com a valorização do procedimento artístico e do próprio fazer. No entanto, não seria apenas através da expressão pictórica que este interesse e aproximação do universo do trabalho artístico viria a se refletir em sua obra: diversas questões relacionadas à natureza do trabalho artístico, à realização das obras, ao processo de criação, à formação do artista e à própria relação da arte com as questões mais gerais da produção e do trabalho,

de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976; AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A Preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo, Nobel, 1984; ANDRADE, Mário de. “Esta família paulista”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB-USP, n. 10, 1971, pp.154-156; MOTTA, Flávio L. “A Família Artística Paulista”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB-USP, n. 10, 1971, pp.137-142;

14. Volpi, Bonadei, Pennacchi eram cerca de 20 anos mais velhos do que Flavio Motta e seus companheiros de ateliê.

15. Cf. verbetes de Raphael Galvez, Sylvio Alves e Odetto Guersoni na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24229/raphael-galvez>>. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24681/sylvio-alves>>. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8484/odetto-guersoni>>

seriam temas recorrentes de investigação em seus escritos, pesquisas e na própria atividade docente.

Em suma, o seu ingresso no curso de Pedagogia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP é, portanto, precedido de sua iniciação artística, e seu trabalho como artista jamais seria interrompido ao longo de toda sua carreira como professor. O momento em que Flavio inicia o curso de Pedagogia corresponde, por outro lado, a um período no qual, após intensos debates acerca das novas propostas educacionais do país, o curso começava efetivamente a definir com maior clareza seu perfil e seus conteúdos. Até então ministrado pelo Instituto de Educação, acabara de ser incorporado a FFCL, em 1939, quando esta Faculdade já estava em funcionamento havia 5 anos.

É importante situar o contexto da criação desse curso e das tentativas de delimitação mais precisa de seus contornos e de seu campo de estudos naquele momento, pois os debates então em andamento definiriam não somente o perfil da formação ali adquirida por Flavio Motta, mas também muito de suas preocupações e interesses posteriores, que irão se rebater em propostas de cursos, temas de trabalho e experiência didáticas. O início dos anos 30 fora de fato marcado pela reestruturação das diretrizes do ensino público, conduzida pelo grupo de intelectuais encabeçado por Fernando de Azevedo, que se engajaram nos debates e na formulação de um novo projeto nacional de educação, formalizado no Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, de 1932.¹⁶ No ano seguinte seria estabelecido um novo Código da Educação, que reorganizava o aparelho da educação pública brasileira e, entre diversas medidas, criara em São Paulo o Instituto de Educação. Instituição de nível superior, o IE tinha como finalidade “aperfeiçoar e especializar professores, formar administradores, técnicos e orientadores de ensino”¹⁷, e passaria a ser responsável pela formação específica de professores destinados ao curso secundário. Até aquele

16. Entre os que assinavam esse manifesto estavam, além do próprio Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira e Julio de Mesquita Filho. Naquele momento, Fernando de Azevedo havia sido nomeado pelo interventor Armando Salles de Oliveira como Diretor Geral da Instrução Pública do estado de São Paulo, cargo que era ocupado também por Anísio Teixeira no Distrito Federal. Cf. AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1964, pp.675-678.

17. BOMTEMPI JR., Bruno. “Do Instituto de Educação à Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo”. *Cadernos de Pesquisa*, v. 41, n.142, jan/abr 2011, p. 191.

<1. Flavio Motta pintando em Embu (SP), sem data. Arquivo Flavio Motta.

2. | 3. Catálogo do XI Salão de Artes Plásticas do Sindicato dos Artistas Plásticos. São Paulo, setembro de 1947.

4. Flavio Motta pintando durante sua lua-de-mel em Serra Negra (SP), novembro de 1947. Arquivo Flavio Motta.

momento, a formação específica era exigida apenas aos pretendiam lecionar no curso primário, e era ministrada pela “Escola Normal”. A partir de então o Instituto passaria a ocupar o edifício da Escola Normal, que estava em sua nova sede na Praça de República desde 1894.¹⁸

Apenas um ano após a sua criação, com a fundação da Universidade de São Paulo em 1934, o Instituto de Educação seria incorporado a ela, e Fernando de Azevedo se tornaria seu diretor até 1938. Enquanto tal, os estudantes que desejassem obter licença para o magistério, deveriam não somente se licenciar nos vários cursos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – línguas, literatura, história, geografia, física, química, biologia etc -, mas também ter concluído o “curso de formação pedagógica”, de duração de um ano, e que era oferecido no Instituto de Educação.¹⁹ Com esta finalidade, o Instituto possuía um caráter diferente das outras faculdades da Universidade, e especialmente em relação à FFCL: enquanto nela a principal atividade era a pesquisa e a produção do conhecimento, do Instituto esperava-se um “ensino eficiente”, aplicado, com um sentido prático²⁰ – e essa diferença, representada emblematicamente pela separação estabelecida em sua origem iria inquietar profundamente os intelectuais da educação e os caminhos da constituição desse campo profissional nos anos seguintes.

Em sua origem, o projeto de Fernando de Azevedo previa justamente essa separação, defendendo que a formação adequada de um professor era justamente o resultado do estudo nessas duas instituições, cada uma com sua contribuição específica. No entanto, o modo como essa diferenciação foi estabelecida nos regulamentos da Universidade quando ela incorporou o Instituto representou uma verdadeira “divisão de trabalho intelectual”²¹, que não oferecia espaço para que os professores do Instituto desenvolvessem pesquisas, o que os colocava em uma posição desprestigiada frente aos outros cursos. Numa tentativa de reequilibrar essas divergências, Fernando de Azevedo mobilizou a Congregação do IE e conseguiu que em 1937, mesmo ano em

18. AZEVEDO, Fernando, *op. cit.*, pp. 752-753.

19. Posteriormente esse curso foi rebatizado como curso de Didática. Cf. BOMTEMPI JR, Bruno., *op.cit.*, p.191.

20. Idem, *ibidem*, p.191.

21. Idem, *ibidem*, p.191.

que se forma a primeira turma de professores nele graduados, fossem feitas alterações no regulamento, atribuindo-lhe o status de Faculdade e dentro dela criando um Instituto de Pesquisas Educacionais, como um núcleo voltado à produção de “altos estudos e ciências”, prerrogativa que até então se restringia à FFCL.²² No entanto, a conquista teria uma duração muito curta, pois no ano seguinte, em 1938, o Instituto de Educação seria extinto pelo governo estadual e incorporado à FFCL como uma Seção de Educação - posteriormente rebatizada de Seção de Pedagogia - e um curso específico de Didática, sob o argumento de que um dos principais objetivos da FFCL deveria ser efetivamente o de preparar os professores para o ensino secundário. Na estrutura de funcionamento da escola, essa incorporação causou uma série de conflitos, com a adaptação necessária de cargos e cátedras para absorver os professores do antigo Instituto. Além disso, o conflito se estenderia ao curso de Didática, que era reiteradamente questionado a partir da ideia de que o ensino ministrado pelos educadores, era um conhecimento por demais “aplicado”, incompatível com o desenvolvimento da pesquisa e do conhecimento, pois era considerado o único “curso profissionalizante” da escola. Segundo Bruno Bomtempi Jr., que estudou justamente este conflito, o pensamento corrente na FFCL era de que, para lecionar determinada matéria só era preciso ter domínio de seu conteúdo, menosprezando as disciplinas pedagógicas; assim, essa ideia produzia um certo tipo de discriminação na qual, principalmente nas carreiras de ciências, tinha-se a impressão de que os que se habilitavam ao ensino secundário eram os que não conseguiriam alcançar a carreira universitária, pois apenas esses se dispunham a cursar o ano de Didática após seu curso regular.²³

O curso regular de Pedagogia não era visto da mesma maneira desdenhosa que o de Didática, pois seguia o mesmo formato e organização dos demais cursos da FFCL, sendo considerado um espaço de reflexão e produção “desinteressada” de conhecimento. Sendo o único curso regular da 4ª Seção da FFCL, formava bacharéis em 3 anos e era organizado por disciplinas, e desse modo, considerado “um espaço legítimo para a reflexão e produção de conhe-

22. Idem, *ibidem*. p. 193.

23. Idem. “A incorporação do Instituto de Educação pela FFCL-USP: hipóteses para entender um campo cindido”. *ANPED: 30 anos de pesquisa e compromisso social [Anais]*. Rio de Janeiro: ANPED, 2007. v. 1. pp. 1-15.

> 5. “Organização da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras”. *Guia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, 1943. Arquivo Flavio Motta.

cimento sobre o ensino, em detrimento do Curso de Didática”, do qual mantinha uma certa distância. Essa diferença levava a divisão do próprio campo educacional em “dois tipos de profissionais, que passaram a “competir pela autoridade científica de definir qual o discurso e o saber-fazer legítimos acerca do ensino”.²⁴ No entanto, a Faculdade de Filosofia mantinha um certo descomprometimento com relação aos estudos de educação de um modo geral, pois em nenhum momento se reestruturou para recebê-los: “A pedagogia simplesmente se acrescentou à estrutura original como adendo anódino que em nada alterou os procedimentos didáticos. A vocação, o projeto e as práticas eram os bacharelados”.²⁵ Diversas pressões para eliminar a exigência do curso de didática culminaram na redução drástica de sua carga horária através de decreto em 1946²⁶, reduzindo efetivamente a possibilidade da reflexão acerca da formação dos jovens no ensino secundário a partir de então, o que definitivamente botava fim ao projeto de Fernando de Azevedo, que aspirava a uma formação de professores para todos os graus em sintonia com o pensamento científico.

Ainda que a formação de professores fosse vista com certo desdém na própria FFCL, não se pode deixar de considerar que o novo papel por ela assumido foi responsável pela reorientação dos caminhos da própria Faculdade ao final da década de 30, retirando parte do caráter elitista do projeto “marcadamente europeu e sobretudo parisiense”²⁷ dos anos iniciais de sua fundação. A abertura da Faculdade para os professores da rede pública, promovida pelo Estado Novo e, segundo Aziz Ab’Saber, “um pouco mais tarde, a todos os jovens com titulação intermediária que se atrevessem a disputar um lugar, ao nível altamente seletivo, da jovem Faculdade de Filosofia”, representou não somente uma renovação de seus ares, no sentido de uma democratização, mas também uma resposta a uma disputa entre aqueles egressos das velhas escolas superiores profissionalizantes (Direito, Medicina, Politécnica) e a nova e prestigiada Faculdade de Filosofia, encarada como o centro da nova Universidade

24. Idem. “Do Instituto de Educação à Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo”. *Cadernos de Pesquisa*, v. 41, n.142, jan/abr 2011, p.206.

25. FÉTIZON, Beatriz A. de Moura. “Faculdade de Educação: antecedentes e origens”. *Estudos Avançados*, n.22, 1994, p.371.

26. BONTEMPI JR, Bruno, *op.cit.*, p.206.

27. AB’SABER, Aziz. *Universidade de São Paulo: raízes, mudanças, sobrevivência (1934-1984)*. São Paulo: DAG Gráfica, 1984, p.15

ORGANIZAÇÃO DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

UNIVERSIDADE DE S. PAULO

FACULDADE DE
FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Organizado de acordo com o Decreto nº 12.511 de 21 de Janeiro de 1942.

assim como polo de todo um novo movimento cultural na Cidade de São Paulo. A presença da nova Faculdade de Filosofia nos moldes de sua fundação poderia significar um compartilhamento do poder e uma competição pelos postos nos quadros decisivos do Estado tradicionalmente ocupados pelas classes dominantes, “doutores” em Direito, Engenharia e Medicina: “doía profundamente aos talentosos membros das ‘nobres carreiras’, até então imunes a qualquer tipo de competição, verificar a perda de terreno e de prestígio cultural em relação aos novos grupos de jovens universitários, em franca ascensão social, científica ou cultural”²⁸, que começavam a produzir grandes volumes de pesquisas e defender as primeiras teses de doutorado da Universidade. O conflito seria analisado também pela pesquisadora Beatriz Fétizon:

“As chamadas três grandes - Direito, Medicina e Politécnica - reagiram violentamente à extinção de cadeiras e à centralização das respectivas disciplinas na Faculdade de Filosofia, medidas que entenderam configurar perda de prestígio, de poder e de cargos (no que provavelmente tinham razão). Os conflitos evoluíram para violentas disputas envolvendo Congregações, Reitoria, Conselho Universitário e Conselho Nacional de Educação. Da Politécnica, os filósofos (mestres e alunos de Física) foram expulsos (por alunos e mestres) à mão armada... de paus e cadeiras. Da Faculdade de Direito os filósofos não chegaram a ser expulsos — sequer haviam conseguido entrar (é verdade que uma das cadeiras a serem extintas - Economia Política - era a do interventor do estado...)”²⁹

Nesse sentido, atribuir um caráter “profissionalizante” à FFCL tinha diversos significados e guardava ambiguidades: de um lado, representava o fracasso de seu projeto original, de se voltar aos “altos estudos e saber desinteressado”, propício às elites dirigentes em formação, mas que havia sido o responsável pela formação da primeira geração de professores universitários brasileiros, “imbuídos de uma visão mais abrangente e realista do mundo, e

28. Idem, *ibidem*, p.17

29. FÉTIZON, Beatriz A. de Moura, *op. cit.*, p.370.

de uma plena dedicação ao ensino e à pesquisa científica”.³⁰ Por outro lado, representou efetivamente uma “quase revolução” no ensino médio, com a entrada dos jovens professores formados, promovendo uma verdadeira renovação de seus quadros e métodos³¹, e ao mesmo tempo, trazendo novos ares à Faculdade que esteve à ponto de fechar por falta de alunos em 1937, e “cujos mestres estrangeiros, ociosos, estavam sendo alocados em ocupações provisórias e paralelas”³², fazendo com que se tornasse a mais numerosa unidade da USP em poucos anos.³³

Não há dúvidas de que esse conjunto de questões que mobilizavam a comunidade acadêmica e os educadores de modo geral repercutiu na formação dos estudantes das primeiras turmas de Pedagogia, engajados na discussão de um plano educacional para o país. No caso de Flavio Motta é comum percebermos a referência – ainda que muitas vezes indireta – a esses debates em diversos de seus escritos em torno dos ideais republicanos de escola pública, da relação entre a educação das massas e o Estado, entre a formação de professores e a formação universitária. E ainda que todas essas discussões conduzissem o modo como os estudantes de Pedagogia se inseriam na própria Faculdade, quando analisamos especificamente o curso frequentado por Flavio Motta, a partir de suas Cátedras, programas e conteúdos, é possível perceber que em muitos momentos ele se aproxima dos cursos regulares das outras seções da FFCL, compartilhando professores e aulas.

30. AB’SABER, Aziz, *op. cit.*, p.20.

31. Idem, *ibidem*, p.17.

32. FÉTIZON, Beatriz A. de Moura, *op. cit.*, p.371.

33. Como destaca Heloísa Pontes, um dos maiores desafios da gestão de Antonio de Almeida Prado nos primeiros anos da Faculdade foi a falta de candidatos, o que os levou a comissionar professores públicos primários para que cursassem a Faculdade, primeiro como ouvintes e depois “matriculados condicionalmente”. Segundo a autora, Mario Vagner Veira da Cunha foi um desses professores comissionados, ingressando em 1934. Seus depoimentos citados no trabalho de Heloísa Pontes deixam clara a situação de polaridade que marcava a escola nesses primeiros anos, dividida entre os professores primários, “que se esforçavam humildemente” e “os alunos snobs, [...] que conversavam com os professores, convidavam para um chá - segundo a autora, mulheres da alta sociedade paulistana que frequentavam o curso como ouvintes. Cf. PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp142-143.

A organização do curso de Pedagogia naquele momento ainda seguia o modelo do Instituto de Educação estabelecido no início dos anos 30 a partir dos preceitos do movimento Escola Nova. Segundo os estudos específicos desse campo, o modelo perdurou até meados dos anos 50³⁴, quando teve início um momento de renovação dos quadros docentes e das pesquisas desenvolvidas na própria Faculdade. Foi, portanto, nesse curso escolanovista, com alguns dos professores que haviam migrado do Instituto de Educação, que Flavio Motta estudou.

Nesse modelo, a formação do professor se baseava em dois eixos didáticos: as disciplinas de Sociologia e Psicologia da Educação eram consideradas as “ciências matriciais da educação”, e ocupavam os principais papéis na formação científica dos professores; por outro lado, as disciplinas de História e Filosofia da Educação – que ora eram separadas, ora ministradas numa só cadeira - eram responsáveis pelo “preparo moral do magistério”, e orientariam “os fins da educação”, numa certa visão que considerava a História como um “guia para a construção do futuro”, ou seja, numa chave da utilidade e da aplicação prática, que efetivamente só foi ser reformulada nos anos 50:³⁵

“conteúdo a ser ensinado e não matéria de investigação; distanciada da produção de pesquisa empírica; tida como substrato da formação moral e cívica do professorado, e não como lugar de formação de experts em uma área específica do conhecimento, a Filosofia e História da Educação era originariamente um espaço reservado à transmissão do conhecimento acumulado em outras áreas.”³⁶

34. Ver, a esse respeito, a introdução da tese de doutorado de Bruno Bomtempi Jr. Cf. BONTEMPI JR., Bruno. *A cadeira de história e filosofia da educação da USP entre os anos 40 e 60: um estudo das relações entre a vida acadêmica e a grande imprensa*. São Paulo: PEHFE-PUC-SP, 2001. (Tese de doutorado), pp.1-28.

35. Em sua tese, Bomtempi Jr. estuda especificamente essa disciplina e seu significado na formação docente, e as transformações que atravessa ao longo das décadas de 50 e 60. Segundo ele, os manuais utilizados como bibliografia das disciplinas de História de Educação nos anos 40 invariavelmente apresentavam uma “evolução” da disciplina no Brasil e o movimento Escola Nova como o ponto de chegada necessário. Idem, *ibidem*, pp.1-28

36. Idem, *ibidem*, p.10.

No curso da FFCL no início dos anos 40, que era composto por 8 cátedras, esses dois eixos ocupavam a maior parte do curso, distribuídos entre os três anos de formação. A cadeira de Psicologia Educacional, ministrada pela profa. Noemy da Silveira Rudolfer, acontecia durante os três anos de curso. O primeiro ano concentrava-se numa abordagem mais geral do papel da psicologia como elemento de compreensão dos processos de aprendizado, e os diferentes métodos de ensino que derivariam deste entendimento. No ano seguinte os alunos estudavam problemas particulares da educação em São Paulo, e no terceiro ano cada aluno deveria se dedicar à pesquisa individual de um problema específico, que seria discutido e aprofundado ao longo do ano. Já a disciplina de Sociologia Educacional era ministrada pelo prof. Fernando de Azevedo, e tinha Antonio Cândido, que havia se graduado em ciências sociais em 1941, como um de seus dois assistentes. O primeiro ano era o de um curso fundamental de Sociologia, e apenas no ano seguinte entrava-se nas questões específicas da educação. As aulas dos dois anos eram divididas proporcionalmente entre aulas teóricas e os seminários, que eram dirigidos por Antônio Candido. Veremos que a prática de seminários orientados será uma constante nas disciplinas de Flavio Motta na FAU, entendida por ele como um expediente muito importante na formação universitária.³⁷ E finalmente, História e Filosofia da Educação era ministrada pelo prof. Roldão Lopes de Barros, para o 2º e 3º ano do curso.

Além dos estudos específicos³⁸, havia os cursos que eram compartilhados com as outras seções, o que possibilitou que Flavio Motta tivesse sido aluno de alguns dos professores que foram importantes para a FFCL do ponto de vista de sua história e constituição, como por exemplo o prof. André Dreyfus, que ministrava as aulas de Fundamentos Biológicos da Educação e

37. A lista das cadeiras, bem como seus respectivos programas foram retiradas do *Guia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, de 1943. E sobre o Curso de Pedagogia, ver pp.272-299. Arquivo Flavio Motta.

38. Além das mencionadas, o Curso de Pedagogia também era composto pelas seguintes Cátedras: Administração Escolar e Educação comparada, do prof. Milton Rodrigues, ministrada no 2º e 3º ano; Complementos de Matemática, Prof. Furquim de Almeida, era ministrada juntamente com o curso de Ciências Sociais; Fundamentos Biológicos da Educação e Higiene Escolar, do prof. André Dreyfus, era ministrada junto com os alunos do curso de Didática, e Estatística Educacional, do prof. Milton da Silva Rodrigues, 2º e 3º ano.

6. "Seção de Pedagogia".
Guia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras,
1943, p.272. Arquivo Flavio
Motta.

SECÇÃO DE PEDAGOGIA

CURSO DE PEDAGOGIA

CADEIRAS

- II — **História da Filosofia** — Prof. Jean Maugüe.
- VII — **Complementos de Matemática** — Prof. Fernando F. de Almeida.
- XVII — **Fundamentos Biológicos da Educação e Higiene Escolar** (Biologia Geral) — Prof. André Dreyfus.
- XLII — **Psicologia Educacional** — Profa. Noemy da S. Rudolfer.
- XLIV — **Administração Escolar e Educação Comparada** — Prof. Milton da S. Rodrigues.
- XLV — **História e Filosofia da Educação** — Prof. Roldão Lopes de Barros.
- XLVII — **Estatística Educacional** — Prof. Milton da S. Rodrigues.
- XLIX — **Sociologia Educacional** — Prof. Fernando de Azevelo.

As aulas deste curso são dadas à Praça da República, 53, 3.º andar.

Higiene Escolar, para o curso de Pedagogia junto com o de Didática. E particularmente, com os professores franceses da Faculdade, dentre os quais destaca-se o nome de Jean Maugué, de quem ele costumava se recordar, que ministrava o curso de História da Filosofia, para os alunos de Pedagogia no 1º e 2º ano, junto com os alunos do curso de Filosofia e Ciências Sociais.³⁹

Maugué fazia parte do segundo grupo de professores europeus que chegou à Faculdade, após o grupo que havia chegado em 1934, que era formado por professores titulares já reconhecidos na França e que permaneceram por um período curto, inaugurando as cadeiras de cada curso. No ano seguinte, em 1935, uma nova leva de professores, em geral mais jovens e com menor experiência, estabeleceu-se a partir de contratos que teriam 3 anos de duração.⁴⁰ Neste grupo estavam, entre outros, Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Pierre Monbeig e Maugué. Alguns deles tiveram seus contratos renovados em 1938 e ainda lecionavam na instituição quando Flavio Motta foi aluno. Jean Maugué é constantemente citado como uma referência fundamental entre os estudantes naquele período, e era também mencionado com frequência por Motta nas suas lembranças do tempo de aulas na faculdade, como um de seus professores mais importantes.⁴¹ E neste sentido, é significativa a evocação das aulas de Maugué por Gilda de Mello e Souza, formada em Filosofia em 1939:

“Maugué não era apenas um professor – era uma maneira de andar e falar, que alguns de nós imitávamos afetuosamente com perfeição; era um modo de abordar os assuntos, hesitando, como quem ainda não decidiu por onde começar e não sabe ao certo o que tem a dizer; e por isso se perde em atalhos, retrocede, retoma um pensamento que deixara incompleto, segue as ideias ao sabor das associações. Mas esse era o momento preparatório no qual, como um acrobata, esquentava os músculos; depois, alçava vôo e, então, era inigualável.”⁴²

39. Depoimento de Flavio Motta à autora durante a pesquisa do mestrado em 2009.

40. MASSI, Fernanda Peixoto. *Estrangeiros no Brasil: a missão francesa na Universidade de São Paulo*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1991, pp.14-15.

41. Depoimento de Flavio Motta a autora durante a pesquisa do mestrado em 2009.

42. SOUZA, Gilda Mello e. “A Estética rica e a Estética pobre dos professores franceses” in *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p.10.

7. Visita ao Hospital do Juqueri com colegas do Curso de Pedagogia da FFCL. São Paulo, outubro de 1945. Arquivo Flavio Motta.

Segundo Heloísa Pontes,

“A abertura desse professor francês para tratar os temas mais diversos sob uma forma filosófica e para estimular nos alunos a reflexão a partir dos acontecimentos do dia-a-dia, das outras leituras, das ideias políticas, etc. foi um ponto central para os membros do Grupo Clima, que acabaram não sendo filósofos estrito senso, mas sempre se utilizaram da ‘filosofia e da sociologia para pensar a vida cotidiana’”.⁴³

Não deixa de ser interessante, nesse sentido, pensar as possíveis influências que essas aulas, seus procedimentos e até mesmo as performances do professor, podiam representar para os jovens estudantes que estavam ali para formar-se professores. No caso particular de Flavio Motta, por exemplo, é recorrente a referência a uma atitude um tanto quanto “performática” do professor em sala de aula, lembrada por seus ex-alunos e colegas de trabalho.

43. PONTES, Heloisa, *op. cit.*, p.95.

8. Colegas do SENAI: Flavio Motta, Benjamin Fronterotta, Homero Paes da Silva, José Rizzi, Simão. São Paulo, 22 de agosto de 1946. Arquivo Flavio Motta.

Dos bancos escolares à militância didática

Em paralelo à Faculdade, Flavio Motta começou a praticar a docência num estágio. Sua primeira experiência foi como professor assistente e substituto de “Ciências Naturais”, com o professor José Ribeiro de Oliveira Netto, no curso secundário do Colégio Ipiranga, entre junho de 43 e junho de 1945 (pelo menos). Nas aulas, Flavio complementava a exposição do professor desenhando a matéria que era apresentada, uma prática bastante discutida na formação dos professores naquele período, o “desenho didático”. Diversas vezes o próprio Flavio discutiu a necessidade de se ter um programa de formação dos professores que fosse específica nesta modalidade, durante o curso de Didática.⁴⁴ Além dessa experiência junto aos secundaristas, Flavio também frequentou um outro estágio na Seção de Orientação Pedagógica do SENAI, em São Paulo, em 1946, no qual visitou diversas escolas, acompanhando professores e, principalmente, os alunos em seus diferentes espaços.

44. Depoimento de Flavio Motta à autora durante a pesquisa do mestrado em 2009.

9. Relatório mensal de estágio na seção de orientação pedagógica do SENAI. São Paulo 31 de fevereiro de 1946. Arquivo Flavio Motta.

SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL
DEPARTAMENTO REGIONAL
- S. PAULO -

DA 7

RELATÓRIO MENSAL - MARÇO DE 1946
ESTÁGIO NA SEÇÃO DE ORIENTAÇÃO PEDAGÓGICA

Sr. Chefe da Divisão de Ensino,

1- Comunico-vos que, no corrente mês, procurei tomar conhecimento da organização, funcionamento e finalidade da Seção de Orientação dentro deste Departamento Regional.

2- Acompanhei as atividades dos orientadores, assistindo aulas, correção de falhas didáticas, aplicação de provas de escolaridade e distribuição de material didático.

3- Visitei as seguintes escolas: C-1, C-2, C-2-A, C-3, C-4, C-5, C-6 e C-7-.

4- Tive entrevistas com diretores, professores, instrutores e, principalmente, com alunos.

5- Observei o comportamento do aluno Genai na sala de aula, oficina, recreação, refeitório e na rua.

6- Procurei me integrar na obra educativa que o SENAI se propõe realizar e como está atuando no futuro trabalhador em benefício da ordem econômica e social.

Atenciosamente,

Flávio Motta
Flávio Motta
ESTAGIÁRIO

São Paulo, 31 de fevereiro de 1946.

Form. Internacional A. 4
210 x 297 mm

FM/FM

1 + 2
cópias

Mas uma outra experiência, que também teve início dentro da Faculdade, quando ainda estudante, talvez seja a que melhor permita reconhecer o embate entre o ideário da educação ali cultivado e seus próprios interesses, que se desdobrariam anos depois em outras experiências pedagógicas. Em 1945, Flavio Motta se engajou num projeto do Grêmio da Faculdade de Filosofia que decide implementar cursos noturnos gratuitos de caráter popular, organizados através de um departamento do grêmio criado para esse fim, o “Departamento de Educação Popular”. Na documentação presente no arquivo pessoal de Flavio Motta há algumas versões de um regulamento do Departamento, corrigidos à mão pelo próprio estudante, o que nos leva a crer que ele tenha sido um dos responsáveis pela concepção da iniciativa. Em um deles, constam as finalidades do Departamento:

“a) criar nos diferentes bairros desta Capital, cursos noturnos, gratuitos, de caráter popular; b) proporcionar, periodicamente, caravanas educativas pelo interior do Estado, a fim de obter uma maior divulgação da cultura.”⁴⁵

O programa do “Departamento de Educação Popular” dialogava diretamente com as inquietações acerca da educação supletiva de adultos no pós-guerra, momento em que a vida social se reorganizava no mundo e o Brasil enfrentava uma taxa de analfabetismo que ultrapassava a metade de sua população. Apesar dos esforços da última década para ampliar a oferta de educação primária, urgia o estabelecimento de programas de educação popular generalizados de modo que o analfabetismo pudesse ser eliminado com maior velocidade, acelerando a formação dos contingentes reclamados pela indústria. Em 1945, por esse caminho, o Ministério da Educação sugeriu aos órgãos de administração do ensino dos estados e municípios uma campanha nacional para o alargamento imediato da rede de ensino supletivo, por meio de programa a ser coordenado por Comissões de Educação de Adultos que

45. “Departamento de Educação Popular”. Documento datilografado, sem data. Não há registros de que essas caravanas tenham sido realizadas. Arquivo Flavio Motta.

preveriam, além da coordenação dos esforços públicos, associações com instituições particulares. Segundo o texto editorial da *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*: “a solução para essas questões não poderá conter-se, apenas, num programa de mera alfabetização das massas, mas em oferecer, a todos, oportunidades educativas mais amplas”.⁴⁶

Flavio Motta assumiu o cargo de “diretor” deste Departamento, através do qual era o responsável geral por essa iniciativa e provavelmente um de seus principais idealizadores.⁴⁷ Em seu arquivo, encontramos uma extensa documentação a respeito dessa iniciativa, na qual se percebe o profundo envolvimento do então estudante com o projeto, seu pleno engajamento nas atividades acadêmicas assim como a amplitude de suas ambições no campo educacional.

O curso era voltado especialmente aos trabalhadores, ou seja, à educação de adultos, e seria ministrado em diferentes bairros populares da cidade, tendo como docentes os alunos da Faculdade, que inicialmente trabalhariam como voluntários.⁴⁸ O programa do curso previa a formação a partir de dois eixos - o primeiro chamado de “noções fundamentais” pretendia a alfabetização e o aprendizado básico das disciplinas escolares [português, aritmética, geografia, história e ciências]; no segundo, o foco era em uma espécie de educação das classes populares, intitulada “noções gerais”, na qual estava previsto desenvolver a “higiene do homem e do ambiente, sob os três aspectos - físico, social e cultural”.⁴⁹ Ao mesmo tempo, previa-se que as particularidades dos grupos que frequentassem o curso fossem levadas em consideração na organização específica em cada local onde o curso fosse implementado:

46. “Educação de adultos”, *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, v.4, nº11, 1945, p.171-172. Ainda neste contexto de projetos oficiais, vale mencionar ainda a existência do Instituto Nacional de Cinema Educativo, vinculado ao Ministério da Educação, bem como as iniciativas deste mesmo Ministério em utilizar o rádio como instrumento de difusão educativa. Cf: “Instituto Nacional de Cinema Educativo” e “Serviço de Radio-Difusão Educativa do Ministério da Educação” In *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, v.2, nº6, 1944, p.429-435.

47. Pasta “Curso Noturno Gratuito”. Documentos datilografados, sem data. Arquivo Flavio Motta.

48. O projeto previa que os professores fossem remunerados quando o curso conseguisse se estruturar melhor e estabelecer parcerias, etc.

49. “Dos Cursos Noturnos gratuitos criados por esse Departamento”. Documento datilografado, sem data. Arquivo Flavio Motta.

DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO POPULAR

F. M.

O Departamento de Educação Popular, recentemente criado pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia, tem por finalidade criar cursos noturnos, gratuitos, de caráter popular nos diferentes bairros da Capital e organizar, periodicamente, caravanas educativas pelo Interior. Procurando facilitar aos alunos da Universidade de São Paulo a prática do magistério; o corpo docente dos cursos será formado exclusivamente, por alunos dos institutos superiores.

Com o intuito de proporcionar aos seus alunos um aprendizado eficiente, o Departamento organizou uma Comissão de Seleção que indicará à Diretoria os professores dos diferentes cursos. Essa Comissão pretende, dentro de uma orientação racional, aproveitar todos os inscritos que estiverem dispostos a cooperar nesta obra de democratização da cultura, dando-lhes atribuições que se ajustem aos seus interesses práticos.

O primeiro curso formado pelo Departamento, funcionará no Belenzinho. A Comissão de Seleção já escolheu alguns dos professores para dar as primeiras aulas. Estes professores estão elaborando um programa de acordo com a orientação geral do Departamento. A Comissão Administrativa, que está encarregada das condições materiais para se realizarem estes cursos, já obteve sala e material didático indispensável.

A orientação geral do Departamento, no seu programa de ensino, é de caráter aprofissional. As aulas e os programas elaborados pelos professores devem estar articulados no sentido mais prático possível, aulas de higiene, geografia, história, etc.. Por outro lado, o Departamento fornecerá gráficos, projeções e outros centros de interesses que possam vitalizar o ensino.

Paralelamente à sua campanha de educação popular o Departamento tem, dentro de seu plano de ação, o propósito de divulgar alguns dos modernos processos de ensino. Estes cursos serão os nossos laboratórios de pesquisas como a Faculdade de Medicina tem a Santa Casa.

Em última análise, o Departamento de Educação Popular é uma organização que procurará canalizar esforços em favor da formação cultural da nossa gente.

10. Artigo de Flavio Motta sobre o Departamento de Educação Popular no jornal *O Orientador*. São Paulo, julho de 1945, p.4. Trata-se do primeiro texto publicado pelo autor, conforme levantamento realizado durante a pesquisa. Arquivo Flavio Motta.

> 11. Comunicado de reunião do Departamento de Educação Popular, assinado pelo diretor Flavio Motta. Arquivo Flavio Motta.

GREMIO DA FACULDADE DE FILOSOFIA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PRAÇA DA REPUBLICA, 53 - 3.º ANDAR - CAIXA POSTAL 105-B

S. Paulo, 19-7-1945

PREZADO COLEGA:-

Cumpre-me comunicar-lhe que o Departamento de Educação Popular do Grêmio da Faculdade fará realizar no primeiro sábado de cada mês uma reunião para tratar de assuntos de interesse geral.

Aproveite a oportunidade para lembrar que a próxima reunião está marcada para 4 de agosto, às 14 hs., à rua Senador Paulo Egídio, 15 - 8º andar, sala 813.

Esperando contar com a sua valiosa colaboração, subscreve-se atenciosamente

Flavio Woltz
Diretor do Departamento de Educação
Popular

“os programas serão rigorosamente organizados de acordo com as possibilidades dos alunos, suas tendências, inclinações e maneiras de vida, havendo, deste modo, programas para operários, comerciários, bancários, elementos das várias atividades profissionais, em harmonia com os sindicatos de classe.”⁵⁰

Nesse sentido, uma metodologia nova era pensada, para que se adequasse ao perfil particular dos alunos, procurando incorporar novos recursos que pretendiam instaurar novas dinâmicas de aula, que pudessem interessar a este aluno específico. Um dos exemplos era a incorporação de filmes às aulas, que conforme Flavio Motta,

“marcam o início de uma fase nova, mais eficiente e viva, nos processos de ensino. Adotando-os como meio de expressão normal nos seus cursos, o Departamento de Educação Popular acredita estar servindo, de maneira adequada, o problema tão grave e tão difícil da ilustração do povo.”⁵¹

Do mesmo modo, a metodologia proposta era divulgada aos professores a partir de um documento que continha “sugestões pedagógicas”, no qual podemos constatar o grande esforço de aproximação e entendimento do universo dos trabalhadores, que procurava fazer com que o professor se desprendesse de certos hábitos para conseguir construir uma aproximação genuína com os alunos, sem a qual não seria possível o sucesso do curso, como podemos perceber em algumas recomendações do documento “Sugestões pedagógicas para os Cursos Noturnos Gratuitos”:

50. “Dos Cursos Noturnos gratuitos criados por esse Departamento”. Documento datilografado, sem data. Arquivo Flavio Motta.

51. Discurso de Flavio Motta na abertura da mostra de filmes “Trips” na Faculdade de Filosofia, promovida pelo DEP. Documento datilografado, 25 de julho de 1945. Arquivo Flavio Motta.

“Muitos de seus alunos nunca estudaram e não estão acostumados a essa forma de atividade. Uma hora numa sala de aula pode cansar mais que oito horas de trabalho. Evite a fadiga. Evite as teorias e favoreça de início a parte prática”⁵²

Ao que tudo indica, o curso contava com a colaboração de instituições patrocinadoras, que cediam espaço, material e eventualmente poderiam viabilizar a remuneração dos docentes. Além disso, o Grêmio mobilizou também um curioso expediente para angariar os primeiros recursos que possibilitassem a organização da escola: em setembro de 1945, organizou um baile de gala beneficente, em comemoração à independência do Brasil, o qual teve a renda da venda de convites revertida “em benefício dos cursos gratuitos da Escola de Educação Popular”.⁵³ O baile foi realizado no salão de festas do Estádio do Pacaembu, cedido pela prefeitura – provavelmente a partir dos contatos familiares de Flavio, que aparentemente também se dedicou pessoalmente à organização do baile, tendo em vista a quantidade de documentação em seu arquivo também em relação a este tema.⁵⁴

O curso teve início no segundo semestre de 1945, no bairro do Belenzinho, no entanto não há nenhum registro de que tenha tido continuidade, ou mesmo tenha sido concluído nesse semestre. É provável que seu insucesso tenha se dado mais pelos conteúdos abordados do que pelos seus métodos e organização.

Representando, de modo imediato, uma oportunidade aos aspirantes a professor de obterem uma experiência prática da docência, que era requisitada em sua formação e para a qual nem sempre se encontrava espaço, o curso também tinha um sentido de tentativa de aproximação do saber e da formação universitária, do trabalho do intelectual, das parcelas de trabalha-

52. “Sugestões pedagógicas para os Cursos Noturnos Gratuitos”. Documento datilografado, sem data, 2p. Arquivo Flavio Motta.

53. “Baile da Independência” (Minuta para publicação diária em jornais da capital). Documento datilografado, 1945, 1p. Arquivo Flavio Motta.

54. Constam no arquivo de Flavio Motta diversos comprovantes de retiradas de convites, notas de divulgação datilografadas para serem enviadas aos jornais, correspondência com as instâncias de autorização à realização do baile (prefeitura, bombeiros, etc.) e matérias de jornal sobre o evento.

dores urbanos mais distantes dos espaços de formação e cultura.⁵⁵ Ainda que não houvesse nenhum tipo de abordagem mais politizada, que procurasse conscientizar o operário de sua condição, a proposta tentava assumir essa aproximação como um expediente de democratização da cultura, que era reforçado aos professores:

“Você não está dando aulas exclusivamente por espírito de altruísmo, mas sim, com o propósito de democratizar a cultura em proveito de todos nós”.⁵⁶

>> 12. | 13. “Sugestões pedagógicas para os Cursos Noturnos Gratuitos”, 1945. Arquivo Flavio Motta.

55. Diversos trabalhos que tratam da origem da Faculdade de Educação da USP relatam as sucessivas campanhas de seus docentes e alunos para a implementação de uma Escola de Aplicação ligada à Faculdade, que se estenderam ao longo da década de 40 e 50, pois a prática escolar era um requisito da formação.

56. “Sugestões pedagógicas para os Cursos Noturnos Gratuitos”. Documento datilografado, sem data, 2p. Arquivo Flavio Motta. O trecho citado se encontra riscado à lápis, ou seja, não deve ter sido incorporado na versão final do documento.

Continuação de Selys

SUGESTÕES PEDAGÓGICAS PARA OS CURSOS NOTURNOS
GRATUITOS

- 1) Observe que os seus alunos são homens e não crianças. Têm uma longa experiência da vida. As diferenças individuais são mais pronunciadas que nas crianças. Procure, para manter sempre o interesse dos alunos pelas lições, vitalizar e ensinar apontando aquilo que os seus alunos já experimentaram. Cumpra ao professor descobrir e designar a experiência comum dos seus alunos.
- 2) Lembre-se que os seus alunos, em sua maioria, são homens pobres, sem recursos e que trabalham em fábricas, oficinas, etc. São, portanto, pessoas ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ que lutam com grandes dificuldades. Quando falar em alimentação sadia, considere as dificuldades que eles podem ter em obter os alimentos. Quando atacar um problema qualquer de higiene considere que muitos deles foram vítimas dos males da falta de higiene e podem se sentir inferiorizados com um ataque radical á ~~xxxxxxxx~~ material que lhe afeta diretamente. Para um homem que fuma a quarenta anos um ataque radical ao vício de fumar parece ser bastante inadequado.
- 3) Note que os seus alunos já trabalharam o dia todo e estão cansados.
- 4) Muitos dos seus alunos nunca estudaram e não estão acostumados a essa forma de atividade. Uma hora numa sala de aula pode chegar mais que oito horas de trabalho. Evite a fadiga. Evite as teorias. Favoreça de início a parte prática.
- 5) Muitos dos seus alunos moram longe do curso e caminham bastante para assistirem as aulas. Lembre-se que a sua ausência na aula ou atraso no horário pode transparecer falta de respeito ^{para com o} aluno. Lembre-se que o Departamento não remunera seus professores e que só pode confiar na integridade moral dos seu corpo docente.

Você não está dando aulas ~~por~~ exclusivamente por espírito de
autuismo, mas sim, com o propósito de democratizar a cultura em
prejuízo de todos nós.

6) Não manifeste ideias políticas ou religiosas. Seria uma covardia
de sua parte usar da posição de professor para doutrinar poli-
tica ou religiosamente seus alunos. Lembre-se também que muitos dele
s têm ideias políticas e religiosas contrárias à sua. Portanto, acima
de tudo, respeite os seus alunos. Não se esqueça: cuidado com as deu-
trinas. Seja prático.

7) Procure tornar-se amigo de seus alunos em favor da ordem, da
eficiência e do espírito de solidariedade e de respeito.

8) Entre a nota.

- Curso da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras -

- DOS CURSOS NOTURNOS GRATUITOS CRIADOS POR ESTE DEPARTAMENTO

- a)- Serão criados nos diferentes bairros desta Capital, cursos noturnos, gratuitos, de caracter popular.

Estes cursos serão facilitados pelo apoio das instituições e particulares que lhes concederão prédios e material didático.

- b)- O programa consta de duas partes principais: uma, de noções fundamentais (português, aritmética, geografia, historia e ciências); outra, de noções gerais (higiene do homem e do ambiente, sob os tres aspectos - físicos, social e cultural).

As aulas, afim de aumentar o grau de aproveitamento dos alunos, serão acompanhadas por desenhos, gráficos, projeções e outras coisas de interesse.

- c)- Haverá um corpo docente formado por alunos da Universidade de S. Paulo, e seleccionados de acordo com os interesses de ensino.

- d)- As aulas serão dadas, em regra, sem remuneração. Mais tarde, depois dos necessarios entendimentos com quem de direito, procurar-se-á obter uma justa remuneração para os professores do curso.

- e)- Os programas serão rigorosamente organizados de acordo com as possibilidades dos alunos, suas tendências, inclinações e maneiras de vida, havendo, deste modo, programas para operarios, commerciaros, bancarios, elementos das varias atividades profissionais, de harmonia com os sindicatos de classe.

- f)- O corpo docente se obriga a fazer reuniões periódicas da cada secção do curso para debate de assuntos de interesse de mesmo, apresentação de sugestões de caracter pedagogicas e formação de programas de ensino.

- g)- As peculiaridades da organização, propaganda, administração e funcionamento, serão despostas em regulamento feito por uma comissão composta por alunos da Universidade de São Paulo, na forma que se julgar mais conveniente.

DOMINGO, 26 DE AGOSTO DE 1945

SERÃO CRIADAS NESTA CAPITAL VÁRIAS ESCOLAS POPULARES PARA A ALFABETIZAÇÃO DE TRABALHADORES

De grande extensão o programa ideado para a efetivação da campanha do grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras — “Baile da Independência”

Ao fazer da sua inquietação as sinfonias que compôs, Beethoven não esperava que anos e anos mais tarde, espirais de estrias gravadas na cera e uma agulha apropriada a percorrê-la, transmitissem sua música a gerações mais numerosas, depois mesmo que estivessem insensíveis os seus tímpanos e calada a sua voz. Não esperava o genial compositor que um personagem de Adhous Huxley em “Point Counter Point”, Spandrell, encontrasse em determinada composição sua um convite para deixar o Universo, e provocasse de maneira inteligente o seu suicídio. Mas, esperava Beethoven, que a sua inquietação não se repetisse nos filhos de outras gerações; na sua cabeça enorme o mundo tomaria outro aspecto, o desenvolvimento do homem faria com que ele vencesse a batalha da vida, e os artistas de um século mais tarde não buscariam além da terra a serenidade tão desejada e proibida ao compositor da 5.ª sinfonia.

Mas outras gerações vieram e a serenidade não chegou. O mundo convulsionou-se em guerras e mais guerras, a condição social que daria ao homem a possibilidade de viver, não veio. E, em pleno século XX, homens chegam à maioridade sem que se possam situar no Universo, desconhecendo o que se passou antes de seu nascimento, desconhecendo a si próprios.

Esse é um problema de grandes dimensões, pois trata de cultura, mas o desconhecimento verificado nas classes menos protegidas é mais intenso. Operários crescem, labutam ano após ano, sem a possibilidade de atingir a cultura. As poucas possibilidades não lhes permitem sequer conseguir a alfabetização...

É no sentido de diminuir o mais possível o número de analfabetos entre os trabalhadores, que o Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, criou o seu Departamento de Educação Popular.

Sobre mais essa realização daquele Grêmio, o repórter do JORNAL DE SÃO PAULO entrevistou a srta. Lili Aranha, que toma parte na comissão encarregada de angariar doativos para a Campanha de Educação Popular.

— “Cursos noturnos, gratuitos, serão criados em todos os bairros da Capital paulista — diz-nos a srta. Lili Aranha. — Alunos da Faculdade de Filo-

sófia, selecionados de acordo com o interesse do ensino, serão os professores dessas escolas. Os alunos que deverão lecionar, já deram a sua adesão à campanha e trabalharão sem receber remuneração. O programa para o ensino nas Escolas Populares, consta de duas partes: a primeira de noções fundamentais de português, aritmética, geografia, história e ciências; na segunda parte do programa, deverão ser dadas aos alunos noções gerais de “higiene do homem e do ambiente”: físico, social e cultural. Para melhor aproveitamento dos alunos, estas aulas serão acompanhadas por desenhos, gráficos, projeções e outros recursos dos métodos modernos de ensino.

Claro que, para o empreendimento deste programa, serão estudadas cuidadosamente, em cada classe, as possibilidades dos alunos, suas tendências, suas inclinações e maneira de vida. Dêsse estudo, que é necessário, resultará uma subdivisão do programa em programas para operários, comerciantes,

bancários etc. Para maior eficiência do ensino, o corpo docente se obriga a fazer reuniões periódicas, para debate de assuntos de interesse do curso.

Dispensável se torna esclarecer que a realização é vasta e dispendiosa. Mas — concluiu nossa entrevistada — a fim de criar possibilidades para tal empreendimento, o Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, contará com o apoio de várias instituições e particulares, que lhe concederão prédio e material didático.”

✱

Iniciando a campanha a fim de angariar pecúlio em benefício da Escola de Educação Popular, o Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, fará realizar no dia 6 de setembro próximo, no Estádio do Pacembu, um grande baile beneficente.

As informações para essa festa podem ser obtidas na secretaria do Grêmio, na Escola “Coetaneu de Campos”, à praça da República, 53, ou pelo telefone 4-1810.

< 14. “Dos Cursos Noturnos Gratuitos criados por este Departamento”, 1945. Arquivo Flavio Motta.

15. “Serão criadas nesta capital várias escolas populares para alfabetização de trabalhadores”. *Jornal de São Paulo*, 26 de agosto de 1945. Arquivo Flavio Motta.

GREMIO DA FACULDADE DE FILOSOFIA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PRAÇA DA REPUBLICA, 53 - 3.º ANDAR - CAIXA POSTAL, 105-B

Ao Exmo. Sr.
Dr. Francisco Prestes Maia
D.D. Prefeito da Cidade de São Paulo
NESTA

O Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo realizando uma de suas atribuições criou a Escola de Educação Popular, destinada a elevar o nível cultural de nossas classes menos favorecidas.

Para a constituição de fundos destinados a manutenção dessa Escola, está sendo organizado um baile de gala denominado "Baile da Independência", sob o patrocínio do Grêmio da Faculdade de Filosofia.

Tratando-se de uma festa beneficente, que se realizará no dia 6 de setembro p. futuro e destinada a angariar donativos, vimos a presença de V. Excia. solicitar, seja concedida isenção de impostos para a venda de ingressos, bem como cessão gratuita do salão de festas do Estádio Municipal do Pacaembu.

Tomo a liberdade de juntar ao presente, um exemplar do estatuto do Grêmio da Faculdade de Filosofia, que faculto ao presidente a criação do referido curso.

Contando com o alto e esclarecido espírito filantrópico que caracteriza V. Excia. este Grêmio, confiante, aguarda a favorável despacho para tão justo pedido.

Nestes termos
P. Deferimento

São Paulo, 20 de agosto de 1945

Paulo Crestella Sobrinho
20 de agosto de 1945

Paulo Crestella Sobrinho -
Presidente do Grêmio

FM/PC..

TABELÃO BRUNO
16.º OFÍCIO
Rua Marconi, 130 - São Paulo

Reconheço A. firma
de 20 de agosto de 1945
Em testemunho da verdade
Eduardo Brundo

< 16. Carta de Paulo Cretella Sobrinho, presidente do Grêmio da FFCL ao Prefeito Prestes Maia. São Paulo, 20 de agosto de 1945. Arquivo Flavio Motta.

17. Dione Lemke e Flavio Motta no baile de formatura da FFCL, 28 de dezembro de 1947. Arquivo Flavio Motta.

18. Formatura de Flavio Motta em 1947. Arquivo Flavio Motta.

1.2. Pedagogia no museu vivo: o MASP

No mesmo ano em que concluiu o curso de Pedagogia, em 1947, Flavio Motta conheceu Pietro Maria Bardi e Lina Bo, e aproximou-se do grupo que estruturava a montagem do Museu de Arte de São Paulo através do jornalista e crítico de arte dos *Diários Associados* Quirino da Silva, que indicou a Bardi alguns possíveis colaboradores.⁵⁷ Foi no espaço do Museu e através de seus cursos que Motta pôde pela primeira vez fazer convergir seus conhecimentos e interesses no campo da arte com a profissão em que se graduara, seja por meio de um aprendizado especializado em História da Arte, seja através da proposição e organização de diversos cursos ao longo dos anos em que esteve ligado ao Museu e, na sequência, à Fundação Armando Álvares Penteado.

O projeto do casal Bardi para o Museu tinha nas atividades didáticas uma frente fundamental de atuação, pois elas eram vistas como parte da ideia de um museu que não servisse apenas para a conservação de um acervo, mas fosse um espaço de difusão, pautada na formação do público e na relação ativa com a cidade. Nesse sentido, seguia a tendência internacional, tendo como principal referência a ideia de museu vivo implementada junto ao Museu de Arte Moderna de Nova York.⁵⁸

“[...] encontramos ressonâncias do projeto do MOMA-NY nas ações propostas pelo plano museológico delineado por P. M. Bardi. A ideia de criar um centro cultural, atingindo e educando um público ampliado, retoma a ênfase dos departamentos não

57. Segundo depoimento de Flavio Motta à autora. A mesma informação aparece em BARDI, Pietro Maria, *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986, p.24, apud CANAS, Adriano Tomitão. *MASP: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. São Paulo: FAU-USP, 2010, p. 48 (tese de doutorado).

58. A respeito da relação entre o projeto do MASP e sua sintonia com as propostas internacionais e os debates acerca da função dos museus modernos e seu papel nas cidades, ver a tese de doutorado de Adriano Tomitão Canas. Como aponta o autor, o termo “museu vivo” era usado por Bardi para se referir ao trabalho no MASP desde seus primeiros escritos sobre a instituição. Cf. CANAS, Adriano Tomitão. *op.cit.* p.45.

curatoriais – biblioteca, publicações, exposições itinerantes, educativo – propostos por Barr no museu de NY.”⁵⁹

Segundo o próprio Bardi, “pensamos que era preciso fazer do Museu algo tão interessante e popular quanto o cinema, organismo em atividade, capaz de instruir e interpretar a civilização, formar um gosto e o amor pela arte”.⁶⁰

Com um projeto de constituição de seu acervo que atravessava a história da arte de forma abrangente, e uma programação com um sentido formador, que como explicava a própria Lina Bo Bardi, se voltava “especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada”⁶¹, o Museu de Arte se estabeleceu em metade do segundo andar de um edifício ainda em construção, projetado por Jaques Pilon, destinado a ser a sede dos *Diários Associados*, na Rua 7 de Abril, inicialmente ocupando uma área de 1000m². A adaptação do espaço ao novo uso foi realizada por Lina Bo Bardi. Seu projeto organizava a disposição do museu: pinacoteca [sala para exposição do acervo], um espaço destinado às exposições didáticas de história da arte, uma sala para exposições periódicas e um auditório, programa mais condizente com um “organismo de difusão cultural” do que com um museu no sentido tradicional de “abrigo de obras de arte”.⁶²

As atividades educativas do MASP tiveram início mesmo antes de sua abertura ao público, com o espaço ainda em obras, por meio do curso de preparação para os monitores que atenderiam ao público, composto essencialmente de um curso de História da Arte que era conduzido pelo próprio Pietro Maria Bardi, e que Flavio Motta frequentaria ainda nessa primeira turma. Diversos artistas que mais tarde lecionariam no museu também frequentaram o curso, como Bonadei, Mario Gruber, Marcelo Grassman, Aldemir Martins, além dos seis assistentes de Bardi que seriam também os monitores: além de Flavio Motta, Nydia Licia, Enrico Camerini, Renato Czerna, Gabriele

59. MOTTA, Renata. *O MASP em Exposição: mostras periódicas na 7 de abril*. São Paulo: FAU-USP, 2003, p.21 (dissertação de mestrado)

60. BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992, p.68.

61. BARDI, Lina Bo. “O Museu de Arte de São Paulo. Função social dos museus”. *Habitat*, n.1, outubro/dezembro de 1950, p17.

62. MOTTA, Renata, *op. cit.*, p.22.

19. Curso de História da Arte para os monitores, 1947. Arquivo Flavio Motta.

Bochart e Jorge Wilhelm.⁶³ Flavio Motta foi o único dos monitores que permaneceu no MASP por um longo tempo, tornando-se assistente de Bardi e mais tarde, coordenador dos cursos do Instituto de Arte Contemporânea⁶⁴, assumindo até mesmo a diretoria do Museu durante uma das viagens internacionais de Pietro e Lina para acompanhar o acervo em excursão.⁶⁵

Combinado ao trabalho dos monitores, a “Exposição Didática de História da Arte”, que foi apresentada na inauguração do Museu, tinha também esse sentido de se aproximar do público leigo numa intenção formadora, como forma de intermediar os primeiros contatos daquele público com a arte. Apesar de representar um material fundamental para a compreensão dessa proposta

63. BARDI, Pietro Maria. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982, p.8.

64. BARDI, Pietro Maria, *História do MASP*, p.38.

65. Flavio Motta esteve como diretor em exercício do Museu entre agosto de 1953 e agosto de 1954. Cf. “Declaração” de Joaquim Bento Alves de Lima, 18 de dezembro de 1953. Arquivo Flavio Motta.

educativa do museu, não há registros de seu conteúdo específico e organização. Sabemos que ela ocupava um espaço próprio dentro do museu, distinto da área reservada às demais exposições periódicas, e seu conteúdo trazia “uma síntese do panorama histórico das artes” e deveria ser renovado a cada 6 meses.⁶⁶ Era composta por 84 painéis nos quais, através textos e reproduções fotográficas das obras, eram apresentadas as principais tendências, as escolas, as sucessões de acontecimentos e as características técnicas de algumas das modalidades artísticas: constituía, segundo Flavio Motta, um panorama da história da arte desde a pré-história, voltada principalmente ao público escola.⁶⁷

De acordo com Renata Motta, a exposição foi pensada a partir de uma experiência similar de Bardi no Studio d'Arte Palma, em Roma ⁶⁸ – que teria cedido o material que servia de base para a primeira exposição, e que se relacionam diretamente com iniciativa semelhante organizada por Alfred Barr no MoMA.⁶⁹ Segundo depoimento de Flavio Motta, os painéis chegaram prontos da Itália, porém ele não sabia exatamente qual era a procedência nem quem os havia confeccionado. No período que antecedeu à abertura do Museu, Flavio e os outros monitores foram encarregados de confeccionar a versão dos painéis traduzida para o português. Também há registros de que o poeta e historiador da arte Emilio Villa, em passagem pelo Brasil, tenha colaborado na preparação dos cursos do museu a convite de Bardi, e que nesse período tenha elaborado os painéis da Exposição Didática junto com Flavio Motta.⁷⁰

De acordo com o pesquisador Antonio Tomitão Canas, além dos temas clássicos da História da Arte, a Exposição didática apresentava também assuntos como design e arte popular, e era montada numa linguagem que poderia ser compreendida pelo cidadão comum, reforçando a vontade do museu de

66. LATORRACA, Giancarlo. “Maneiras de expor: a arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi” in LATORRACA, Giancarlo (org.) *Maneiras de expor: a arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014, p.26.

67. Depoimento de Flavio Motta à autora durante a pesquisa do mestrado em 2009.

68. MOTTA, Renata, *op. cit.*, p.23.

69. Sobre a atuação de Barr no Moma ver BARR, Margaret Scolari. “Our Campaigns: Alfred H. Barr, Jr., and the Museum of Modern Art: A Biographical Chronicle of the Years 1930-1944.” *The New Criterion*, 1987, pp. 23-74.

70. BARDI, Pietro Maria. “A atuação do MASP” in ARAÚJO, Emanuel. *Um certo ponto de vista – Pietro Maria Bardi 100 anos*, p.61 apud CANAS, Adriano Tomitão, *op. cit.*, p.48.

21. Flavio Motta e as notícias de divulgação do museu em jornais franceses, outubro de 1953. Arquivo Flavio Motta.

permitir a formação de um público maior, e ao mesmo tempo, distanciando-se da ideia do “templo repleto de obras divinas”, em linha com as ideias postuladas por Walter Benjamin e Andre Malraux. Segundo o autor, a iniciativa da exposição didática recuperaria o “museu imaginário” de Malraux, composto de reproduções fotográficas, e para o qual

“[...] as mostras didáticas em um museu moderno se apoiam na comunicação direta com o público e expõem cópias de obras que complementam seus acervos; embasam-se mais na experiência direta e menos no recolhimento diante do objeto exposto, e isso contribuiria para divulgar e construir uma visualidade moderna.”⁷¹

71. CANAS, Adriano Tomitão, *op.cit.*, p.80. De fato nos parece que esse mesmo sentido é retomado por Flavio Motta vinte anos depois, quando projeta a exposição que ocuparia o Pavilhão do Brasil na Expo 70, projeto de Paulo Mendes da Rocha e equipe, da qual Flavio fazia parte. A proposta também era a de uma exposição narrativa composta de reproduções

Nesse sentido, a presença dos monitores significava uma importante ação de aproximação do público e do conteúdo do Museu, e tratava-se de uma iniciativa pioneira no país.⁷² Junto com o interesse do público na exposição didática representavam o ponto de partida para que se botasse em prática o projeto do “museu vivo”. Simultaneamente a essas duas frentes, o programa do Museu também era composto por cursos e conferências, que em conjunto com as Mostras Periódicas e a revista *Habitat* compõem o projeto “civilizador” do MASP. Como observa Antonio Tomitão Canas, “ao mesmo tempo em que coloca o público em contato com as tendências modernas da arte, da arquitetura e do desenho industrial, o museu impulsiona a formação de profissionais para atuar nessas novas áreas”.⁷³ O projeto tinha, pois, como foco a atuação formadora de público em diversos campos das artes, como um “laboratório de elaboração e de discussão dos problemas artísticos, procurando indicar caminhos de compreensão no campo da arte”.⁷⁴

As mostras periódicas tinham um papel fundamental nesse sentido, dinamizando as relações com o campo cultural e artístico, abrindo outros diálogos e promovendo o trânsito de artistas internacionais. Segundo a pesquisa de Renata Motta, nos dez anos que se seguiram à abertura do museu, foram realizadas mais de cem mostras periódicas, dentre as quais podemos destacar a de Alexandre Calder, Flavio de Carvalho, Ernesto de Fiori, Samsom Flexor, Portinari, inauguradas em 1948; Anita Malfatti, Roberto Sambonet, em 1949; Geraldo de Barros, Max Bill, Le Corbusier, Mario Cravo, Victor Brecheret, Perluigi Nervi, em 1950; Lasar Segall, em 1951; Roberto Burle Marx, Saul Steinberg, em 1952. Em diálogo direto com as mostras e os cursos promovidos pelo Museu, uma programação abrangente de conferências consolidava a posição do museu como um espaço de interlocução direta com a crítica e a produção artística. Manuel Bandeira, Sergio Milliet, Oscar Niemeyer, Rino Levi, Germain Bazin, Alvar Aalto foram

de obras de arte – não se tratava de uma exposição de originais, mas sim da constituição de um certo discurso a partir da organização daqueles objetos visuais. A esse respeito, ver a dissertação de mestrado da autora, especialmente o item 3.4, pp.168-181. Cf. COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*. São Paulo: FAU-USP, 2010.

72. CANAS, Adriano Tomitão, *op.cit.*

73. Idem, *ibidem*, p.14.

74. BARDI, Pietro Maria, *op. cit.*, apud MOTTA, Renata, *op. cit.*, p.24.

22. Flavio Motta, então monitor do Museu, acompanha grupo de visitantes, 1948. [Fonte: *História do MASP*, p.69]

23. Aula de Flavio Motta diante da obra *Madona, Menino e Santos*, de Ottaviano Nelli, 10 de novembro de 1949. Arquivo Flavio Motta.

24. Visita dos estudantes da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie. *Jornal de Notícias*, 5 de novembro de 1947. Arquivo Flavio Motta.

25. Visita dos estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, sem data. Arquivo Flavio Motta.

26. Flavio Motta diante do *Retrato de Suzanne Bloch*, de Pablo Picasso, 1947. Arquivo Flavio Motta.

alguns dos nomes que figuraram na programação de conferências do museu nos primeiros anos da década de 50.⁷⁵

Em conjunto com os cursos livres e aqueles organizados pelo IAC, acentuavam-se as ações educativas próprias ao projeto de Bardi, de um museu de acordo com a vida moderna, em sintonia com o debate museológico internacional daquele momento, que voltava à instituição ao público não-especializado e centrava esforços em seu potencial educativo.⁷⁶

Flavio Motta participou ativamente da concepção, organização e montagem de diversas das mostras periódicas e frequentemente era responsável também por acompanhar os artistas que vinham à cidade apresentar seus trabalhos no museu, como foi o caso de Max Bill. Motta realizou a montagem da mostra temporária do artista e arquiteto suíço pessoalmente, auxiliado por Alexandre Wollner, então aluno dos cursos do museu, e acompanhou Max Bill durante sua temporada em São Paulo. Não é difícil imaginar a influência desse tipo de contato para um jovem professor, e também a desenvoltura que ele viria a conquistar no meio artístico ao estabelecer contato direto com visitantes tão ilustres quanto Saul Steinberg, Richard Neutra e o próprio Bill, representantes das tendências mais avançadas da vanguarda internacional naquele momento, e ao mesmo tempo também estabelecer um contato mais próximo com alguns dois mais relevantes representantes da arte e arquitetura nacional, como Portinari e Oscar Niemeyer.

O que se percebe através de registros diversos é que Flavio Motta acabou se tornando uma espécie de “faz-tudo” no Museu, principalmente durante os anos iniciais. Como assistente de Bardi, auxiliava nas mostras periódicas, recepcionava visitantes e artistas, apresentava a Exposição Didática, além de colaborar na revista *Habitat* com regularidade desde o primeiro número da revista, publicado no final de 1950, e até mesmo assumindo em alguns momentos a figura de Diretor Geral do periódico. No entanto, foi na área educativa do Museu que Flavio Motta efetivamente se envolveu, especialmente após a ampliação do edifício em 1950, o que proporcionou mais espaço para o programa didático, aumentando muito a quantidade de cursos e diversificando seus temas.

75. Cf. BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992, p.162.

76. MOTTA, Renata, *op. cit.*, pp.90-91.

< 27. Flavio Motta durante a montagem da exposição de Le Corbusier, 1950. Arquivo Flavio Motta.

28. Flavio Motta durante a montagem da exposição de Goya, 1952. Arquivo Flavio Motta.

29. Otávio Araújo, Flavio Motta e Cândido Portinari, sem data. Arquivo Flavio Motta.

30. Flavio Motta e Pietro Maria Bardi com diretor do Museu do Louvre, 18 de agosto de 1948. Arquivo Flavio Motta.

31. Lasar Segall, Flavio Motta e Odorico Tavares diante do *Navio de Emigrantes*, sem data. Arquivo Flavio Motta.

32. Gustavo Nuremberg, Duprat, Oscar Niemeyer, Candido Portinari, Flavio Motta e Clovis Graciano, reunidos por conta da exposição de Portinari e palestra do Oscar, em 1948. Arquivo Flavio Motta.

33. Flavio Motta e Mario Cravo na cobertura do edifício do MASP, 1952. Foto: Garcia Lorca. Arquivo Flavio Motta.

Flavio Motta irá ampliar essa pequena experiência no campo do ensino artístico também numa outra iniciativa, que ocorre em paralelo a estes anos iniciais de atuação no Museu: a criação da Escola Livre de Artes Plásticas, que começa a funcionar em abril de 1949. Muitos dos artistas que estavam naquele momento ligados ao círculo dos museus recém-criados – além do MASP, o Museu de Arte Moderna (MAM) – se envolvem no projeto: ao lado de Motta, assinam também o folheto de divulgação da instituição Aldo Bonadei, Nélson Nóbrega, Alfredo Volpi, Waldemar da Costa e Waldemar Amarante. No folheto de divulgação de seu programa, o grupo expõe os objetivos da escola: “orientar vocações artísticas”; e uma vez que a arte é uma “atividade criadora”, que não pode ser ensinada no sentido usual da palavra, os cursos pretendem “estabelecer contato entre a vocação e os meios de expressão” disponíveis aos alunos.⁷⁷ Assim também ela é apresentada no jornal *O Estado de S. Paulo*, não como “uma escola de técnica propriamente, mas bem mais do que isso: um centro em que deve formar-se a noção indispensável de uma consciência

77. *Escola Livre de Artes Plásticas*. Folheto de divulgação, abril de 1949. Arquivo Flavio Motta.

técnica e profissional”.⁷⁸ E sua intenção era “a renovação do nosso ambiente artístico”, já que, segundo a matéria, São Paulo era um meio “sem tradições artísticas”, no qual pairava o “diletantismo e auto-didatismo” na prática e no aprendizado artístico.⁷⁹

Instalada numa casa na Rua São Carlos do Pinhal que havia sido emprestada por Ciccillio Mattarazzo, a Escola pretendia manter cursos permanentes de pintura, escultura e desenho, e outros mais esporádicos “para os alunos que demonstrarem aptidão”, ligados às “artes aplicadas”: publicidade, tapeçaria, fotografia, tecelagem, gravura, cerâmica, cenografia, mobiliário, etc. O quadro docente era composto por artistas destacados e reunia algumas das figuras mais significativas do campo artístico brasileiro naquele período: Danilo Di Prete e Waldemar Amarante lecionavam no curso de publicidade⁸⁰; Volpi, Bonadei, Waldemar da Costa e Nelson Nóbrega no de desenho e pintura; Victor Brecheret, Raphael Galvez e Bruno Giorgi no de escultura; Poty no curso de gravura. Além disso, anunciou-se também a criação de um curso de História da Arte, com aulas duas vezes por semana ministradas por Flavio Motta⁸¹, e um curso de práticas artísticas para amadores, “que poderia ser chamado de um curso para os pintores de domingo, os não profissionais. Entre esses podem existir vocações ou talentos muito verdadeiros, não desenvolvidos pela falta de orientação e de estímulo”.⁸² Segundo os registros, apenas uma turma teria cursado a escola, em 1949, que durou menos de um semestre “por razões alheias ao fator educacional”.⁸³ Aldemir Martins, Mario Gruber, Marcelo Grassmam foram alguns dos alunos.

Duas indagações podem ser formuladas ao tratarmos dessa experiência: por um lado, pode-se notar que a Escola Livre antecipa um programa

< 34. | 35. *Escola Livre de Artes Plásticas*. Folheto de divulgação, abril de 1949. Arquivo Flavio Motta.

78. “Escola Livre de Artes Plásticas”, *O Estado de S. Paulo*, 12 de maio de 1949.

79. Idem, *ibidem*.

80. O curso de publicidade é o único que consta no folheto com uma breve explicação de seus conteúdos, provavelmente por se tratar de conteúdos novos, desconhecidos do grande público. Assim, consta no folheto a descrição das aulas como sendo de “cartaz, lay-out, ilustração, e artes gráficas”.

81. *Escola Livre de Artes Plásticas*. Folheto de divulgação, abril de 1949. Arquivo Flavio Motta. Não há registros de que esse curso tenha sido realizado.

82. “Escola Livre de Artes Plásticas”, *O Estado de S. Paulo*, 12 de maio de 1949.

83. LOURENÇO, Maria Cecília França, *Operários da modernidade*, p.213.

36. David Perlow, Aldemir Martins, Hebe de Carvalho, Geraldo de Barros; Poty, Mario Gruber, Aldo Bonadei; Otávio Araújo. Escola Livre de Artes Plásticas, 1949. Arquivo Flavio Motta.

de cursos que seria em seguida desenvolvido nos museus – no ano seguinte diversos cursos nos mesmos temas seriam criados no MASP, e Nelson Nóbrega organizaria a Escola de Artesanato no Museu de Arte Moderna, que apesar de ser divulgada em 1950 só funcionaria efetivamente dois anos depois. O que se pode supor é que os artistas ligados a esta curta experiência haviam tentado antecipar aquelas discussões que estavam em pauta nos Museus, botando em prática os debates em curso nas duas instituições. Assim, a primeira indagação que se coloca é qual teria sido a razão para a constituição desse espaço “paralelo” de cursos, que de certo modo parecia concorrer com os dos museus? Havia uma grande demanda por cursos dessa natureza naquele momento, o que exigia sua desvinculação das agendas formativas mais amplos dos museus? Ou se tratava de uma tentativa de estimular programas de formação autônomos em relação a eles, a seus objetivos, acervos, públicos e disputas institucionais? A outra indagação que é feita a respeito dessa iniciativa diz respeito à sua curta duração: qual teria sido o motivo do encerramento da Escola num período de tempo tão curto? E ao mesmo tempo, se poderíamos reconhecer algum legado próprio dessa experiência, ou desse projeto na prática ulterior de seus professores e alunos.

E uma outra iniciativa desse período, em paralelo a experiência no Museu, foi a publicação do jornal *Artes Plásticas*, que Flavio Motta editou com Ciro Mendes, Claudio Abramo, Clóvis Graciano e Rebollo Gonsales. Dedicado inteiramente ao universo artístico, o jornal foi lançado com periodi-

37. Nas janelas: Flavio Motta, Nélson Nóbrega, Manoel Martins e Walde-
mar Amarante. No jardim:
Mario Gruber, Luiz Ventu-
ra, estudante de escultura,
Poty. Escola Livre de Artes
Plásticas, 1949. Arquivo
Flavio Motta.

38. Poty, David Perlow,
Mario Gruber, Manoel
Martins e Luiz Ventura no
ateliê de gravura. Escola
Livre de Artes Plásticas,
1949. Arquivo Flavio Motta.

39. David Perlow, Aldemir
Martins, Luiz ventura e
Poty. Escola Livre de Artes
Plásticas, 1949. Arquivo
Flavio Motta.

40. Nélson Nóbrega. Ar-
quivo Flavio Motta.

41. Geraldo de Barros e
Luiz Ventura. Arquivo Fla-
vio Motta.

42. Geraldo de Barros. Ar-
quivo Flavio Motta.

cidade bimestral, e o primeiro número lançado em agosto de 1948. Segundo seu editorial, contava “com o apoio espontâneo de pintores, escultores e gravadores de São Paulo.” Na apresentação, os editores pontuam suas intenções de ser um espaço aberto à divergência dos grupos diversos que atuavam no campo artístico naquele período:

“O aparecimento de um jornal dedicado especialmente às artes plásticas representa mais um esforço no sentido de um maior e mais estreito entendimento entre os artistas(...) Não será descuidada a mais ampla divulgação dos conhecimentos estéticos e se procurará desenvolver uma consciência mais nítida das necessidades artísticas de nosso tempo, numa compreensão real e efetiva entre os artistas, o público e a crítica. Abrigando entre suas colunas as mais díspares correntes, *Artes Plásticas* colocará sempre acima das mesquinhas questões pessoais o interesse superior da arte.”⁸⁴

O jornal trazia textos críticos e notícias sobre o universo das artes, como crítica e anúncio de exposições, resenhas e apresentação de obras e trajetórias de artistas. Além dos textos dos próprios editores, entre os que colaboraram com suas edições, estavam os críticos Sergio Milliet, Lourival Gomes Machado, Luis Martins, os arquitetos Rino Levi, Flavio de Carvalho, além de Paulo Duarte, Roger Bastide, Arnaldo Pedroso D’horta, entre outros. Entre os anunciantes estavam os principais espaços de trânsito e encontro entre os artistas do período, como a livraria Jaraguá, a Galeria Domus e a Galeria Itapetininga, além de papelarias e casas de materiais artísticos.

A iniciativa, porém, durou apenas quatro números, até junho de 1949, quando parou de ser editada por não conseguir se manter financeiramente.

Em relação ao Museu, nos três primeiros anos de funcionamento na sede da Rua 7 de Abril, apenas poucos cursos foram postos em prática: em 1947, além do “Curso de Monitores para o Museu”, Bardi ministrou também uma primeira turma de um “Curso de História da Arte”, que segundo Adriano Tomitão Canas, era destinado aos estudantes, professores e escolas,

84. “Apresentação”. *Artes Plásticas*, São Paulo, n.1, agosto 1948, p.1.

43. Lançamento do jornal *Artes Plásticas* no Clube dos Artistas, que contou com a presença de Darcy Penteadado, Rebolo Gonsalves, Ciro Mendes, Rossini Guarnieri, Oscar Campiglia, Mario Gruber, Flavio Motta, Marcelo Grassmann, entre outros. São Paulo, agosto de 1948. Arquivo Flavio Motta.

44. Tulio de Lemos, Flavio Motta, Ciro Mendes, Claudio Abramo e Rebolo Gonsalves no lançamento do jornal *Artes Plásticas*. São Paulo, agosto de 1948. Arquivo Flavio Motta.

ARTES PLÁSTICAS

Órgão dos Artistas Plásticos de São Paulo

REDACÇÃO - Ciro Mendes, Cláudio Abramo, Flávio Motta.

GERÊNCIA - Rebolho Gonsales.

ENDEREÇO: "Clube dos Artistas e Amigos da Arte" - Rua Barão de Itapetininga, 273.

N.º 1	São Paulo, Agosto, 1948	Ano I
-------	-------------------------	-------

Apresentação

O aparecimento de um jornal dedicado especialmente às artes plásticas representa mais um esforço no sentido de um maior e mais estreito entendimento entre os artistas. As artes serviram sempre de admirável elo que nem as expressões mais violentas das forças materiais conseguiram destruir completamente. Isto não quer dizer, em absoluto, que um jornal de artistas tenha, necessariamente, que se abster de tomar posição nas lutas dos nossos dias. Aos artistas interessa, substancialmente, se sustente um clima de liberdade que per-

mita a plena eclosão da obra de arte. E na defesa desse clima este jornal estará pronto a emprestar todo o seu apoio material e intelectual.

O Brasil, participa, nestes últimos anos, cada vez mais ativamente, de todos os movimentos de caráter internacional. E de trinta anos para cá contribuiu, no plano artístico, com expressões inéditas e originais, tanto no terreno da literatura como da música e da pintura. Incrementar as condições que permitam o enriquecimento dessas contribuições, tal é uma das fi-

nalidades deste órgão que surge com o apoio espontâneo de pintores, escultores e gravadores de São Paulo. Por outro lado, não será descuidada também, a mais ampla divulgação dos conhecimentos estéticos e se procurará desenvolver uma consciência mais nítida das necessidades artísticas do nosso tempo, numa compreensão real e efetiva entre os artistas, o público e a crítica. Abrigando em suas colunas, as mais disparres correntes, "Artes Plásticas" colocará sempre acima das mesquinhas questões pessoais o interesse superior da Arte.

45. Jornal *Artes Plásticas*, n. 1, agosto de 1948, p. 1. Arquivo Flavio Motta.

46. | 47. | 48. Anúncios no *Artes Plásticas*, n. 2, setembro-outubro de 1948, p. 3 e p. 8. Arquivo Flavio Motta.

DI CAVALCANTI

**Aulas de Pintura
e Desenho**

Rua Sebastião
Pereira, 221
6o. andar

São Paulo

Leia e assine

FUNDAMENTOS

revista de cultura moderna — Assinatura
anual: Cr\$ 70,00 —

Rua Barão de Itapetininga, 275, 9.º, s. 93

SÃO PAULO

G A L E R I A
" D O M U S "

ANTIGUIDADES

ARTE MODERNA

Rua Vieira de
Carvalho, 11

(Esq. Praça República)

e ainda um curso para Vitrinistas, provavelmente ministrado por Lina Bo Bardi, e que teria a intenção de formar especialistas para atuar na expografia do próprio Museu.⁸⁵ No ano seguinte, além desses, os cursos de História da Arte parecem ter ganhado importância e novas sequências seriam abertas, como os “Cursos semanais de História da Arte”, ministrados pelos assistentes de Bardi, Enrico Camerini e Renato Czerna.

A principal novidade nesse primeiro momento, no entanto, foi a criação de uma programação voltada ao público infantil, organizando o “Club Infantil de Arte” e seu respectivo curso, o primeiro ateliê de arte para crianças em um museu brasileiro, fundado por Suzana Rodrigues. Seguindo conceitos difundidos a partir das ideias educacionais modernistas, o Club procurava ressaltar a importância da educação estética na formação dos indivíduos, com base na “livre-expressão” e no trabalho espontâneo das crianças. Esse interesse do Museu em afirmar o ensino e a prática artística para as crianças estava afinado com as iniciativas que haviam sido implementadas na cidade nos anos 20 e 30, como a Escola Brasileira de Artes, instituído por Theodoro Braga, os cursos de arte para crianças e jovens, ministrados por Anita Malfatti, e, em seguida, as práticas do Departamento de Cultura de Mario de Andrade com a criação do curso para crianças na Biblioteca Infantil Municipal.⁸⁶

Há também nesses anos iniciais do MASP um Seminário de Cinema, que teve início em 1949, contando com a colaboração de Alberto Cavalcanti, e que teria dado origem a um Departamento de Cinema; um Curso de Música moderna, coordenado por Roberto Schonorenberg e Jorge Wilhelm;

85. CANAS, Adriano Tomitão, *op.cit.*, p.48.

86. Cf. o panorama do período apresentado por BARBOSA, Ana Mae, “Introdução” in BARBOSA, Ana Mae (org.). *Ensino da arte: memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp.3-4. Especificamente a respeito da importância da experiência do Clube Infantil de Arte do MASP, ver BREADRIOLLI Rita, “A liberdade como método: um projeto moderno em ação ‘pioneira’ de ensino da arte no Museu de Arte de São Paulo”, in BARBOSA, Ana Mae (org.). *Ensino da arte: memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp.197-225. No ensaio, a autora demonstra como ao longo dos anos 30 há um crescente interesse pela arte infantil, especialmente por parte dos modernistas, que passa a ser objeto de exposições e artigos de jornal. Entre aqueles que se dedicaram ao seu estudo e difusão dos novos valores atribuídos a ela, estão Anita Malfatti, Mario de Andrade e Flavio de Carvalho, ao promover o “mês dos alienados e das crianças” no CAM em 1933. Retomaremos esse tópico ao abordar o Curso de Formação de Professores de Desenho proposto por Flavio Motta.

um Curso de Gravura, coordenado por Poty Lazzarotto; um Curso de Fotografia, para o qual foi montado um laboratório e estava aos cuidados de Thomas Farkas, Geraldo de Barros e Sascha Harnish, que foi bastante ativo na documentação das obras do próprio museu em seus primeiros anos; um Departamento de Teatro, sob a direção de Gianni Ratto.⁸⁷ Segundo Adriano Tomitão Canas, também se estabeleceu em 1950 um “Curso popular de Introdução à arte”, que seria ministrado por Flavio Motta, sobre o qual não há outros registros, mas que parece dialogar com suas iniciativas junto ao grêmio estudantil da FFCL-USP, anos antes.⁸⁸

Ainda que atraíssem um bom público e tivessem a participação e o empenho de figuras renomadas em cada uma de suas áreas, ao que parece, nesse primeiro momento, esses cursos ainda se constituíam enquanto iniciativas desconectadas, reunidas mais em função de disponibilidades e acasos – ou mesmo para atender necessidades do próprio museu – do que como parte de um projeto institucional mais articulado. É apenas com a ampliação da área educativa do Museu em 1950 que têm início uma organização nova nos cursos e tentativas de estabelecer programas mais estruturados, com sentido mais duradouro e integrado, visando à formação especializada. A primeira dessas iniciativas foi a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), projeto que viria a formalizar, efetivamente no formato de uma escola, os cursos que vinham sendo desenvolvidos fragmentariamente, no sentido de afirmar o caráter pedagógico do museu que Bardi vinha postulando desde o início de seu funcionamento.

Segundo Ethel Leon, que estudou o projeto do IAC, durante os dois anos iniciais do museu, Bardi vinha estudando a possibilidade de fundar uma escola que pudesse formar especialistas em teoria e história da arte, voltados principalmente aos trabalhos nos museus.⁸⁹ A partir da documentação do arquivo, a pesquisadora analisa a relação de professores que ele gostaria de convidar para lecionar, e ressalta que a partir dela, é possível percebermos que a proposta era a de um curso de história da arte que contava com colaboradores de diversas especialidades, o que pressupõe uma visão muito particular da história da arte,

87. BARDI, Pietro Maria, *História do MASP*, p.14.

88. Não foi encontrado em seu arquivo pessoal nenhum documento sobre esse curso.

89. LEON, Ethel. *IAC - Instituto de Arte Contemporânea escola de desenho industrial do MASP (1951-1953) - primeiros estudos*. São Paulo: FAU-USP, 2006, p.18 (dissertação de mestrado).

mais abrangente e ligada ao cotidiano. A lista continha antropólogos, artistas, arquitetos, críticos de arte, educadores, como Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva, Anísio Teixeira, Darcy Ribeiro, Thomas Farkas, Luis Saia, Rodrigo de Mello Franco, Gilberto Freyre, Pierre Verger, Germain Bazin, entre outros.⁹⁰ No entanto, este projeto de uma escola voltada à formação de historiadores da arte, ainda segundo a pesquisa de Leon, é deixado de lado a partir de um certo momento e dá lugar ao Instituto de Arte Contemporânea. Segundo a autora, Bardi pode ter considerado que a missão de formar historiadores da arte talvez não fosse mais tão necessária, e ao contrário, fazia sentido naquele momento conseguir estabelecer um lugar para o design moderno de forma a poder intervir no mundo da indústria em franco processo de expansão em São Paulo.⁹¹ Segundo ela, ainda como projeto, o IAC não havia definido seu foco: ora era descrito nos documentos como sendo fruto da reunião de cursos de diferentes naturezas, como desenho, fotografia, gravura, etc., ora ele seria especificamente uma “escola de design”.⁹²

Quando lançado, em 1950, o IAC tem seu programa apresentado como uma escola de desenho industrial. Nele, era proposto um curso de dois anos de duração, que tomava como modelo o ideário da Bauhaus de Dessau e no qual a arquitetura tinha papel relevante, sendo reiteradamente abordada por diferentes disciplinas e professores arquitetos ao longo do curso. No IAC, Flavio Motta leciona História da Arte, e é provável que tenha sido através desse espaço que ele estabeleceu um contato mais aprofundado com

90. Idem, *ibidem*, p.20.

91. Idem, *ibidem*, p.23.

92. A documentação original encontrada no arquivo de Flavio Motta também não esclarece diretamente essa ambiguidade, no entanto, o que se pode concluir é que em seus primeiros anos de funcionamento os outros cursos já existentes continuaram como cursos livres, e a denominação IAC era aplicada apenas ao curso de desenho industrial; e a partir do momento em que o curso de desenho industrial se encerrou, em 1953, o nome de IAC continuou a ser usado para designar o conjunto de cursos oferecidos pelo museu, e foi também incorporado pela Fundação Armando Álvares Penteado durante a parceria com o Museu. Isso pode ser concluído, por exemplo, a partir do documento “Relação do número de aulas dadas, durante o 1º semestre de 1952, aos seguintes cursos”, datilografado, 1952, no qual os cursos daquele ano são listados, e do informe “Instituto de Arte Contemporânea” datilografado, fevereiro de 195], e também pelos diversos documentos em papel timbrado do IAC com o endereço da Fundação Armando Álvares Penteado em anos seguintes. Arquivo Flavio Motta .

O Instituto de Arte Contemporânea surge por iniciativa do «Museu de Arte» de São Paulo, com a finalidade de colocar à disposição dos jovens uma escola e um centro de atividade, onde serão estudados e divulgados os princípios das artes plásticas em favor da coletividade e em absoluta coerência com a época.

Um grupo de arquitetos, artistas e técnicos, persuadido da necessidade dessa iniciativa, reuniu-se com o objetivo de trabalhar nessa escola rigorosamente disciplinada e orientada numa base didática, visando:

- formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada;
- aclarar a consciência da função social do desenho industrial, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e o diletantismo decorativo;
- ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida.

Em uma palavra o I.A.C., solicitando a colaboração definitiva da indústria, deseja incrementar a circulação de idéias novas, de novos empreendimentos no campo estético, erroneamente considerado como «torre de marfim» para iniciados, generalizando o mais possível as conquistas da arte, da tradição e da cultura.

curso preliminar

	observação e representação	matemática	álgebra geometria geometria descritiva
		perspectiva	
		desenho a mão livre	
teoria e estudo da forma	composição	piano	— elementos básicos de desenho e suas características: ponto linha superfícies valor côr ilusões espaciais luz como elemento creativo elementos de processos fotográficos fotogramas
		côr e luz	
		espaço	— elementos básicos da forma plástica (desenvolvimento da sensibilidade de espaço, forma e textura): modelagem e construções experimentais barro gesso madeira arame papel, etc.
conhecimento dos materiais, métodos e máquinas	materiais: contacto e pesquisa		
	técnica de trabalho e métodos de produção		
elementos culturais	elementos de arquitetura		
	história da arte		
	psicologia e sociologia		

<< 49. | 50. Folheto Informativo do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, 1951. Arquivo Flavio Motta.

< 51. | 52. Folheto Informativo do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, 1951. Arquivo Flavio Motta.

as questões da arquitetura, a partir do contato com os outros professores e os conteúdos das aulas em si.

O curso do IAC teve início em 1951, mesmo ano em que se inaugura a I Bienal de São Paulo, e foi aberto no mesmo dia da abertura da exposição no MASP de Max Bill, ex-aluno da Bauhaus e, em 1953, fundador da escola de Ulm, o que claramente demarcava as intenções e referências da nova instituição.⁹³ Nesses anos, entre 1952 e 53, têm-se a impressão de que os cursos do museu definitivamente tomam uma forma mais clara, e mesmo os que haviam iniciado nos anos anteriores também se consolidam, algumas vezes sendo agrupados em “Departamentos” que visavam organizar as atividades de cada área. Como um exemplo, no ano de 1952 as atividades foram as seguintes:

Seminário de cinema, Alberto Cavalcanti, Paulo Emilio Salles Gomes, entre outros; *Gravura*, prof. Poty Lazzarotto [o curso foi assumido pela profa. Renina Katz a partir de 1953]; *Desenho Infantil*, prof. Hebe de Carvalho; *Modelagem Infantil*, prof. Hebe de Carvalho / *Cartonagem Infantil* (curso de apenas 2 aulas); *Iniciação Musical*; *Tecelagem*, prof. Klara Hartoch; *Instituto de Arte Contemporânea*; *Coral misto para adultos*; *Coral infantil*; *Bailado Infantil*, profa. Kitty Bodenheimer e profa. Ruth Krumholz; *Jardinagem*, prof. Edgar Fernandes Teixeira; *Inglês*; Grupo experimental de rádio; Orquestra sinfônica juvenil, dirigida pelo maestro Mario Rossini [departamento de música foi organizado por Yvone Levi], maestro Arthur Kauffmann; Escola de propaganda, coordenada por Rodolfo Lima Martensen, Renato Castelo Branco e Geraldo Santos; diversos professores; *Desenho livre*, (havia sido iniciado por Roberto Sambonet; naquele momento o professor era G. Novelli)⁹⁴

93. Segundo os depoimentos no trabalho de LEON, Ethel, *op. cit.*, pp.42-43.

94 Documento sem título, datilografado, 1952. A relação de cursos apresentada segue a mesma ordem em que se encontra listada na programação. Neste documento específico não se encontra a relação de professores de cada curso, que foi montada a partir da pesquisa bibliográfica e registros de outras cartas e documentos presentes no Arquivo Flavio Motta.

Não por acaso, em 1952 é firmado um convênio entre o Museu e a Prefeitura de São Paulo, a partir do qual alguns dos cursos passam a oferecer diversas bolsas de estudo aos alunos.⁹⁵ Embora não sejam claras quais as outras contrapartidas, o convênio representa uma institucionalização dos cursos, que se consolidam como um conjunto mais coeso a partir desse ano. Na documentação enviada à prefeitura de São Paulo relativa ao ano de 1953, a lista de cursos apresentada no ano anterior sofre algumas poucas alterações, e nos registros posteriores, com alguns acréscimos e desfalques eventuais, ou pequenas alterações no nome do curso, de um modo geral a lista se mantém a mesma, indicando a continuidade pretendida. Assim, na documentação relativa a 1953, 54 e 55, a lista dos cursos permanece praticamente a mesma, e são os seguintes:

Curso de formação de professores de desenho; Escola de propaganda; Curso de desenho artístico e iniciação à pintura, prof. Waldemar da Costa, prof. Gastone Novelli; Curso de desenho para principiantes e modelo vivo, prof. Gastone Novelli; Curso de Gravura, profa. Renina Katz; Curso de Escultura; Curso de Fotografia, prof. Guilherme Marconi; Curso de Tecelagem, profa. Klara Hartoch; Seminário de Cinema, prof. Juan Carlo Landini (câmera), George Monteil(som), George Walter Durst (televisão); Curso de Ikebana (1954-55); Curso de desenho e modelagem infantil, profa. Hebe de Carvalho; Curso de bailado infantil para meninos, profa. Kitty Bodenheimer; Curso de aperfeiçoamento em instrumentos musicais (específicos de cada instrumento); Orquestra Sinfônica juvenil, M. Arthur Kauffmann; Curso de Iniciação Musical; Curso de Caligrafia, prof. Nelly Villara dos Santos; Curso de Inglês

95 Carta ao Secretário da Educação e Cultura/Prefeitura Municipal de São Paulo, 30 de março de 1953. Datilografado, 3p. Arquivo Flavio Motta. Conforme a documentação presente no arquivo de Motta, os cursos do museu eram pagos; aqueles com maior carga horária custavam Cr\$350 por mês em 1955, o que naquele ano correspondia a 15% de um salário mínimo.

> 53. Relação dos cursos e do número de aulas dadas durante o 1º semestre de 1952. Arquivo Flavio Motta.

O que nos parece claro é que quando nos deparamos com a lista de cursos, prevalecem aqueles de sentido mais aplicado, ligados não somente à educação artística e que se relacionam diretamente com a ideia proposta pelo museu de “educar o gosto” e desenvolver habilidades e talentos artísticos; mas também os que possuem um sentido profissionalizante seja no campo da formação de professores de desenho, seja no campo do design, da publicidade e da comunicação de massa, voltados a uma aplicação direta no universo urbano-industrial que se aprofunda na cidade naquele momento.⁹⁶ E nesse sentido, outras temáticas - como inglês, caligrafia - que num primeiro momento parecem dissonantes desse escopo mais diretamente ligado às artes, podem ser também entendidos como uma preparação para inserção no campo do trabalho, como uma complementação a uma formação mais geral.

É possível perceber também que o predomínio da história da arte como um curso autônomo nos primeiros anos dos cursos, vai dando lugar a cursos menos especializados, num escopo mais amplo de temas, ao mesmo tempo em que a especialização e o aprofundamento vão acontecendo dentro das escolas específicas - IAC, Propaganda e Formação de professores de desenho. Nelas, a história da arte aparece nos currículos com um certo peso, considerada relevante para essas áreas. Ao mesmo tempo, iniciativas como o programa de TV *Video de Arte* e a própria programação educativa do Museu, com a exposição didática, demonstram o propósito de popularizar e difundir a história da arte em outros formatos e por outros meios.

A importância da documentação relativa aos cursos do MASP no arquivo de Flavio Motta a partir de 1953 sugere o crescente envolvimento do professor na organização dos cursos desde então. Em diversos documentos do período inclusive ele passa a assinar como “Assistente de direção” do Museu. Também segundo a documentação, como notamos acima, Motta assumiu a diretoria interina do Museu entre agosto de 1953 e agosto de 1954, período durante o qual Bardi e Lina acompanhavam o acervo do MASP em sua famosa excursão internacional. Mas essa posição mais ativa de Motta no Museu não parece se restringir somente aos cargos administrativos: pode-se perceber que ele gradualmente assumirá também o protagonismo no ensino de História

96. Retomaremos essa questão mais adiante, em relação ao curso de formação de professores de desenho.

ASSOCIAÇÃO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

Relatório do número de aulas dadas, durante o 1º semestre de 1952, aos seguintes cursos:

	Jan.	Fev.	Marr.	Abr.	Maio.	Jun.	Soma:	Total: Nº de horas:	Data do início das aulas:
SEMINÁRIO DE CINEMA	24	24	28	22	30	128	128	128	4 de fevereiro
GRAVURA	23	31	27	31	29	141	141	282	4 de fevereiro
DESENHO INFANTIL	4	4	3	5	4	20	20	60	2 de fevereiro
MODELAGEM INFANTIL	4	4	3	5	4	20	20	60	2 de fevereiro
CARTONAGEM INFANTIL	2					2	2	6	2 de fevereiro
INICIAÇÃO MUSICAL	5	12	11	12	12	52	52	52	15 de fevereiro
TECELAGEM	10	12	13	11	11	57	57	171	5 de fevereiro
INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA		67	82	83	69	301	301	301	10 de fevereiro
CORAL MISTO PARA ADULTOS		8	8	9	7	32	32	48	4 de março
CORAL INFANTIL	2	9	2			13	13	13	18 de fevereiro
BAILADO INFANTIL	8	18	22	19	24	24	115	115	15 de janeiro
JARDINAGEM		7	6	8	8	29	29	58	6 de março
INGLÊS	7	7	8	7	7	36	36	36	5 de fevereiro
GRUPO EXPERIMENTAL DE RÁDIO	11	18	8	13		50	50	50	8 de fevereiro
ORQUESTRA SINFÔNICA JUVENIL		9	8	7	8	32	32	96	6 de fevereiro
ESCOLA DE PROPAGANDA			33	36	36	107	107	107	31 de março
DESENHO LIVRE	4	8	8	7	7	34	34	68	5 de fevereiro

54. Relação dos cursos do MASP, 1953. Arquivo Flavio Motta.

-
1. Escola de Propaganda
2. Orquestra Sinfônica Juvenil
3. Curso de Formação de Prof. de Desenho
4. Curso de Desenho p/ Principiantes e Modelo Vivo
5. Curso de Desenho Infantil
6. Curso de Gravura
7. Curso de Esculturas
8. Curso de Fotografia
9. Curso de Caligrafia
10. Curso de Inglês
11. Curso de Bailado Infantil
12. Curso de Iniciação Musical
13. Curso de Flauta Inglesa
14. Curso de Teclagem
15. Curso de Seminário de Cinema
- 1953
- → convênio escolar
- → fina do " "

RELAÇÃO DOS CURSOS

Museu de Arte de S. Paulo.

DESENHO P/ PRINCIPIANTES - Prof. Novelli

Horário: terças e quintas, das 9 às 11 hs., das 17 às 19 hs.
e das 20 às 22 hs.

C. FORMAÇÃO PROFESSORES DE DESENHO - Profs. Flávio Motta (Hist. da Arte)

Marcos Pontual (Psicologia)
Anwar Damha (Des. geometr.)
Renato Moreira (Sociologia)
Renina Katz (Des. Livre)
G. Novelli (Composição)

Horário: de segunda a sexta, das 8 às 12 hs., excetuando quinta, cujas aulas terminam às 11 hs.

GRAVURA - Profa. Renina Katz

Horário: segundas, quartas e sextas, das 19 às 21 hs.

FOTOGRAFIA - Prof. Guilherme Marconi.

Horário: terças, quintas e sextas, das 20 às 22 hs.

SEMINÁRIO DE CINEMA - Profs. Juan Carlo Landini (Câmera)

George Monteil (Som)

George Walter Durst (Televisão)

p/ o 1º
Trimestre.

Matérias a serem dadas do 2º trimestre em diante:

Fotografia, Teoria de Montagem, Estética,
Legislação Cinematográfica, Cenografia, Di-
reção de Produção, Trucagem, Iluminação,
Roteiro, Hist. do Cinema, Continuidade e
Script-Girl", Direção Artística e Interpre-
tação, Musicologia, Filmes de Publicidade,
Argumento e adaptação.

Horário: segundas, quartas e sextas, das 20 às 22 hs.

TECELAGEM - Profa. Clara Hartoch

Horário: terças, quartas e quintas, das 15 às 17 hs.

CALEFASIA - Profa. Nelly Villara R. dos Santos.

Horário: sábados, das 17 às 18 hs.

DESENHO DE MODELO VIVO E INÍCIO À PINTURA - prof. G. Novelli.

Horário: A se iniciar dia 13 de Abril, às segundas e quartas,
das 20 às 22 hs.

55. Relação dos cursos do
MASP, 1954 ou 1955. Ar-
quivo Flavio Motta.

São Paulo, 30 de março de 1953

Exmo. Sr.
Secretário da Educação e Cultura
Prefeitura Municipal de São Paulo
Em mãos

Prezado sr. Secretário:

O "Museu de Arte" de São Paulo empenhado, este ano, em aperfeiçoar seus cursos, muitos dos quais fazem parte do Convênio assinado com a Prefeitura em fevereiro de 1952, vem à presença de V.Excia. pretende da Cláusula Quarta, nos seguintes itens:

c) onde se lê - Curso para a formação de desenhistas profissionais (2 anos) - passaria a ter a seguinte redação: Curso para a formação de professores de desenho para o Curso Secundário (3 anos)

1º ano - Desenho a mão livre, História da Arte, Sociologia, Desenho Geométrico, Composição, Psicologia (geral)

2º ano - Desenho a mão livre, História da Arte, Sociologia (educacional), Desenho geométrico, Composição, Psicologia (do adolescente)

3º ano - Desenho a mão livre, História da Arte, Didática, Composição, Psicologia (educacional), Desenho geométrico

f) onde se lê - Jardinagem - passaria a ter a seguinte redação: Curso de Desenho Artístico e Iniciação à Pintura

g) onde se lê - Bailado Juvenil - passaria a ter a seguinte redação: Curso de Bailado Infantil para Meninos

j) onde se lê - Coral Infantil - passaria a ter a seguinte redação: Curso de Desenho para Principiantes

k) onde se lê - Coral Misto - passaria a ter a seguinte redação: Curso de Califasia

m) onde se lê - Grupo Experimental de Rádio - passaria a ter a seguinte redação: Curso de Aperfeiçoamento em Instrumentos Musicais (flauta, oboe, fagote, trompa, trombone, clarineta, bateria, violoncelo, etc.)

Certos de que V.Excia. levando em conta maior êxito para as atividades educativas do Museu de Arte providenciará as alterações acima solicitadas, aproveitamos o ensejo para apresentar os nossos mais

da Arte na instituição, tema que nos anos iniciais era conduzido pelo próprio Bardi e compartilhado entre os outros monitores formados junto com Motta. Com Bardi mais envolvido com outras questões institucionais, de fato ele se tornaria a figura responsável pelo ensino neste campo a partir daquele momento, aparecendo como o único professor de História da Arte no Museu em toda a documentação dos cursos a partir de 1953.

É nessa posição que ele irá organizar os conteúdos dos cursos e efetivamente protagonizar duas iniciativas do Museu nesse período, de grande importância para os propósitos deste trabalho: um programa de popularização de história da arte na TV e o curso de formação de professores de desenho, que seria depois absorvido pela Fundação Armando Alvares Penteado. A primeira delas, o programa televisivo *Video de Arte* na estação de televisão criada por Assis Chateaubriand em 1950, a TV Tupi, foi iniciado ainda em 1952 e funcionava nas dependências do próprio MASP. Idealizado por Flavio Motta, o programa se constituía de um curso semanal de História da Arte, que foi transmitido ao vivo durante todo o ano de 1952.⁹⁷ Destinava-se ao público geral, não especializado nos assuntos artísticos, e representava uma possibilidade inédita naquele momento pois seria capaz de atingir um público bem mais amplo que os frequentadores do Museu. Nesse sentido, a iniciativa levava ao limite o projeto de ampliação da formação e do conhecimento em história da arte, encampado pelo museu e representado pela mostra didática e as diversas turmas dos cursos, mas também o projeto de aproximação de um outro público, que interessava particularmente a Flavio Motta e que não era fácil ser atraído para o Museu de Arte. Se em suas primeiras transmissões, a TV Tupi atingia cerca de 500 aparelhos pela cidade (com boatos de que Chateaubriand teria literalmente espalhado 200 aparelhos em diversos locais para que as pessoas pudessem acompanhar suas primeiras investidas no setor), ao final de 1951 já eram cerca de 7 mil aparelhos em funcionamento, em São Paulo e Rio de Janeiro, as duas cidades onde a TV Tupi era transmitida em seus primeiros anos.⁹⁸ E segundo o texto “lições de arte para 20.000”,

< 56. Carta ao Secretário de Educação e Cultura. São Paulo, 30 de março de 1953. Arquivo Flavio Motta.

97. Segundo depoimento de Flavio Motta – que sempre se referia ao curso televisivo com entusiasmo – o equipamento que a TV dispunha naquele momento apenas fazia a transmissão ao vivo, não possibilitando as gravações, assim não há nenhum registro dessa experiência.

98. LEAL, Plínio Marcos Volponi, “Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no

56. | 57. Etapas de elaboração do programa *Video de Arte*, 1952. *Habitat*, n. 7, p.87

A consulta à biblioteca do Museu de Arte é o primeiro passo na elaboração do programa artístico para a televisão

Durante muitos anos, o diretor do Museu de Arte reuniu neste arquivo uma coleção com mais de 20.000 reproduções. Grande parte desse material é utilizado nos programas da Televisão-Tupi

numa perspectiva um pouco mais otimista, publicado na revista *Habitat* em 1952 e atribuído à Flavio Motta, tratava-se de um público que o Museu vinha se esforçando para conquistar:

“o próprio museu, há cinco anos, vem lutando para desenvolver um clima de interesse pelas artes plásticas. Dizemos lutando, porque o Sr. P.M. Bardi em 1947, alguns meses antes de inaugurar o museu reunia, com relativa dificuldade, uns 20 alunos de história da arte. [...] sempre também estava ausente o grande público, o público que é preciso conquistar, formado por estudantes, por médicos, advogados, engenheiros, professores, etc.”⁹⁹

O programa era organizado a partir de roteiros montados por Flavio Motta, que definiam as imagens que seriam mostradas na tela - filmadas a partir de reproduções das obras escolhidas para cada assunto e, ao fundo, o texto

Brasil”, in *VII Encontro Nacional de História da Mídia*, Fortaleza, agosto de 2009.

99. “Lições de arte para 20.000”, *Habitat*, n.7, abril/junho de 1952, p.86.

No programa sobre Rembrandt foram usadas 82 reproduções. O texto deveria ser condensado para quinze minutos

Um programa feito no estúdio, com reproduções, torna as imagens mais claras e fieis do que um programa filmado

58. | 59. Etapas de elaboração do programa *Video de Arte*, 1952. *Habitat*, n. 7, p.87

que Flavio havia elaborado era lido por Heitor de Andrade, radialista da Radio Difusora, e em alguns momentos era entremeado por músicas.¹⁰⁰ Com duração de no máximo 15 minutos, na maioria dos programas eram mostradas por volta de 60 imagens de obras.¹⁰¹ Quase todos os roteiros e as reproduções das imagens utilizadas estão preservados no arquivo de Flavio Motta, e através deles podemos perceber que o programa seguia uma abordagem cronológica da história da arte, e na maioria das vezes se organizava a partir das “escolas” ou assuntos que se fechavam dentro de um único episódio.

De modo geral, na leitura dos roteiros, fica clara a intenção de falar a um público leigo, dispondo de um vocabulário sem nenhuma erudição, numa linguagem que permitia um entendimento imediato. O texto procurava explicar as obras mostradas relacionando-as ao contexto político, geográfico e social de cada período, destacando os temas presentes nas obras – os

100. Idem, *ibidem*, p.87.

101. Segundo explicação na matéria citada, cada uma das imagens das reproduções não deve aparecer na tela por mais de 10 segundo, pois se ficasse muito tempo, a imagem “fixa” acabava por queimar a tela do aparelho.

60. Classificação e organização das reproduções a serem utilizadas no programa sobre Rembrandt, 1952. Arquivo Flavio Motta.

61. Flavio Motta em ação durante o ensaio do programa no estúdio. Arquivo Flavio Motta.

62. | 63. Cartelas do programa *Video de Arte*. Arquivo Flavio Motta.

assuntos retratados – e sua relação particular com cada momento histórico. Não se travava de uma abordagem a respeito de técnicas ou informações mais específicas, nem de estabelecer relações com outros momentos artísticos, proporcionando um entendimento bastante imediato das obras. Ao mesmo tempo, é interessante perceber que Flavio Motta adquire todo um novo repertório de técnicas de filmagem e de montagem, que vão sendo usadas para construir a narrativa sobre as obras, e que se tornam meios importantes de constituição de seu discurso didático em história da arte. Assim, como se explica no texto da *Habitat*, a câmera muitas vezes deve se movimentar sobre o quadro, pois a forma das telas não encaixa proporcionalmente naquela da tevê. Desse modo, a própria escolha da sequência de movimento – que é explicada no roteiro – já constitui por si mesma uma escolha narrativa. Do mesmo modo, a escolha das imagens não deve ser pautada somente no discurso histórico, mas também num certo ritmo desejado, que organiza o programa e o mantém interessante ao público.

A PINTURA HOLANDESA NO SÉCULO XVII

Imagem

Texto

Som
Música

fução do letreiro
com imagem nº 1

deixar imagem nº1

Os artistas holandeses do século XVII
deixaram para a posteridade os exem-
plos mais puros de um estilo barroco
sem ostentação

pan./p/direita nº2

Eles nos legaram um sentimento muito
mais tranquilo ^{bom} da vida,...

pan./p/direita nº3

cheio de uma calma infinita como os
rios e canais que dão riqueza às suas
terras

fução

pan./p/direita nº4..... Música

fução nº5 música

fução nº6..... Música

pan./p/esquerda nº7

Embora pequena, a Holanda - naquele período,
Províncias Unidas -, mantinha uma poderosa
frota estendendo seus domínios e sua inde-
pendência em todas as regiões.

fução

pan./p/esquerda nº8

Era a época de Maurício de Nassau e das inva-
sões holandesas no Brasil. As conquistas do
Novo Mundo ^{consolidaram} a autonomia política, religiosa e
social da Holanda...

nº9

que passou a ser governada não mais por uma
aristocracia absolutista, mas por uma verda-
deira burguesia ^{abstada}.

nº10

Também as lutas religiosas ali cederam à do-
minação protestante.

~~nº11~~

A arquitetura torna-se mais simples e sem
qualquer aspecto de exuberância.

nº12

A pintura, por sua vez, foi das artes a que
assumiu maior importância, fixando, princi-
palmente, aspectos da vida cotidiana.

		-2- <u>Som</u>
nº 13	Ao pintor não cabia decorar igrejas, nem edifícios fúteis...	
nº 14	...mas mostrar o povo holandês em na sua intimidade, sem artifícios.	
nº 15	O estilo barroco, na arte holandesa, não tendo o sen- tido de espetacular, procura registrar, quase sempre, um determinado instante de vida...	
nº 16	...surpreendendo os homens nas suas horas de lazer...	
nº 17	a vida dos folgoões, nas tavernas...	
nº 18	...as cenas familiares, transparecendo sempre esta visão serena das coisas.	
nº 19		Música
nº 20		Música
nº 21		Música
nº 22		Música
nº 23	Vermser van van Delft destacou-se entre os artis- tas holandeses da época no apurado tratamento pitóri- co de suas telas.	
nº 24	Sua técnica cuidada, chama a atenção da burguesia para uma pintura mais refinada...	
nº 25	onde a luz, suavemente, harmoniza o colorido depurado.	
nº 26	Vermser pintou pequenas telas,, mas em todas conserva esta inigualável atmosfera poética...	
nº 27	... e este requintado sentido de pintura, onde o assun- to, a anedota, passa a um plano secundário	
nº 28		Música
nº 29		Música
nº 30		Música
nº 31		Música
nº 32		Música
nº 33	A arte de retratar a gente do povo, a gente simples é também apresentada pelos artistas holandeses com realismo e movimento.	
nº 34	O pintor Frans Hals define-nos, justamente, mais esta característica barroca da arte holandesa...	
35	dando às figuras um sentido de espontaneidade nas atitudes.	

< 64. Roteiro do programa
"A pintura holandesa no
século XVII", exibido em 22
de fevereiro de 1952, p. 1.
Arquivo Flavio Motta.

65. Roteiro do programa
"A pintura holandesa no sé-
culo XVII", exibido em 22
de fevereiro de 1952, p. 2.
Arquivo Flavio Motta.

<u>Imagem nº</u>	<u>Texto</u>	<u>Som</u>
nº 36	... A procurando corresponder com uma técnica rápida e segura...	
nº 37	 - inclusive nos metuculosos detalhes del ^{de uma gola.}	
fu8ao	renda...	
nº 38	... que ele pinta com surpreendente desenvoltura, nesta tela pertencente à coleção do Museu de Arte de São Paulo.	
escurecimento		
nº 39	Como outros artistas holandeses, foi autor de inúmeros retratos em grupo que tanto agradaram aos militares e burgueses da época.	
nº 40	Si a pintura de gênero e os retratos assumiram papel relevante na arte holandesa do século XVII....	
nº 41	... a pintura da paisagem representa motivo para melhor determinar a concepção que eles tinham do mundo...	
nº 42	... sabendo que estes ^{o povo holandês} se diferenciava do resto da Europa na afirmação de um novo sistema político, religioso e social.	
nº 43	Eles procuraram a beleza da sua própria terra...	
nº 44	... a poesia da sua própria ^{vida} cotidiana, desligando-se dos temas históricos, religiosos ^{relacionados} ligados a uma tradição italiana.	
nº 45	Pintaram intermináveis planícies...	
fu8ao		
nº 46	... onde o céu amplo, por vezes tumultuado de nuvens, distribui a luz para surpreender a vida em uma ^{as} toda sua singeleza.	
nº 47	É mais uma característica da arte barroca na Holanda, esta de pintar a paisagem como um quadro em si.	
nº 48	Cada vez que a figura humana comparece, está sempre integrada à paisagem. Difere assim da pintura do Renascimento, onde a paisagem está em função do indivíduo.	
nº 49	Sim, porque durante o Renascimento o homem procurava dominar o meio. Mas durante o barroco, o principal-	

<u>Imagem nº</u>	<u>Texto</u>	<u>Scm</u>
52	mente na Holanda, o indivíduo é parte integrante do ambiente.	
50	O valor do homem é relativo e o artista se interessa, especialmente, pela atmosfera geral do quadro....	
51	... acentuando a grandiosidade dos céus e destes horizontes...	
52	... Nesta grande planície	
53	Nesta tranquila Holanda do século XVII, onde nasceu, viveu e morreu um artista insuperável: o genial e inquieto Rembrandt van Rijn, cuja obra, por si só, abre um novo e empolgante capítulo na história da arte.	

< 66. Roteiro do programa "A pintura holandesa no século XVII", exibido em 22 de fevereiro de 1952, p. 3. Arquivo Flavio Motta.

67. Roteiro do programa "A pintura holandesa no século XVII", exibido em 22 de fevereiro de 1952, p.4. Arquivo Flavio Motta.

1.3. O Curso de Formação de Professores de Desenho

A outra iniciativa de Flavio Motta no Museu, que teria diversos desdobramentos em sua atividade posterior, foi a criação do Curso de Formação de Professores de Desenho, por ele idealizada e dirigida. O curso funcionou entre 1953 e 1967¹⁰², mas começou a ser pensado no ano anterior. Para a compreensão dessa experiência e de seu significado, é necessário entender quais os debates que deram origem a essa proposta, seus antecedentes e experiências prévias.

Nas diversas propostas e estudos no campo da educação, a expressão “ensino do desenho”, muito utilizada até o final dos anos 60, refere-se à disciplina de ensino artístico nas escolas de um modo geral, não se restringindo à técnica do desenho propriamente dita, incluindo também experiências tridimensionais, desenho técnico, colagens, pintura e outras técnicas diversas comumente usadas no ensino escolar da arte. Os trabalhos de Ana Mae Barbosa sobre a história do ensino do desenho no Brasil fazem uma reconstituição histórica do tema e do modo como foi abordado, e serão usados como base para retomarmos brevemente essa genealogia para situar o curso então proposto por Flavio Motta.¹⁰³

De acordo com a leitura de Barbosa, o início dos debates acerca do ensino do desenho no Brasil remonta à vinda da Missão Francesa. Lebreton, o chefe da Missão, tinha o plano original de estabelecer aqui uma escola que correspondesse aos debates em curso na França naquele momento, que procuravam aproximar o aprendizado das atividades artísticas aos ofícios mecânicos, estabelecendo um ensino de cunho mais popular, fazendo convergir os métodos e objetivos das academias aos das corporações de ofícios, um “casamento feliz entre as belas artes e a indústria.”¹⁰⁴ Segundo ela, Lebreton pretendia que a escola no Brasil mantivesse um equilíbrio entre a educação da burguesia e a educação popular. Como se sabe a Missão chegou ao Brasil em 1816, mas sua escola só iria começar a funcionar dez anos depois. Com o lon-

102. No relatório que apresenta todos os cursos da FAAP, de 1960, está informado que o curso foi fundado em 1952, apesar de não constar na relação de cursos mencionada.

103 Cf. BARBOSA, Ana Mae, “Arte e Educação” in ZANINI, Walter (org.), *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, pp.1077 – 1095; BARBOSA, Ana Mae (org.), *Ensino da arte: memória e história*. São Paulo, Perspectiva, 2014; BARBOSA, Ana Mae, *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*. São Paulo, Cortez, 2015.

104. BARBOSA, Ana Mae, *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*, p.31-42.

go período antes de seu estabelecimento e a morte de Lebreton em 1819, seu projeto inicial seria desvirtuado – assim como seu nome seria trocado - antes mesmo de que seus trabalhos tivessem início.¹⁰⁵

O modelo de ensino que se consolidou na Academia Imperial de Belas Artes, baseado na cópia de retratos e estampas de paisagens europeias, acabou por definir o modo como o ensino de desenho seria conduzido nas escolas secundárias de formação das elites, isto é, tratado como um símbolo de distinção e erudição, um “adorno cultural”, e prevaleceria sem contestação até 1870.¹⁰⁶ Em paralelo, a tarefa de “formar os artífices e também os artistas das classes operárias” acabou ficando com os Liceus de Artes e Ofícios, criados em diversos estados a partir do modelo implantado no Rio de Janeiro, cujo Liceu, fundado em 1856 pelo arquiteto Francisco Bethencourt da Silva, atrairia um grande número de matrículas já em seus primeiros anos de funcionamento.¹⁰⁷

Com a criação do partido republicano em 1870, a situação educacional passou a ser alvo de críticas, assim como outros setores da política imperial. Uma parcela dos liberais começou a contestar o modelo de ensino vigente e defender “a ideia de que uma educação popular para o trabalho deveria ser o principal objetivo do desenho na escola”. Sob esta diretriz, tem início uma campanha para tornar o ensino do desenho obrigatório nos cursos primário e secundário: “propunham-se a dar um conhecimento técnico de desenho a todos os indivíduos de maneira que, libertados da ignorância, fossem capazes de produzir suas invenções.”¹⁰⁸ Como nos mostra a autora, os liberais brasileiros elegeram como modelo para o ensino da arte no Brasil o trabalho do

105. Lebreton foi substituído por Henrique José da Silva, pintor português que se opunha claramente aos artistas franceses. A escola que se chamaria originalmente ‘Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios’ com o novo diretor passa a se chamar “Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil”, que deixa claro o caráter conservador que passava a assumir naquele momento. A alteração do caráter da escola levou inclusive a exclusão de artífices e artesãos que haviam vindo ao Brasil junto com os pintores da Missão, “gente de ofícios práticos e mestres e professores para o desenvolvimento da indústria e da agricultura”, que acabaram por se empregar na “indústria particular”. PEDROSA, Mario, “Da missão francesa: seus obstáculos políticos”, in *Acadêmicos e Modernos*, São Paulo: Edusp, 2004, p.47, pp.53-54.

106. Ana Mae Barbosa reconstitui esse panorama desde os primeiros anos. BARBOSA, Ana Mae, *op. cit.*, p.43.

107. Idem, *ibidem*, pp.43-43.

108. Idem, *ibidem*, p.46.

educador americano Walter Smith que procurava “a união entre arte e técnica” através do desenho, tanto no ensino popular como no profissionalizante. Entre os divulgadores das propostas de Smith no país, Ana Mae Barbosa destaca Rui Barbosa, que em seus pareceres sobre a educação primária e secundária chegou a incluir trechos inteiros do livro de Smith, utilizando suas ideias como base de suas recomendações metodológicas para o ensino do desenho.

Rui Barbosa é não somente uma figura central para se compreender o papel da educação nesse momento de transição do Império para a República, mas também uma referência importante em diversos escritos de Flavio Motta, em momentos distintos de sua produção. A citação às suas contribuições para a constituição do ensino do desenho, através de seus pareceres “Reforma do ensino secundário e superior”, de 1882, e “Reforma do Ensino Primário e várias Instituições Complementares da Instrução Pública”, de 1883, é recorrente em seus pronunciamentos diretamente relacionados às questões de ensino.¹⁰⁹ Recorrência que procura, como veremos adiante, não só ressaltar a importância da contribuição de Rui Barbosa para a formulação de um projeto educacional republicano, mas também recuperar suas posições e atualizá-las, à luz da aproximação entre desenho e formação para o trabalho, como veremos adiante.¹¹⁰

De fato, trata-se de uma das mais influentes propostas para reformulação do ensino no país, diversas vezes resgatada e estudada ao longo do tempo. Como fundamento de seus pareceres está uma defesa do ensino gratuito, obri-

109. BARBOSA, Rui. “Reforma do ensino primário e várias instituições complementares da instrução pública” in *Obras completas*, vol. X, tomo I ao IV. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947. Segundo Maria Cristina Gomes Machado, pesquisadora da Casa de Rui Barbosa, os pareceres foram uma resposta a um decreto elaborado pelo ministro Carlos Leôncio de Carvalho, nº 7.247, de 19 de abril de 1879, que propunha uma reforma geral para o ensino primário e secundário no município da Corte e o ensino superior em todo o Império num momento em que crescia o interesse pela instrução pública. Rui Barbosa analisou detalhadamente o decreto, estudou em profundidade a pedagogia internacional em voga naquele momento e elaborou um projeto substitutivo que propunha uma reforma em outros moldes, que inclusive recomendava a criação de um sistema nacional de educação. Tratava-se de fato de um projeto de lei orgânica, que pretendia substituir a “política de decretos” por uma verdadeira plataforma nacional. Cf. MACHADO, Maria Cristina Gomes, “O projeto de Rui Barbosa: o papel da educação na modernização da sociedade” in: *Anais da 23a Reunião anual da ANPED*, Rio de Janeiro: ANPED, 2000. v. 1.

110. Vale notar que o pai de Flavio, Cândido Motta Filho, publicou em 1937 o ensaio “Rui Barbosa, esse desconhecido”.

gatório e laico como responsabilidade do Estado, em todos os níveis – da infância à universidade, como preparação do cidadão para o trabalho na sociedade industrializada. Para Rui Barbosa, a instrução escolar era necessária à constituição do caráter nacional, fator elementar ao desenvolvimento, e seria a chave para a modernização do país¹¹¹, alcançada através da ênfase em dois assuntos: o ensino e difusão da ciência e o ensino do desenho, ao qual ele irá dedicar enorme atenção e considerar como uma condição ao progresso industrial:

“Vai-se começando a encarar o desenho como ramo essencial da educação geral em todos os graus, e, ainda, como a base de toda a educação técnica e industrial. Vai-se percebendo que ele constitui uma coisa útil em todas as partes do trabalho e em todas as condições da vida; que é o melhor meio de desenvolver a faculdade de observação, e produzir o gosto do belo nos objetos da natureza e de arte, que é indispensável ao arquiteto, ao gravador, ao desenhador, ao escultor, ao mecânico; que, em suma, dá à mão e ao olho uma educação, de que todos têm necessidade”.¹¹²

E como ferramenta necessária, estava distante de ser uma formação de elite:

“A imaginação, a observação e a execução, essas três faculdades que o desenho promove, alimentam e multiplicam, não são faculdades de luxo, cuja educação se deixe ao arbítrio de pais mal esclarecidos; são pelo contrário, as mais usuais, as mais práticas, as mais indispensáveis de todas as faculdades nas competências da vida entre indivíduo e indivíduo, entre nação e nação. Delas e, portanto, do ensino escolar, universal, imperativo do desenho de ornato, do desenho de indústria, depende toda a prosperidade industrial do país”.¹¹³

111. Idem, *ibidem*.

112. BARBOSA, Rui, “Parecer do ensino primário” in *Obras completas*, vol. X, tomo II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946, p.253 apud. AMARAL, Claudio Silveira. *John Ruskin e o desenho no Brasil*. São Paulo: FAU-USP, 2005, p.177 (tese de doutoramento).

113. BARBOSA, Rui, “Discurso e trabalhos parlamentares – Centenário de marquês de Pombal – O desenho e a arte industrial” in *Obras completas*, vol. IX, tomo II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1948, pp.163-164, apud ALVES, Wilson Barbosa, *A pedagogia de*

Apesar de sua importância como modelo de organização, a reforma proposta por Rui Barbosa não chegou nem a ser submetida a votação. Os liberais acabaram por dar atenção ao assunto de uma reforma mais ampla na educação, impondo sua proposta de ensino do desenho na escola secundária, apenas com a Reforma Educacional Eptácio Pessoa, em 1901, que, no entanto, levou 9 anos para ser aprovada e teve seu caráter original muito alterado.

O desenho já havia entrado no currículo da Escola Normal de São Paulo com a reforma de ensino por que essa escola passou em 1890, quando o médico Caetano de Campos assumiu a direção da instituição.¹¹⁴ No entanto, segundo a pesquisa de Ana Mae Barbosa, estabelece-se ali a reprodução de um modelo de ensino de desenho que procurava seguir as propostas de Walter Smith, e que seria praticado quase sem alterações até 1958, atravessando diferentes reformas educacionais. Como exercícios recorrentes constavam, por exemplo, a reprodução de ornatos e padronagens com técnicas de aumento de escala, que poderiam ser desenvolvidas em trabalhos de artes gráficas e mesmo na decoração de interiores do início de século XX, mas que quase cinquenta anos depois, não faziam mais sentido como modelo de aprendizagem.¹¹⁵ Ainda assim, mesmo que com outras intenções, esse desenho de sentido profissionalizante foi empregado no ensino público primário e secundário, nas escolas profissionais e nos liceus de artes e ofícios, enquanto as escolas particulares seguiram subordinadas às Belas Artes.

É importante notar que, de acordo com a pesquisa de Barbosa, nas primeiras décadas do século XX, ao mesmo tempo em que sucessivas reformas tentavam ser implementadas em diversos estados, o tema do ensino em geral e do ensino do desenho em particular tornavam-se um assunto nacional, mobilizando propostas políticas e debates entre correntes de educadores através de artigos frequentes nos jornais do período, a exemplo dos debates pela “nacionalização” do desenho encabeçados por Theodoro Braga nos anos 20.¹¹⁶ Para

Rui Barbosa versus a filosofia positivista: uma contribuição à discussão do ensino do desenho no Brasil. Bauru: FAAC-Unesp, 2016, p.27 (dissertação de mestrado).

114. LMEIDA, Jane Soares de. “Currículos da Escola Normal Paulista (1846-1920): Revendo uma trajetória”. *Revista Brasileira de Estudos de Pedagogia*, v.76, n.184, pp.674-675.

115. BARBOSA, Ana Mae, *op. cit.*, pp.50-54.

116. Ver capítulo 4, “Theodoro Braga e o ensino do desenho: artigos de jornais”, Cf. BARBOSA, Ana Mae, *op. cit.*, pp.103-166.

ela, o período que se inicia nos anos 20 demarca o início de uma “lenta transformação e modernização do ensino do desenho no Brasil”, que irá resultar em suas propostas mais relevantes, debatidas e implementadas como experiências pioneiras nos anos finais da década de 20. Naqueles anos, o que está em jogo é o papel social da educação em meio à crise político-social da oligarquia e como mecanismo de instauração de um regime mais democrático. Para tal, a educação em todos os graus entra em pauta, a partir de um amplo levantamento e avaliação realizados por Fernando de Azevedo em 1926, que naquele momento era redator do jornal *O Estado de S. Paulo*, e realizou um inquérito a respeito da situação do ensino em âmbito nacional.¹¹⁷ Ao mapear os principais problemas e questões daquele momento, o inquérito acabou por mobilizar educadores em uma campanha nacional de renovação que culminou com o Movimento Escola Nova, que orientou as reformas que sucederiam naqueles anos. A Escola Nova propunha uma forma particular de enfrentamento do ensino do desenho em seus currículos: “enquanto os liberais tinham como objetivo o ensino dos aspectos técnicos do desenho para preparar para o trabalho, a Escola Nova defendia a ideia da arte como instrumento mobilizador da capacidade de criar ligando imaginação e inteligência”.¹¹⁸

Uma das renovações mais contundentes implementadas naquele momento foi a reforma proposta em 1928 pelo próprio Fernando de Azevedo para o Rio de Janeiro (DF) – continuada por Anísio Teixeira, que o sucedeu –, que remodelou inteiramente o aparelho educacional, desde o ensino primário, passando pela Escola Normal e os Institutos Profissionais. A reforma instituída por Azevedo, que também enfrentaria o problema da arquitetura escolar, foi responsável por inaugurar uma nova política educacional no país, estabelecendo efetivamente uma ruptura com as diretrizes pedagógicas que se arrastavam desde o Império¹¹⁹ e reverberando em iniciativas afins em São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco. Nessa proposta o ensino do desenho assumia lugar central e passava a ser matéria a ser ensinada em todos os anos da

117. AZEVEDO, Fernando de, *op.cit.*, pp.645-646. O inquérito em questão foi publicado como “A Educação na encruzilhada – problemas e discussões”, *Obras Completas*, vol.II. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1926.

118. BARBOSA, Ana Mae, “Arte e Educação” in ZANINI, Walter (org.), *História Geral da Arte no Brasil*, p.1084.

119. AZEVEDO, Fernando de, *op.cit.*, p.656.

Escola Normal, tornando-se um tema central na formação dos professores, pois assumia nas escolas a mesma importância que as outras disciplinas, significando “não mais a submissão ao desenho geométrico, mas a prática do desenho de imaginação, desenho decorativo, desenho industrial, desenho gráfico (ou artes gráficas), desenho de observação”¹²⁰, transformando até mesmo o ensino de desenho nas escolas profissionais, que de “inibidoras da inventividade” dariam lugar a um desenho que propiciava a “exploração da técnica aliada à criação”.¹²¹ Segundo a autora, o modernismo no ensino da arte e a Escola Nova são movimentos, portanto, que teriam caminhado juntos:

“o modernismo não só valorizou a expressão pessoal como nos fez acreditar que todos são capazes de se expressar através da arte. Mais ainda, o modernismo propugnou que a prática da arte é importante para o desenvolvimento da capacidade criadora que todos nós temos em diferentes potenciais”.¹²²

Com o governo provisório de Vargas e a criação do Ministério da Educação e Saúde em 1930, a questão da educação passaria a ser tratada como problema estratégico, a partir da ideia de que era um lugar privilegiado para a constituição da nacionalidade.¹²³ Tendo à frente, inicialmente o ministro Francisco Campos, educador responsável pela reforma de Minas Gerais, as propostas de renovação do ensino se espalharam por todo o país, implementando parte do ideário e algumas experiências da pedagogia e filosofia de ensino do Movimento Escola Nova, como bem notou o crítico Antonio Candido.¹²⁴ As mudanças trazidas no sentido da “unificação cultural” com a revolução de 30 reverberaram de modo significativo no campo da educação, com um notável aumento do número de escolas de nível médio e profissionalizantes e, de modo mais efetivo, com a criação das Universidades, que “alteraram o esquema tradicional das elites”¹²⁵, representando

120. BARBOSA, Ana Mae, *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*, p.217.

121. Idem, *ibidem*, p.197.

122. Idem, *ibidem*, p.184.

123. SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Edusp, 1984, pp.55-56.

124. CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, pp.220-221.

125. Idem, *ibidem*, p.222.

“[...] uma espécie de democratização dentro dos setores privilegiados, com ascensão de seus extratos menos favorecidos. Sem contar que algumas faculdades de Filosofia efetuaram uma relativa radicalização das atitudes e concepções, devido à difusão das ciências sociais e humanas, que levaram o espírito crítico a domínios onde reinavam a tradição e o dogmatismo [...]”¹²⁶

No entanto, não tardaram a gerar um embate e disputar seu espaço com as estruturas mais conservadoras – no campo da educação, as instituições ligadas à formação católica e as forças armadas, que encontravam espaço no governo autoritário a partir de diversos acordos feitos com Francisco Campos. Conforme Fernando de Azevedo, os grupos entraram num claro conflito em relação às questões pedagógicas e a relação entre Estado e educação, cujo estopim havia sido a aprovação pelo Ministério do ensino religioso em todas as escolas públicas, em 1931. A disputa se prolongaria ao longo dos anos seguintes e só seria efetivamente encerrada em 1937, “ano em que o golpe de estado cortou pela autoridade o conflito”.¹²⁷ A ditadura do Estado Novo acabou por afastar os educadores progressistas do Estado, e até mesmo persegui-los, não obstante o Ministério da Educação do Estado Novo conduzido por Capanema mantivesse relações de ambígua proximidade com os intelectuais modernistas.

Os resultados desse afastamento, especificamente para o ensino da arte, na prática solidificaram “alguns procedimentos antilibertários já ensaiados na educação brasileira anteriormente, como o desenho geométrico na escola secundária e na escola primária, o desenho pedagógico e a cópia de estampas”, de modo que não veríamos “a partir daí uma reflexão acerca da arte/educação vinculada à especificidade da arte”.¹²⁸ Ainda segundo Ana Mae Barbosa, a “recuperação” para o ensino da arte só começaria efetivamente através de experiências mais pontuais ao final dos anos 40, como as escolas autônomas de arte para crianças que começaram a ser criadas em diferentes cidades, como a de Lula Cardoso Ayres no Recife em 1947 e a Escolinha de Arte do Brasil, no

126. Idem, *ibidem*, p.223.

127. AZEVEDO, Fernando de, *op.cit.*, pp.665-670.

128. BARBOSA, Ana Mae, “Entre memória e História” in BARBOSA, Ana Mae (org.). *Ensino da arte: memória e história*, p.4.

Rio de Janeiro, por Margareth Spencer e Augusto Rodrigues em 1948. Para ela, essas experiências teriam dado início “a um movimento que se seguiu por todo o Brasil em direção a salvar a arte pelo espontaneísmo da criança e sua liberdade de expressão”, que rapidamente se multiplicaram, num quadro na qual poderíamos inserir o curso de Arte Infantil do Masp mencionado anteriormente.

Especificamente no caso da formação dos professores, a principal iniciativa no sentido da renovação foi também promovida por Anísio Teixeira na Universidade do Distrito Federal, instituição fundada no Rio de Janeiro em 1935, onde se organizou o primeiro Curso de Formação de Professores de Desenho, no qual lecionaram Mario de Andrade e Portinari¹²⁹, o único do gênero no país naquele momento, e sobre o qual são escassas as informações. Segundo o decreto de fundação da Universidade, os cursos de formação pedagógica ocupavam lugar de destaque e compunham uma proposta de universidade “bastante original, tanto na nomenclatura atribuída às escolas, quanto na divisão interna, como, ainda, nos cursos e serviços oferecidos, tais como a Escola-Rádio, os cursos de diplomática, de artes cinematográfica e coreográfica, etc.”¹³⁰

A autora também ressalta a influência da pedagogia norte-americana na importância conferida às artes industriais e aplicadas¹³¹, que se refletiria diretamente no curso proposto, conforme elencado no decreto de fundação: dentre os cursos de preparação para o magistério, seriam oferecidos “Cursos para formação do professor de artes do desenho (desenho, modelagem e artes industriais) das escolas secundárias comuns e secundárias técnicas”. Com a Universidade extinta em 1938 pelo regime ditatorial do Estado Novo, os futuros professores de desenho foram obrigados a concluir seu curso parte na escola Nacional de Belas Artes, parte na Pedagogia.¹³² A Universidade proposta por Anísio Teixeira representara, pois, um “desafio direto” ao projeto educacional que vinha sendo implementado pelo Ministério da Educação, que alegou que aquela instituição não seguia as regras determinadas para o ensino universitário em âmbito nacio-

129. Idem, *ibidem*, pp.3-5.

130. VICENZI, Leticia Josephina Braga de. “A fundação da Universidade do Distrito Federal e seu significado para a educação no Brasil”. *Forum Educacional*. Rio de Janeiro, v.10, n.3, jul./set. 1986.

131. De fato, Anísio Teixeira era um dos principais divulgadores das ideias de John Dewey no Brasil, que ele havia conhecido após estudar nos EUA em 1928.

132. BARBOSA, Ana Mae, *op.cit.*, p.4.

nal, o que levou a seu fechamento. A grande perda que significou o fechamento da Universidade, por decisão de Capanema, para a vanguarda brasileira das propostas educacionais é expressa por Mario de Andrade em carta ao ministro:

“Não pude me curvar às razões dadas por você para isso: lastimo dolorosamente que se tenha apagado o único lugar de ensino mais livre, mais moderno, mais pesquisador que nos sobrava no Brasil, depois do que fizeram com a Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo. Esse espírito, mesmo conservados os atuais professores, não conseguirá reviver na Universidade do Brasil, que a liberdade é frágil, foge das pompas, dos pomposos e das pesadas burocracias”¹³³

Segundo Barbosa, apenas depois do Estado Novo, é que novos cursos de professores de desenho, ainda que “muito convencionais”, seriam criados em distintas instituições, e dentre eles o da Fundação Armando Álvares Penteado seria “o mais famoso”. Para a autora, uma tentativa mais inovadora só seria posta em prática com a entrada nos anos 60, na Universidade de Brasília, que também tinha Anísio Teixeira como seu organizador, num curso que praticava a interdisciplinaridade, e que permitia que os futuros professores de artes cursassem disciplinas em qualquer unidade dentro da universidade, mas que funcionou apenas de 1960 a 1965, interrompido pelo governo militar. No entanto, é preciso ressaltar que, ainda que do ponto de vista da história da educação o curso proposto por Flavio Motta para o MASP - que posteriormente se transferiria à FAAP - possa ser considerado uma proposta “convencional”, quando visto a partir do campo arquitetônico, trata-se de uma proposta instigante pelos nexos ali prefigurados com o ensino da arquitetura e do desenho industrial no Brasil.

Afinal como sugere a própria Ana Mae Barbosa, no Brasil, “a preocupação com o *design* sempre esteve subjacente ao ensino da arte”, entendendo por *design* o desenho como “projeto ligado à indústria, comércio, moda, publicidade”, diferente do “desenho como arte”. Assim, para a autora, o ensino do desenho poderia ser entendido como um precursor do ensino de *design*. Em sua reconstituição histórica, de fato, ela procura ressaltar que em todas as tentativas

133. Carta de Mario de Andrade a Capanema, 22 de junho de 1938, apud SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*, p.82.

sucessivas de definir qual seria o caráter e o objetivo do ensino de desenho nas escolas (e consequentemente a formação de seus professores) essa dicotomia entre “arte” e “técnica” ocupava o centro dos debates. Assim, nos projetos educacionais que procuravam estruturar o ensino de massa no Brasil, fortalecendo a escola pública, a popularização do ensino do desenho passava por assumir esse sentido de uma ferramenta de formação para o trabalho, por vezes inclusive de modo mais direto, ensinando tecnicamente operações que pudessem ser aplicadas na indústria, na construção, etc., seja à maneira de Rui Barbosa; seja dentro de um espírito mais “humanístico, que buscava formar mentalidades”, como nas iniciativas de Fernando de Azevedo, que enxergava o ensino da arte com objetivos sociais e políticos. Através de métodos e propostas distintas, as ideias de Rui Barbosa e o movimento Escola Nova seguiriam o mesmo caminho, indo contrariamente a uma concepção de ensino do desenho como expressão de erudição, baseado na repetição e na cópia de modelos prontos.¹³⁴

Sob a organização de Capanema, o Ministério da Educação promoveu, ainda em 1937, um grande plano de reestruturação do ensino em todos os níveis, o “Plano Nacional de Educação”, que acabou por não ser aprovado com o fechamento do Congresso naquele ano. No entanto, nos anos seguintes, o Ministro irá implementar partes do projeto inicial, tentando restituir o grande plano nacional a partir de seus pedaços. O projeto que teve maior importância nesse processo foi a reforma do ensino secundário, no início dos anos 40, através da qual se pretendia reafirmar os princípios que haviam guiado o Plano Nacional¹³⁵:

“O sistema educacional deveria corresponder à divisão econômico-social do trabalho. A educação deveria servir ao desenvolvimento de habilidades e mentalidades de acordo com os diversos papéis atribuídos às diversas classes ou categorias sociais. Teríamos assim, a educação superior, a educação secundária, a educação primária, a educação profissional e a educação feminina; uma educação destinada à elite da elite, outra educação para a elite urbana, uma outra

134. Ver especificamente o capítulo.6 “O desenho na Reforma Educacional de Fernando de Azevedo” in BARBOSA, Ana Mae, *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*, pp. 191-223.

135. SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*, p.189.

para os jovens que comporiam o grande ‘exército de trabalhadores necessários à utilização da riqueza potencial da nação’ e outra ainda para as mulheres. A educação deveria estar, antes de tudo, a serviço da nação, ‘realidade moral, política e econômica’ a ser constituída”.¹³⁶

A necessidade de reforma do ensino secundário era tomada, pois, como assunto de maior importância no ministério de Capanema, um consenso entre intelectuais e que seria capaz de definir “os destinos do Brasil moderno”, conforme analisa Otávio Leonídio.¹³⁷ Em 1942, com a publicação da Lei Orgânica do Ensino Secundário, que definia a organização e o funcionamento do ensino secundário em suas minúcias, para todos os tipos de escolas propostos, a uniformidade e o controle estatal sob os mais diversos níveis de formação seria garantido, tendo como um de seus principais objetivos a “formação de uma consciência patriótica”.¹³⁸ Alguns meses depois da publicação da lei, Capanema solicitaria a diversos especialistas que elaborassem os programas de diretrizes e conteúdos específicos a serem ministrados em cada disciplina. Lucio Costa elaboraria o programa para a disciplina de desenho, convite que, segundo Leonídio, teria recebido com entusiasmo. O arquiteto redigiu então uma proposta de 56 páginas, da qual segundo o autor, podem ser apreendidos diversos significados importantes.¹³⁹ Em sua proposta, objetivamente, Lucio Costa iria então estabelecer o que deveria ser ensinado no curso de desenho do secundário, o curso para o qual Flavio Motta se proporia a formar professores.

136. *dem, ibidem*, p.189. As citações que ele usa são de Capanema, “Conferência feita por ocasião do centenário do Colégio Pedro II a 2/2/1937”

137. Segundo o autor, que irá reconstituir a política educacional sob a gestão Capanema para analisar a contribuição de Lucio Costa no projeto de ensino do desenho, quando Capanema realiza um balanço dos acontecimentos na área de educação, em 1946, elabora uma lista com o que considera os 34 feitos mais importantes nesse campo, e a reforma do ensino secundário ocupa o terceiro lugar, atrás da criação do próprio Ministério e da implementação de uma política de “maior aplicação de recursos financeiros” nesta área. Cf. LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio / São Paulo: Loyola, 2007, pp.225-226.

138. *dem, ibidem*, pp.231-233.

139. “Ensino do desenho”, publicado originalmente na revista “Cultura”, publicação quadrimestral do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura, 1948. Cf. COSTA, Lucio. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, Porto Alegre: CEUA, 1962, pp.129-160.

Logo no início de seu texto, Lucio Costa apresentaria como sendo uma das principais dificuldades do curso de desenho a incapacidade dos professores, “pessoas pouco esclarecidas ou mal esclarecidas”, o que nos demonstra que a percepção da falta de um programa de formação próprio reverberava em outras esferas. No entanto, ao invés de sugerir que se dedicassem esforços na formação dos docentes, a ideia de Lucio Costa era que o programa do curso fosse bem definido e que “a própria estruturação do curso atue por si mesma, de forma decisiva, na orientação do ensino. Deste modo, sendo o professor pessoa inteligente e mais bem informada, o ensino dará seu maior rendimento; no caso contrário, a ação dele se tornará menos nociva”.¹⁴⁰

Assim, para ele, a tarefa de estabelecer os conteúdos tornava-se crucial, e através de sua proposta é possível perceber o quanto o programa de Lucio Costa viria responder ao programa inicial formulado pelo Ministério: de um lado, consolidando um programa bastante fechado que possibilitasse o controle estatal; de outro, ao também considerar, de início, o desenho como um instrumento de expressão artística, que se manifestasse de acordo com a capacidade do curso em “cultivar” o dom daqueles mais habilidosos. Segundo ele, “Importa, assim, cultivá-las a fim de que os mais capazes, neste particular, possam encontrar naturalmente seu caminho, ao invés de vê-lo obstruído por um ensino absurdo que ainda apresenta o grave inconveniente de estimular as falsas vocações”.¹⁴¹ Ao mesmo tempo, visava permitir que todos os alunos “tenham, senão a perfeita consciência [...] do que venha a ser uma obra de arte plástica, não como simples cópia, mais ou menos imperfeita, da natureza, mas como criação à parte, autônoma.” Tratava-se, pois, de um discurso bastante distante do programa escola-novista, assim como da ideia que seria defendida com clareza por Flavio Motta, com origem nos projetos apresentados, que considerava o ensino do desenho no sentido do desenvolvimento e educação visual para o trabalho industrial, o que não passava em nenhum momento pelo discurso de valores artísticos e pelo reconhecimento de talentos individuais.

O curso proposto por Lucio Costa apresentava assim “modalidades” de desenho diferentes, cada qual para um objetivo específico, que variavam desde o despertar artístico e consolidação de talentos até o desenho técnico, consi-

140. Idem, *ibidem*, p.129.

141. Idem, *ibidem*, p.130.

derado aplicado ao “inventor que concebe e deseja construir”. Ainda que fossem ministrados simultaneamente a todos os estudantes, ele recomendava que era preciso que ficassem claras as diferentes modalidades, os objetivos distintos no aprendizado do desenho, permitindo que o estudante pudesse se eleger que rumo seguir. E ainda que o desenho técnico e o desenho de observação fossem disciplinas específicas na proposta de Lucio Costa, como demonstra Leonídio¹⁴², eles estavam estruturados de modo a subsidiar o desenho de criação, considerado o foco e de fato, o objetivo final da proposta. Conforme Leonídio,

“mesmo tendo afirmado, bem à saída, que todo o ensino de desenho no curso secundário deveria ser ‘orientado simultaneamente em três direções distintas’, o programa apresentado se caracterizava, outrossim, não apenas por um desequilíbrio entre as três modalidades do desenho, mas por uma supremacia absoluta do desenho de criação sobre as outras duas modalidades de desenho.”¹⁴³

Através dessa ênfase, Lucio Costa teria como objetivo maior do curso, ao final dos dois anos, o de despertar os estudantes para a apreciação da arte contemporânea e das obras de arte de um modo geral, isto é,

142. Cabe ressaltar que o trabalho de Otávio Leonídio traz uma análise e leitura minuciosas do programa proposto por Lucio Costa, que enfatiza seu sentido e importância dentro de um projeto específico de relação entre o modernismo e o Estado Novo. Não é nosso objetivo aqui pontuar cada aspecto desta construção que pode ser compreendido internamente ao projeto apresentado, no entanto, não deixamos de destacar a pertinência dessa leitura para a compreensão desse debate frente à proposta geral que Capanema tentava implementar. Para esse aprofundamento ver LEONÍDIO, Otávio, *op. cit.*, pp. 236-246 e 260-286.

143. Idem, *ibidem*, p. 242. Segundo ao autor, a proposta de Lucio Costa estava claramente distante do que o Ministério esperava, o que pode ser verificado através do rigoroso parecer de Lourenço Filho, diretor-geral do INEP (Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos). O parecer critica com veemência e reprova a proposta elaborada por Lucio Costa sob a leitura de que ela não corresponderia aos objetivos estabelecidos pelo Ministério e definidos pela Lei Orgânica, no âmbito do ensino secundário, um objetivo “social”: “adaptar o ser humano às exigências da sociedade”, “encaminhar convenientemente o aluno na escolha de uma profissão”, em suma, “a formação patriótica dos estudantes e que, todas as contas feitas, tinha como objetivo a construção da nação”. Otávio Leonídio demonstra que, longe de ser um “descuido” ou uma “confusão” de Lucio Costa, sua proposta na contra-mão do projeto do Ministério tinha uma intenção deliberada de se posicionar contrariamente à proposta do Estado Novo. Idem, *ibidem*, pp.269-286.

“possibilitar, aos poucos, um nível coletivo de simpatia, compreensão, discernimento e, como consequência, um grau generalizado de acuidade capaz de tornar a arte do nosso tempo de âmbito popular, pois é de lamentar-se que tantas criaturas que poderiam gozar dessa fonte puríssima de vida na sua plenitude, se vejam privadas dela tão-somente por falta de uma iniciação adequada; iniciação que deve constituir, portanto, a finalidade última do ensino do desenho no curso secundário.”¹⁴⁴

É a partir desse quadro retrospectivo, que procuraria imprimir um sentido oposto ao de Lucio Costa à formação em desenho, que podemos compreender o Curso de Professores proposto por Flavio Motta em 1953, como parte desse debate e em face de posições e experiências prévias, que vinham mobilizando os educadores ao longo das décadas anteriores. De fato, no período em que estudara na FFCL, de intensos embates sobre a reorganização da formação dos professores, a questão específica do desenho não fôra parte da grade dos estudantes de pedagogia, nem tampouco dos cursos de Didática, ainda que fosse um tema presente nos jornais e nas discussões de ensino. Para se ter uma ideia, Cecília Meireles publicou nada menos do que nove artigos sobre as relações da arte na educação entre agosto de 1941 e janeiro de 1942, no jornal *A Manhã*.¹⁴⁵

O curso de Flavio Motta, então, foi pensado inicialmente como um curso de nível superior, com três anos de duração, que prepararia professores diretamente para lecionarem “Desenho” no ensino secundário, e seria o único curso dessa natureza naquele momento em São Paulo. Até esse momento ele permaneceu como um curso de caráter profissional que autorizava o graduado a lecionar no ensino primário e secundário, sujeito às inspeções estaduais. Um material bastante significativo como fonte de pesquisa é justamente um relatório elaborado pelo Professor José Nogueira de Camargo, que havia sido designado pelo Chefe do Ensino Secundário e Normal do Estado de São Paulo como Inspetor Estadual, a quem cabia acompanhar e avaliar o curso em questão. O relatório corresponde ao primeiro semestre de 1954, quando o curso

144. COSTA, Lucio, *op.cit.*, p.160

145. BARBOSA, Ana Mae, *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*, p.237.

estava no seu segundo ano de vigência, e descreve as atividades, as instalações, a composição curricular, etc.¹⁴⁶

Através dele, fica claro que o curso visava responder a uma demanda latente: as Faculdades de Filosofia em São Paulo naquele momento não possuíam cursos específicos para o ensino do Desenho, ao mesmo tempo em que a disciplina era obrigatória nos currículos “ginasiais e normais”; a não ser por um curso de especialização nesta área oferecido pelo Instituto de Educação Caetano de Campos. O curso havia recebido as matrículas de 15 alunos em seu primeiro ano, e 13 alunos naquele segundo ano de existência.

Além disso, o relatório também informa que o curso acontecia em três anos com aulas diárias, totalizando cerca de 20 horas de aulas por semana. O currículo era praticamente idêntico nos três anos e se baseava em seis disciplinas: Composição, Desenho Geométrico, Desenho livre, História da Arte, Psicologia e Sociologia, nos dois primeiros anos; no terceiro ano, Sociologia dá lugar à Didática Geral e Especial do Desenho. Por um lado, podemos reconhecer que estão presentes aqueles eixos de formação do professor que conduziu a própria formação de Flavio Motta, onde as disciplinas de sociologia e psicologia com um enfoque educacional representavam a estrutura da formação didática; de outro lado, parece-nos que um curso de três anos com poucas disciplinas significa um intenso aprofundamento nos temas, pois trata-se de uma carga horária maior do que a da própria formação em Pedagogia, o que significa implicar ao curso de Desenho uma relevância e uma especialização enormes.

Esses primeiros anos do Curso de Formação de Professores de Desenho coincidem com uma crise institucional que atravessa o Museu: boatos levantavam dúvidas sobre a autenticidade do acervo e faziam com que Bardi organizasse uma exposição itinerante com as obras mais importantes pelos principais museus da Europa, de modo a obter o respaldo no contexto internacional.¹⁴⁷ Bardi e Lina embarcariam neste tour acompanhando o acervo

>> 68. Relatório do 1º semestre de 1954. 31 de julho de 1954, p. 1. Arquivo Flavio Motta.

>> 69. Relatório do 1º semestre de 1954. 31 de julho de 1954, p. 2. Arquivo Flavio Motta.

>> 70. | 78. Relatório do 1º semestre de 1954. 31 de julho de 1954, pp. 3-11. Arquivo Flavio Motta.

146. *Relatório do primeiro semestre de 1954*. Datilografado, 31 de julho de 1954, 11p. Arquivo Flavio Motta.

147. Segundo Renata Motta, a exposição percorreu os seguintes museus: teve início no Musée L'Orangerie de Paris [outubro de 1953], seguindo para o Palais de Beaux-Arts de Bruxelas [14 de janeiro a 28 de fevereiro de 1954], Central Museum de Utrecht [6 de março a 2 de maio], o Kunstmuseum de Berna [8 de maio a 7 de junho], a Tate Gallery de Londres [19 de junho a 15 de agosto] e o Kunsthalle de Dusseldorf [29 de agosto a 31 de outubro de 54],

Ao
Exmo. Sr.
Professor Solon Borges dos Reis
DD. Chefe do Ensino Secundário e Normal do
Estado de São Paulo

Do Professor José Nogueira de Camargo
Inspetor Estadual junto ao Curso para
Formação de Professores de Desenho para
o Ensino Secundário, anexo ao
Museu de Arte de São Paulo

Assunto : Relatório do primeiro semestre de 1954
(envia)

São Paulo, 31 de julho de 1954.

PRELIMINARES : Em cumprimento à determinação do Exmo. Sr. Professor Carlos Corrêa Mascaro, DD. Diretor Geral do Departamento de Educação, que houve por bem designar-me como Inspetor Estadual junto ao Curso para Formação de Professores de Desenho para o Curso Secundário, anexo ao Museu de Arte de São Paulo, e de acôrdo com a Portaria nº 6 de 20 de maio de 1954, procedi, à primeira visita oficial de inspeção naquele estabelecimento de ensino no dia 4 de junho do corrente, tendo, previamente, ouvido o Exmo. Sr. Professor Solon Borges dos Reis, insigne Chefe do Ensino Secundário e Normal do Estado de São Paulo, de quem recebi as diretrizes para o desempenho da nova e honrosa função que me fôra confiada. Nessa primeira visita fui cavalheirescamente recebido pelo Professor Flávio Motta, na ocasião ocupando o cargo de Diretor Interino da instituição, a quem deve aquele magnifico centro artístico, a fundação, do Curso que ora fiscalizo.

3

Bastante entusiasmado com o fato de haver o Departamento de Educação designado um fiscal Estadual para aquele Curso, conduziu-me o Professor Flávio Motta às salas de aula e às demais instalações do Curso para Formação de Professores de Desenho que passei a observar em função das exigências legais expressas na lei Orgânica do Ensino, tendo do conjunto a melhor das impressões.

INSTALAÇÕES : De fato, como ambiente para o funcionamento do Curso para Formação de Professores de Desenho, impossível encontrar-se outra que se lhe compare sob o ponto de vista artístico, técnico e pedagógico, visto tratar-se da própria sede do Museu de Arte de São Paulo, que, como é sobejamente sabido, vem a ser o Centro artístico de maior projeção nesta Capital tendo situação central e socegada, o constitui um verdadeiro privilégio no que concerne à facilidade de acesso por quantos se interessarem pelas Artes em geral. Do que cede o Museu ao Curso para Formação de Professores de Desenho, para utilização pedagógica, de acordo com as plantas anexas, cumpre-me citar:

SALAS

Duas salas para aulas teóricas, uma delas capacitada para vinte alunos e a outra para quarenta, confortavelmente instalados.

Uma sala para aulas práticas de Desenho Geométrico, Geometria Descritiva e Composição, contendo folgadoamente e com bastante sobra, vinte e uma mesas-pranchas modernas, dotadas dos movimentos essenciais à melhor acomodação do aluno, tendo por dimensões 1,50 m x 1,00 m; duas salas para Desenho Livre e Pintura, uma delas comportando vinte alunos e a outra, trinta, contendo cavaletes e puportes especiais para a colocação dos modelos e permitindo a possibilidade da utilização de modelos vivos, dada a discreção e o conforto que as caracterizam.

e foi nesse período de um ano que Flavio Motta assumiu o cargo de diretor interino do museu. O desfecho dessa crise seria o acordo entre o MASP e a Fundação Armando Álvares Penteado¹⁴⁸, iniciado em 1956, através do qual os cursos do Museu se transferiram para esta instituição, e assim também o Curso de Formação de Professores de Desenho.

Num extenso documento redigido por Flavio Motta em 1960 – um caderno onde é apresentado todo o conteúdo, regulamentos e funcionamento das Escolas na Fundação Armando Álvares Penteado¹⁴⁹ – encontramos a conceituação do curso e seus propósitos, assim como detalhes de sua organização nesse momento.¹⁵⁰ O documento apresenta os objetivos do curso, justificando sua necessidade a partir da ideia de ensino do desenho como uma contribuição a uma formação orientada para a produção industrial, no sentido do *design*, aproximando-se da conceituação desde campo defendida pelos educadores:

“poucas são as entidades que se ocupam da preparação do professor de desenho para o ensino médio. Acresce ainda que, nem sempre essas iniciativas refletem o desejo ou a possibilidade de responder, com ampla eficiência, à melhoria dos padrões de ensino de Desenho no Brasil, notadamente neste instante em que tanto se acelera o nosso processo de industrialização. 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.”¹⁵¹

tendo sido encerrada no Palazzo Reale de Milão em fevereiro de 1955. p.25.

148. Trataremos do acordo entre o MASP e a Fundação e a transferência dos cursos no capítulo 2.

149. Trataremos da transferência dos cursos do museu para a Fundação em seguida.

150. “Escola de Arte, Fundação Armando Alvares Penteado” [...]. Um outro relatório, elaborado no ano em que os cursos se transferiram do Museu para FAAP, em 1956, também é fonte para as leituras empreendidas aqui, no entanto, o texto foi integralmente incorporado no caderno mencionado, e que portanto será usado como referência aqui.

151. MOTTA, Flavio, “Curso para formação de professores de desenho”, *Caderno*, p.18. Arqui-

E ainda, ficam claras as filiações da proposta do curso aos projetos experimentados e discutidos ao longo das décadas anteriores, quando o autor destaca a importância do parecer de Rui Barbosa nessa concepção de ensino, o qual é citado em seu texto, e demarca com clareza o distanciamento entre a proposta do curso e o ensino tradicional das academias: “foi por isso analisada a própria posição do desenho nas diversas etapas da história da educação no Brasil, destacando-se entre outras coisas o ‘parecer sobre o ensino primário de 1882’, onde Rui Barbosa já apontava a necessidade de formar professores com uma visão menos acadêmica”.

Flavio Motta cita expressamente o parecer de Rui Barbosa:

“Afirma-se no parecer (p.155): ‘Todos os países, porém, que estreitaram essa vereda, vão-se vendo obrigados a constituir centros superiores (sic), que unifiquem, fecundem, harmonizem o ensino do desenho graduando uniformemente os métodos, regulando os programas, fixando a seleção dos modelos, e fornecendo às escolas normais, às escolas industriais, aos vários ramos do trabalho artístico e fabril, um núcleo de professores capazes e racionalmente educados’. E ainda (p.160): ‘urge criar a indústria nacional. O embrião que existe entre nós, não tem vitalidade, por falta de elementos que, em todos os países, constituem a base suprema da prosperidade industrial: a educação do homem, a inspiração do gosto, o ensino da arte’. Prossegue (p.161): ‘Trata-se de um estabelecimento superior de arte aplicada que nada tem com as academias’. Há assim um ponto fundamental na política de ensino do Brasil, que se buscou compreender: a liberdade das forças criadoras num plano de desenvolvimento e de consciência.”¹⁵²

Preparar professores para ensinar desenho era, nesse sentido, capacitar profissionais a treinar o olhar e a sensibilidade dos estudantes para as novas manifestações artísticas e culturais, segundo uma perspectiva adequada à modernidade, mas que também fossem capazes de “inventar algo no desenho”.¹⁵³ Ou, confor-

vo Flavio Motta.

152. Idem, *ibidem*, p.19.

153. Idem, *ibidem*. s/p.

me Flavio iria destacar - mais uma vez através do Parecer de Rui Barbosa, que ele cita em seu texto “Introduzione al Brasile”, publicado na revista *Zodiac*, também de 1960, destacando os seguintes trechos: “educar a indústria: eis a fórmula racional da única proteção eficaz à produção industrial do país”. E ainda mais: “Se este ensino logra esta influência, é principalmente graças ao cultivo racional, metódico, ramificado em numerosas instituições, do desenho industrial”.¹⁵⁴

Parece-nos assim que essa missão específica atribuída ao Curso de Formação de Professores de Desenho representa a convergência das preocupações e dos interesses pelos quais Flavio Motta transitava nesse final dos anos 50. De um lado, como vimos, a proposta se insere diretamente nessa genealogia de seu campo de formação – o da educação – e dialoga com os projetos reformadores que vinham sendo debatidos e suas tentativas de implementação ao longo das décadas anteriores. Por outro lado, está diretamente relacionado ao projeto idealizado para o Museu de Arte por Lina e Pietro Maria Bardi, em suas intenções de promover o desenho industrial no Brasil e as ideias ligadas à difusão e popularização da arte e dos novos valores adequados à sociedade industrial, já experimentada anteriormente com o curso do IAC.

Quando analisado dentro do escopo dos cursos do Museu na década de 50, é possível perceber que o CFPD representa um modo de enfrentamento dessas questões a partir de premissas diversas e complementares àquelas do IAC. A escola pensada para o IAC visava atuar diretamente na produção industrial, através da formação de profissionais e parcerias imediatas com a indústria,

“jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada, aclarar a consciência da função do desenho industrial refutando a fácil e deletéria reprodução de estilos e o diletantismo decorativo; ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada deve ter em relação à vida. Em uma palavra, o IAC, solicitando a colaboração definitiva da indústria, deseja

>> 79. *Escola de Arte*. Fundação Armando Alvares Penteado, p. 22. Arquivo Flavio Motta.

>> 80. *Escola de Arte*. Fundação Armando Alvares Penteado, p. 32. Arquivo Flavio Motta.

154. MOTTA, Flavio, “Introduzione ao Brasile”, *Zodiac*, 6, maio de 1960. Citação à Rui Barbosa, “Reforma do ensino primário e várias instituições complementares de educação pública”. A respeito do artigo de Flavio para a revista italiana, ver especificamente COSTA, Juliana Braga, *op. cit.*, pp.83-117

CURSO PARA
FORMAÇÃO DE
PROFESSORES
DE DESENHO

geometria

desenho técnico

composição III - construção

composição III - estudo das
relações arte-indústria

incrementar a circulação de ideias novas, de novos empreendimentos no campo estético, erroneamente considerado “torre de marfim” para iniciados, generalizando o mais possível as conquistas da arte, da tradição e da cultura”¹⁵⁵

Já a proposta do CFPD se tratava de um trabalho de mais longo prazo, não apenas de incidência na escolarização como um todo, mas relacionada com a formação de uma mentalidade, de uma nova visão de mundo - no sentido da constituição de um campo fértil aos propósitos da “atualização do gosto” que o projeto do Museu pretendia alcançar. Não se tratava da formação de *designers*, mas de professores responsáveis pela educação visual das crianças e jovens que executariam futuramente as mais diversas tarefas profissionais. A proposta de levar os princípios do *design* à escola representava uma possibilidade de abrangência máxima, respondendo aos anseios de popularização do universo da arte, que Flavio Motta vinha almejando em outras tentativas.

Não deixa de ser instigante, por outro lado, pensar a convergência entre a proposta do Curso e os debates e as tentativas de reforma curricular junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde Flavio viria a lecionar a partir de 1954. De fato, a simultaneidade dos cursos de Flavio Motta nesses dois espaços merece um olhar mais atento¹⁵⁶, no entanto, é possível destacar de início o modo como as questões da adequação dos currículos às novas demandas, a busca por novos modelos de ensino, os diversos debates e seminários que aconteciam naqueles anos na FAU-USP se relacionavam com um novo entendimento do desenho, da relação entre arte, técnica e indústria, assim como dos desafios emergentes na formação dos arquitetos, que culminariam na reforma curricular implementada na FAU-USP em 1962.

De fato, este debate se estende e repercute em toda a trajetória de Flavio Motta, e que talvez tenha como sua expressão de síntese seu conhecido texto publicado originalmente no *Correio Braziliense* em dezembro de 1967, “Desenho e emancipação”¹⁵⁷, e republicado em 1975 pelo Centro de Estudos

155. BARDI, Pietro Maria. Folheto de divulgação do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, 1950.

156. Essa questão será retomada no item 2.1, no capítulo seguinte.

157. MOTTA, Flavio. “Desenho e emancipação”. *Correio Braziliense*, 16 de dezembro de 1967. Nesse momento da publicação, Flavio Motta passava uma temporada em Brasília, onde

Brasileiros do Grêmio dos estudantes da FAU, em companhia dos textos de Mario de Andrade e de Vilanova Artigas sobre o mesmo tema. Os quase quinze anos que separam “Desenho e emancipação” da criação do Curso de Formação de Professores de Desenho não impedem que, ainda que sob contextos completamente distintos e com a intenção de estabelecer outros diálogos, Motta reforce muitas das ideias que vinha formulando desde os anos 50. Naquele momento, parecia-lhe possível supor que a aposta na industrialização como um caminho para a modernização do país já não fizesse mais sentido, e que o ensino de desenho voltado a uma ideia mais funcional de preparação dos jovens para o trabalho industrial não fosse mais um objetivo incontornável. Doravante, o “problema do desenho” assumiria um viés mais poético e ao mesmo tempo mais humanista, sem abandonar a relação entre desenho-design, aproximações que Flavio ali formularia ao estudar a palavra desenho e suas correspondências – “*desígnio, design, draft, draw*” e o sentido diverso de cada uma. De um lado, Motta irá aproximar o desenho da ideia de projeto, “uma espécie de lançar-se para a frente, incessantemente, movido por uma preocupação”, a “pré-ocupação” que “compartilharia da consciência da necessidade”, e que ao se tratar de uma preocupação “como resultado de dimensões históricas e sociais, ela transforma o projeto em um projeto-social”. Assim, ele tenta buscar um sentido social presente no desenho, a partir da compreensão das relações que se estabelecem entre o termo desenho e o trabalho, em diferentes tempos: “o desenho, como palavra, conheceu transformações reais e efetivas, dentro das condições gerais da história, das condições enfim que direcionaram o trabalho dentro de determinadas relações de produção”.¹⁵⁸

Para se aproximar do sentido que deseja empregar a essa associação de desenho-design-projeto, Flavio Motta usa como exemplo uma pequena história com o sentido da palavra empregado pelo caipira:

“Uma ocasião, perguntamos a um caipira da cidade de Jambéiro (Estado de São Paulo): com quem ele apreendera a fazer “figurinhas” de barro para presépios; quem lhe dera os modelos; quem lhe ensinara. Respondeu, diante de uma pequena escultura: -‘o

estava lecionando da UNB como professor convidado. Também nesta data se realizava o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, no qual era uma dos artistas participantes.

158. MOTTA, Flavio, *op. cit.*

desenho é meu mesmo'. Naquela oportunidade, os estudantes que nos acompanhavam ficaram surpresos com o sentido do termo. Para a maioria dos jovens, desenho era, apenas, registro gráfico, expressão em linhas, manifestação de formas em duas dimensões, esboço, traçado. Em verdade os estudantes estavam mais próximos às lições do neoclassicismo que tanto influíram no ensino artístico brasileiro”¹⁵⁹

Esse exemplo singelo que Flavio utiliza para demonstrar o sentido postulado para o desenho traz diversos significados: articula o desenho no âmbito dos saberes tradicionais e da linguagem popular, ao mesmo tempo que demarca com clareza a distância que pretendida entre sua ideia de desenho e o saber erudito veiculado pelas academias. Ao mesmo tempo, o caipira “restituía uma significação mais rica e mais humana” do desenho que Flavio afirmava ter se perdido, isto é, relacionado à concepção formal de um objeto.

E afinal, junto ao “problema do desenho” e de nossa emancipação política estava a questão da educação, e especialmente a formação dos professores de desenho. Flavio retomava em retrospectiva as tentativas de qualificar a formação dos professores, segundo ele desamparadas tanto pelo poder público quanto pela universidade, num momento melancólico aliás, pois o curso da FAAP havia sido fechado naquele mesmo ano de 1967. Ao expor as relações do desenho com a formação de professores, Flavio não só reiterava seus próprios interesses e experiências nesse assunto, mas situava o “problema do desenho” nos embates e disputas de seu campo de trabalho e suas tentativas de implementar seu projeto:

“tudo o que se fez nesse sentido não mereceu amparo dos governos. Muito pelo contrário, só serviu àqueles que desejaram frear os nossos avanços no plano humanístico, para confinar o homem do Brasil a condições de pura quantidade em técnicos, tido como entidades abstratas, destituídas de sensibilidade para um viver rico de criatividade. Se quisermos buscar um exemplo concreto dessas assertivas, devemos um dia conhecer como esse tipo de

159. dem, *op. cit.*

preocupação, na prática, foi conduzido em São Paulo no Instituto Caetano de Campos, no Museu de Arte de São Paulo e finalmente na Fundação Armando Álvares Penteado, onde trabalho de longos anos sofreu o mais rude golpe.”¹⁶⁰

Mas além de recuperar e reforçar as questões que sempre lhe interessaram, Desenho e emancipação também representa outros diálogos e outros debates, próprios do período e afinados com os interlocutores que Flavio Motta reconhecia naquele momento. Considerar o “problema do desenho”, enquanto professor da FAU-USP, uma escola que já havia incorporado o desenho industrial ao seu currículo, e que nesses anos iniciais da ditadura tentava achar novos caminhos ao desenvolvimento do projeto implementado com a reforma de 62, tinha múltiplos significados. É evidente o diálogo que o texto propõe com o texto de Vilanova Artigas, escrito como aula inaugural daquele mesmo ano de 1967, e explicitado inclusive pelo fato de terem sido publicados juntos pelo Grêmio da FAU anos depois. O diálogo contamina ambos os textos: ao mesmo tempo em que Flavio se apropria do paralelo “desenho-desígnio” que Artigas sugere, também o arquiteto está fazendo referências diretas a Flavio Motta em seu discurso. Ele assume esse diálogo com citações caras ao amigo: “Esta escola, na pesquisa da História de nossas artes, coleciona informações preciosas sobre figuras brasileiras eminentes nas artes industriais, quase todos pintores de talento consagrado, entre as quais, mesmo sem o perfeito conhecimento de sua obra, não posso deixar de mencionar Eliseu Visconti”¹⁶¹ - que Flavio Motta havia estudado em sua tese de cátedra e sobre o qual escreveu em diferentes momentos.¹⁶² E Artigas continua:

“Há outra figura brasileira que tenho que lembrar inevitavelmente. Confesso que precisei munir-me de coragem para mencioná-la aqui, hoje, tão maltratada ela tem sido ultimamente. Numa época de ecumenismo, quando as reabilitações são a moda, não compreendo bem que imprudência comete quem relembra Rui Barbosa”

160. Idem, *ibidem*.

161. ARTIGAS, Vilanova, “O desenho” in *Sobre desenho*. São Paulo: CEB-GFAU, 1975, p.11

162. MOTTA, Flávio. “Visconti e início do século XX” in PONTUAL, Roberto (org., *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Editora Civilização Brasileira. São Paulo, 1969, s.p.

E Artigas se refere diretamente ao Parecer de Rui Barbosa para o ensino primário como um momento precursor no Brasil onde “está registrada e em mais de uma oportunidade a nova modalidade de desenho – o desenho industrial”.¹⁶³

Não é nosso objeto nesse momento situar os embates em curso no pré-68, especialmente na FAU e na USP. Mas nos parece oportuno mencionar que este diálogo entre Flavio e Artigas reverbera de muitos modos nesse momento específico. Em seus embates com Artigas naquele período, e ao comentar o ensaio de Flavio Motta e sua relação com o discurso do arquiteto, Sergio Ferro, em depoimento a Carolina Barbosa, apresenta a hipótese de que

“Esta tese (de Artigas) foi em parte dirigida contra nós, a trinca da Arquitetura Nova. Víamos o desenho de arquitetura, tal como é utilizado em nossa sociedade, como arma do capital para a subordinação do trabalho, sem nenhum lirismo desbravador. O Flávio viveu com dificuldade nossa diferença com relação ao Artigas. Nós nos víamos como defensores das mesmas esperanças, mas mais coerentes com as hipóteses de Marx. Ele, repito, era admirador ferrenho do Artigas – mas sua ternura paternal era reservada a nós. [...] Neste texto do Flávio, o Motta, é possível adivinhar, sob a elegância de sua defesa do amigo, um leve e carinhoso apelo à conciliação entre os que nunca foram adversários”.¹⁶⁴

Embora todas essas relações estivessem de fato em jogo ao final dos anos 60, o que por hora pretendemos destacar é o fato de que a relação entre desenho e trabalho, que em muitos momentos se transpõe na relação arte e técnica, e ao mesmo tempo a tentativa de aproximar o desenho de um sentido social, como ferramenta acessível a todos, que contém a possibilidade da liberdade, vai acompanhar Flavio Motta em toda a sua trajetória, reverberando em diferentes espaços e circuitos por onde transita o professor. E em muitos momentos o desenho será também uma saída, um escape, lugar onde essa liberdade significa resistência e crítica, que Flavio irá conduzir com precisão nos anos difíceis que seguem.

163. Idem, *ibidem*.

164. Depoimento de Sergio Ferro a Carolina Barbosa Melo em 8 de março de 2017.

2. Da história da arte ao *design*

2.1. Técnica e arte na gênese da FAU

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a FAU, foi o espaço principal de atuação profissional de Flavio Motta por quase 30 anos. Foi nela que ele desenvolveu suas propostas didático-pedagógicas, pavimentando relações duradouras entre o ensino de arte e de arquitetura, de história e de projeto. Por isso a necessidade de recuarmos no tempo e na visada, a um período anterior ao ingresso ali de Motta como professor e ao âmbito global de formação do arquiteto em São Paulo, de modo a aprender a constituição deste espaço no interior do qual a militância de nosso protagonista ganhou relevo.

Com efeito, a história da FAU-USP é parte de uma história mais ampla de formação das elites profissionais no Brasil, e em especial, dos profissionais da construção civil no país. Criada em uma cidade como São Paulo, marcada desde o final do século XIX por demandas crescentes no setor, a instituição irá afirmar-se como um polo especial de aproximação entre uma tradição politécnica, profundamente comprometida com a pesquisa tecnológica e a modernização socioeconômica, e tendências e instituições artísticas as mais variadas, muitas das quais surgidas em meio ao imenso surto de metropolização e modernização cultural que a cidade atravessa no pós-Segunda Guerra. O propósito aqui é não somente contribuir para um entendimento mais preciso das origens e especificidades do primeiro curso de arquitetura da USP, tarefa certamente necessária e

que vêm sendo empreendida por diversos estudos recentes na pós-graduação¹, mas também de modo a compreender os canais efetivos de aproximação da escola do campo cultural e artístico em seus anos iniciais de existência. Trata-se, assim, de investigar se tal aproximação da FAU ao campo artístico e cultural representa ainda uma tentativa de se afastar de sua matriz politécnica, não apenas tendo em vista a autonomia institucional, disciplinar e profissional da arquitetura, mas também como modo de caracterizar um novo perfil profissional, em diálogo permanente com as tradições e tendências artísticas modernas na arte, assim como com o movimento moderno na arquitetura.

O engenheiro-arquiteto na Escola Politécnica de São Paulo

Já ao final do seu primeiro ano de existência, a Escola Politécnica de São Paulo, fundada em 1894, começou a oferecer a especialização de engenheiro-arquiteto. Ao contrário do Rio de Janeiro ou de Paris, onde as escolas de arquitetura estavam integradas ao ensino artístico - como era o caso da Escola Nacional de Belas Artes - em São Paulo, a formação dos arquitetos surge assim com a particular situação de origem como uma especialidade da engenharia.² O que diferenciava, teoricamente, sua formação dos engenheiros

1. Cf. ALBUQUERQUE, Roberto Portugal. *Uma Escola de Arquitetura - FAU-USP: Edifícios e ensino*. São Paulo: FAU-USP, 2004 (dissertação de mestrado); PEREIRA, Juliano. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP*. São Carlos: IAU-USP, 2009 (tese de doutorado); COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*. São Paulo: FAU-USP, 2010 (dissertação de mestrado); SODRÉ, João Clark de A., *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil, 1938-1962*. São Paulo: FAU-USP, 2010 (dissertação de mestrado); CONTIER, Felipe. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: Projeto e construção da escola de Vilanova Artigas*. São Carlos: IAU-USP, 2015 (tese de doutorado); SIQUEIRA, Renata. *A inserção da FAU-USP no campo da arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Melo e Vilanova Artigas*. São Paulo: FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado).

2. O trabalho de Sylvia Ficher é a principal referência acadêmica a respeito deste tema e será utilizado neste capítulo como uma das principais fontes. Segundo ela, a estrutura da escola montada em São Paulo não seguia totalmente o modelo francês da *École Polytechnique* de Paris, mas sim um exemplo mais próximo do alemão, muito provavelmente porque seu principal organizador, Antonio Francisco de Paula Souza, havia estudado no *Polytechnikum* de Karlsruhe. Cf. FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 26.

civis graduados na mesma escola eram suas atribuições: os engenheiros-arquitetos eram preparados para projetar e construir edificações, enquanto os engenheiros civis, projetar e construir obras de engenharia - pontes, viadutos, estradas, redes de infraestrutura, etc. Ainda que esta diferenciação fosse claramente praticada no ambiente da formação, o que se notava, no entanto, era que no mercado de trabalho essa divisão não era levada em consideração³, e os engenheiros civis acabavam por se encarregar também das edificações.

De fato, os engenheiros-arquitetos graduados na EP sofriam de um certo deslocamento no mercado profissional local, determinado essencialmente pelos negócios da construção que vinham crescendo consideravelmente em São Paulo nos anos iniciais do século XX. A cidade atravessava um processo de crescimento acelerado⁴, representado por uma expansão econômica, proto-industrial, mas também urbana, o que significava um crescimento extraordinário da área da construção, seja de infraestrutura, de equipamentos, de construções particulares, ou mesmo de sua expansão para novos bairros. Mercado que era basicamente ocupado por pequenas construtoras e também por artesãos, empreiteiros e mestres de obras que disputavam o mesmo espaço dos profissionais diplomados, ainda que sucessivos decretos tentassem estabelecer a necessidade de registro profissional para atuar nas obras de construção na cidade, e que efetivamente não eram cumpridos.⁵

Dois anos depois da fundação da Escola Politécnica, em 1896, foi criada a Escola de Engenharia do *Mackenzie College*, seguindo um modelo de ensino americano. Ao mesmo tempo, o ensino profissional representava também uma nova demanda em outros níveis da formação – o Liceu de Artes e Ofícios, que existia desde 1873, tem seu currículo reformulado a partir de 1895 por seu novo diretor, o arquiteto formado em Gand, na Bélgica, Ramos de Azevedo. Os Liceus, que seguiam o modelo daquele do Rio de Janeiro⁶, atraíam grande

3. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p. 26.

4. Se nos primeiros anos republicanos, em 1890, a população de São Paulo era de pouco mais de 64 mil habitantes, em 1910 esse número já havia crescido para 375 mil. Cf. QUEIROZ, Suely R. de, "Política e poder público na cidade de São Paulo: 1889-1954", in PORTA, Paula (org.), *História da cidade de São Paulo, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo, Paz e Terra, 2004, p. 17.

5. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p.30.

6. A experiência dos Liceus de Artes e Ofícios encontrou desdobramentos mais aprofunda-

número de matrículas, e segundo Ana Mae Barbosa, tiveram grande importância no período por acolher e assumir a tarefa de formar os artífices e artistas das classes operárias⁷. Nesse contexto de desenvolvimento, não deixava de ser significativo que o surgimento de duas escolas de engenharia e a reformulação do Liceu acontecessem quase que simultaneamente e nos primeiros anos da República, movimento que reflete a importância atribuída à formação especializada: “ocorria então a difusão de uma ideologia de “progresso” que tinha como uma de suas vertentes a institucionalização da formação técnica”⁸.

Se aos olhos do mercado e da clientela, ao menos em São Paulo, arquitetos e engenheiros estavam numa mesma chave, no âmbito da formação nos interessa identificar as diferenças fundamentais entre o modo como eram treinados os profissionais das duas carreiras, já na Politécnica. A estrutura dos cursos durante seus primeiros 36 anos de existência exigia que os estudantes cursassem um primeiro ciclo fundamental de três anos de duração, que era comum a todas as especialidades.⁹ Após esse primeiro ciclo, seguia-se para a formação específica. Ao estudar as diferenças de currículo entre o curso de engenheiro-arquiteto e o de engenheiro civil, Sylvia Ficher identificou quais as disciplinas exclusivas ao curso de arquitetura, que, por sua vez, definiriam o perfil desses profissionais.

O curso fundamental enfatizava duas frentes diferentes: ao mesmo tempo em que se ensinavam noções sobre as ciências exatas, era valorizada a formação em desenho, no sentido de um instrumento técnico – desenhos de representação “técnica e artística”¹⁰, que ocupavam grande parte da carga horária do curso fundamental. Ficher destaca que, ao que parece, essa importância atribuída ao desenho como ferramenta, na prática, ressentia-se de atualizações no tempo e da falta de materiais. Não são poucos os relatórios que registravam a precariedade das salas de desenho, a falta de melhorias no acervo de mate-

dos no trabalho pioneiro de BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, Arte e Indústria*. São Paulo: FAU-USP, 1988 (tese de doutorado).

7. BARBOSA, Ana Mae, “Arte e Educação” in ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol.2, p. 1078.

8. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p. 29.

9. Nos primeiros anos de sua fundação, eram oferecidos os cursos de engenheiro-arquiteto, civil, industrial ou agrícola. Cf. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, pp. 25-27. O curso fundamental só foi extinto em 1931, quando a formação de engenheiro-arquiteto passou a ter 5 anos de duração.

10. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p. 44.

riais para as aulas, a não aquisição de novos “modelos” para reprodução, entre outras reivindicações de melhoras nas condições de ensino e aprendizado.¹¹ A responsabilidade pelo bom andamento do ensino de desenho era mais por conta da competência dos professores - Domiziano Rossi e Victor Dubugras - do que efetivamente um investimento da escola.

Aparentemente, essa situação se agrava ainda mais após 1925, quando com o novo regulamento da escola, o ensino de desenho perde definitivamente importância e é substituído por cadeiras mais técnicas e atividades nos gabinetes experimentais, e as condições materiais para o oferecimento do curso são ainda mais precárias, chegando ao ponto do professor Francisco Prestes Maia expor num relatório de 1929 o não cumprimento do programa do curso de Desenho de Perspectiva aos engenheiros-arquitetos devido à falta de condições do espaço destinado à aula.¹²

Após o ciclo fundamental, é apenas no segundo ano do curso próprio aos engenheiros-arquitetos que aparecem as primeiras disciplinas específicas - a cadeira “elementos dos edifícios: composição geral” e a aula de “projetos de composição geral”, a partir do que Sylvia Ficher conclui que “composição” seria então a primeira matéria “especificamente arquitetônica” do curso. Em algumas cadeiras era possível notar a adoção de um “método particular de projeto arquitetônico: aquele proposto por Durand (1802-1805) em seu curso na Politécnica de Paris, que prescrevia a definição da composição da planta a partir de traçados reguladores e da distribuição das partes dos edifícios segundo seus diferentes tipos ou finalidades.”¹³ - por exemplo na cadeira de Composição do segundo ano, que tinha então como catedrático Ramos de Azevedo, na qual “além das aulas expositivas, os estudantes deviam realizar uma série de exercícios sobre os elementos e seções dos edifícios e de composição de plantas, desenvolvidos sob a orientação do substituto.”¹⁴

No terceiro ano, as diferenças do currículo dos engenheiros civis era mais marcada. A cadeira *Estética das artes de Desenho* posteriormente foi repartida entre *Composição geral II - Edifícios públicos e estética das artes e*

11. Idem, *ibidem*, pp. 44-45.

12. Cf. Relatório de Francisco Prestes Maia, apud FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p.192.

13. FICHER, Sylvia, *op. cit.*, p. 47.

14. Idem, *ibidem*, p. 48.

História da arquitetura. Estudo dos estilos diversos – cadeira na qual além de estudarem os estilos se fazia também “a aplicação desses conhecimentos em projetos em diversos estilos, provavelmente seguindo a metodologia da chamada *architecture analytique*, disciplina de introdução ao projeto desenvolvida por meio de exercícios de aplicação de elementos de composição arquitetônica, típica dos cursos de orientação *beaux-arts*”.¹⁵

Pode-se notar, a partir dessa análise inicial do currículo dos engenheiros arquitetos, que aparte o ensino de composição, as disciplinas de História da Arquitetura e as disciplinas de Desenho ocupavam, nesses primeiros anos, um lugar privilegiado do ensino de arte no curso da Politécnica, ou seja, eram os espaços onde era possível uma maior aproximação entre os temas e as práticas próprias ao ensino da arte e a formação dos engenheiros-arquitetos.

Arquitetos e engenheiros: disputas profissionais

A medida em que avançamos nas primeiras décadas do século XX, algumas transformações passaram a ser cruciais para se compreender os movimentos que levariam às demandas pela criação do curso autônomo de arquitetura da FAU. O período foi marcado por sucessivas manifestações acerca do controle por lei do exercício profissional, seguidas por inúmeras tentativas de resposta a partir da legislação e decretos que, em vão, tentavam restringir a prática dos não-habilitados¹⁶. E ao mesmo tempo, os embates pela regulamentação favoreciam as associações de classe, que ganhavam força nesse mesmo período, de caráter cada vez mais especializadas e responsáveis por atividades diversas. Além do Instituto de Engenharia – que continha também uma sessão de arquitetura, os arquitetos do Rio de Janeiro fundaram em 1921 o Instituto Brasileiro de Arquitetos, que foi renomeado Instituto de Arquitetos do Brasil em 1935; em 1930 foi criado em São Paulo o Instituto Paulista de Arquitetos, cujo principal ideólogo era Christiano Stockler das Neves – o mais importante professor do curso de engenheiros-arquitetos do *Mackenzie*, que havia sido criado em 1917.

15. Idem, *ibidem*, p. 50.

16. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, pp. 177-180.

E se num primeiro momento a grande disputa ocorria entre os diplomados - arquitetos e engenheiros numa certa confusão de papeis profissionais, unidos contra os não-habilitados - também começava a se discutir a separação entre os profissionais, que significava a separação entre projeto e construção.

Com o governo Vargas, a criação do Ministério da Educação e do Ministério do Trabalho em 1930, as associações de classe passaram a estabelecer maior pressão no Governo Federal, negociando diretamente com os Ministérios e encaminhando projetos de lei para discussão.¹⁷ No entanto, no caso de São Paulo, a Revolução Constitucionalista engajou boa parte dos engenheiros, identificados com a oligarquia paulista¹⁸, o que acabou por resultar em uma união de classe bastante consistente, representada pela incorporação dos mackenzistas ao Instituto de Engenharia e pelo gradual desaparecimento do IPA. Em 1933 foi finalmente aprovado o Decreto Federal n.23.569, “a ultimada vitória do corporativismo”, que teve como principal característica a “adoção intransigente de uma doutrina de proteção ao título acadêmico”, garantindo aos engenheiros e arquitetos a exclusividade em projetos e construções do período.¹⁹ Encerrada a disputa entre diplomados e práticos, abria-se espaço para se pensar a natureza da atividade do arquiteto e sua relação com a engenharia, de modo a se definir com mais clareza o campo de ação de cada um, como identifica Felipe Contier:

“No auge da atuação das construtoras paulistas, após a redução da presença estrangeira por conta da crise de 1929 e de medidas nacionalistas do governo Vargas, a nova realidade produtiva do complexo industrial da construção anunciava o esgotamento desse modelo de projeto e construção. Garantido o mercado aos profissionais regulamentados, estabelecido o projeto como instrumento de mediação cada vez mais detalhado nas obras, desorganizado o sistema dos ofícios tradicionais com o qual as construtoras conta-

17. Idem, *ibidem*, p. 186.

18. De acordo com Sylvia Ficher, o Instituto de Engenharia foi uma das primeiras entidades de classe a tomar posição no conflito, exigindo a convocação de uma Constituinte. Cf. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p. 187.

19. Idem, *ibidem*, p. 188.

vam para dividir as responsabilidades sobre as partes da construção, os conflitos entre os próprios arquitetos podiam emergir.”²⁰

A distinção entre a atividade de arquiteto e a do engenheiro trazia, em si mesma, debates e entendimentos fundamentais para a compreensão das relações aqui propostas: definir claramente as atribuições do arquiteto, naquele momento, significava debater seu lugar entre arte e técnica, entre atividade liberal ou comercial, e ao mesmo tempo, enfrentar a demanda por um ensino independente.

A atividade de composição não era vista, então, como um domínio autônomo com valor próprio, mas uma etapa para se chegar à construção propriamente dita, executada pelas firmas construtoras que tratavam de todas as etapas relativas à obra: projeto, orçamento e execução.²¹ A atividade do arquiteto enquanto tal era considerada, de certo modo, secundária, na medida em que não remunerada - pois seu custo era embutido no valor da construção. O precursor da defesa do projeto como atividade exclusiva a que os arquitetos deveriam se dedicar foi justamente Christiano Stockler das Neves, que vinha desde a década de 20 manifestando sua posição publicamente e defendendo uma “concepção artística da atividade do arquiteto”.²² Para ele, o arquiteto deveria projetar e o engenheiro construir, nesse sentido, se declarava contrário até mesmo ao título de engenheiro-arquiteto que era então atribuído:

“A função do arquiteto, como artista, está acima de sua função como construtor. Os problemas da engenharia nas construções originam-se das criações da arte arquitetônica. Os problemas estéticos da arquitetura obrigaram a sua solução construtiva. A arte governa a ciência; é primordial na construção.”²³

E de acordo com Ficher, como resultado desse embate “entre saberes convencionais e novos conhecimentos sistemáticos”, a classe profissional acaba

20. CONTIER, Felipe. *op. cit.*, p. 53.

21. FICHER, Sylvia, *op. cit.*, p. 240.

22. Idem, *ibidem*, p. 243

23. NEVES, Christiano Stockler das, “De re aedificatoria” in *Revista de Engenharia Mackenzie*, n. 48, setembro de 1928, pp. 19-22 apud FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p. 243.

por adotar essa ideia da atividade exclusivamente de projetistas, “para superar as falhas que via na regulamentação quanto a sua individualidade profissional, e de quebra, valorizar-se com a aura do trabalho artístico”.²⁴ Essa leitura de Ficher faz sentido quando consideramos esses anos iniciais de afirmação profissional e diferenciação almejada pelos arquitetos em relação aos engenheiros.

No início da década de 40, em paralelo aos debates da regulamentação profissional e das atividades do arquiteto, começam a surgir as primeiras manifestações públicas a favor da criação de escolas de arquitetura autônomas, independentes tanto das escolas de engenharia quanto da Escola de Belas-Artes, fundada em 1925. Conforme Felipe Contier, em São Paulo, um dos primeiros profissionais a se manifestar a respeito da criação das novas escolas foi Carlos Alberto Gomes Cardim Filho, membro do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo, órgão consultor da Secretaria da Educação e Saúde Pública, que tratava dos assuntos relativos ao ensino das artes. Gomes Cardim, então diretor da Escola de Belas Artes local, clamava por uma formação autônoma em arquitetura como “solução para a ‘falta de concepção artística’ nas construções paulistanas”.²⁵

A ideia da criação de cursos autônomos seria difundida a partir de então, e os arquitetos cariocas logo se mobilizaram em torno dessa proposta, aproveitando de seu envolvimento próximo à política cultural do Governo Vargas, elaboram um documento no qual, ao mesmo tempo em que reforçavam a notoriedade que a arquitetura moderna carioca vinha conquistando no plano internacional, consideravam o ensino daquele momento inadequado e solicitavam a criação de uma escola autônoma no Rio de Janeiro. É clara a relação entre a importância que a arquitetura moderna brasileira e o grupo de arquitetos ligados à escola carioca adquirem no plano cultural nacional - e ao mesmo tempo seu reconhecimento internacional a partir dos consagrados episódios da exposição no *MoMA* e do catálogo *Brazil Builds* e a construção do edifício do MES no Rio de Janeiro - e as reivindicações pela regulamentação profissional e criação das escolas autônomas de arquitetura que proliferam nesse período. Conforme menciona Artigas, em sua “Contribuição para o relatório sobre ensino de arquitetura”, de 1974: “o segundo pós-guerra encon-

24. Idem, *ibidem*, p.244.

25. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p.220.

trou os arquitetos brasileiros suficientemente prestigiados para começarem a planejar a educação e a formação de novos quadros de arquitetos”.²⁶ Foi nesse contexto que a Faculdade Nacional de Arquitetura foi criada em 1945, a partir da Escola Nacional de Belas Artes, fixando o modelo curricular das demais escolas no âmbito da legislação federal para a formação dos arquitetos.

A universidade e as mudanças no ensino de arquitetura

É preciso destacar também que, naquele momento, a criação dos novos cursos não era um episódio isolado, mas sim consequência de um movimento nacional que dizia respeito à reformulação do ensino superior, como um dos pontos de uma campanha de renovação da educação que vinha se desenvolvendo desde o final dos anos 20, a partir da qual se desenvolvem o Movimento Escola Nova e diversas reformas educacionais pelo país.²⁷ A reforma orientada por Francisco Campos, em 1931, como Ministro do recém-criado Ministério da Educação e Saúde, estabelecia também as novas bases para o ensino superior no país, organizando o estatuto das universidades brasileiras e determinando o sistema universitário como modelo de organização dessa formação. Segundo Fernando de Azevedo, protagonista e analista do processo, o significado desse projeto era o de priorizar o saber universitário, introduzindo escolas de pesquisa livre e estudos em altos padrões. Não se tratava apenas da formação profissional como objetivo prático, mas o princípio de organização a partir da criação de faculdades e cursos específicos tinha o papel de instaurar o caráter universitário pretendido. Nesse sentido, a reforma de Francisco Campos propunha especificamente que as novas Universidades criassem uma Faculdade de Educação, Ciências e Letras, que, segundo ele, seria primordial para o desenvolvimento universitário em geral:

“[...]pela alta função que exerce na vida cultural, é a que dá, de modo mais acentuado, ao conjunto dos institutos reunidos em Universidade, o caráter universitário, permitindo que a vida universitária transcenda os limites do interesse puramente profissio-

26. ARTIGAS, Vilanova, “Contribuição para o relatório sobre ensino de arquitetura – UIA/Unesco”, in *Sinopses*, FAU-USP, n. especial, 1993, p. 134.

27. AZEVEDO, Fernando, *A cultura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1964, p.676.

nal abrangendo em todos os seus aspectos os altos e autênticos valores de cultura que à Universidade conferem o caráter e o atributo que a definem e a individualizam.”²⁸

Nessa chave, Fernando de Azevedo considera que a primeira universidade verdadeiramente de acordo com o projeto pretendido foi a Universidade de São Paulo, criada em 1934:

“A primeira universidade que se criou no Brasil, foi a Universidade do Rio de Janeiro, em virtude do decreto no.14343, de 7 de setembro 1920 [...] Mas, essa Universidade, não passou de uma agregação dos três institutos superiores de formação profissional, - a Faculdade de Direito, a de Medicina e a Escola Politécnica do Rio de Janeiro, nem importou em qualquer modificação essencial na estrutura e nos métodos do ensino superior no país. Em Belo Horizonte, sete anos mais tarde, foi fundada a Universidade de Minas Gerais, em que foram agrupadas as Faculdades de Direito, de Medicina e de Engenharia, existentes na capital desse Estado [...] mas nenhuma alteração substancial se realizou no sistema de ensino superior que prosseguiu, no novo regime universitário, com a estrutura e os métodos tradicionais. [...] Pode-se, pois, afirmar que, se a verdadeira organização universitária foi instituída pelo decreto de 1931, a primeira universidade que teve o Brasil, criada com um novo espírito e uma organização nova, e já sob o regime estabelecido por esse decreto, foi a de São Paulo. O que, relativamente às anteriores, de feição marcadamente tradicional, embora sob nova rubrica, assinala a originalidade desse sistema, que então entrou realmente em execução, foi não somente a incorporação, no organismo universitário, de uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que passou a constituir a medula do sistema, como também a preocupação dominante da pesquisa científica e dos estudos desinteressados.”²⁹

28. CAMPOS, Francisco, “Decreto no. 19851, de 11 de abril de 1931” apud AZEVEDO, Fernando, *op. cit.*, p. 662.

29. AZEVEDO, Fernando, *op.cit.*, pp.679-680.

Ao longo das duas décadas seguintes, o número de Universidades criadas no Brasil cresce consideravelmente, seguindo o modelo de junção de escolas e institutos existentes e a criação de novos cursos e unidades, sem que isso no entanto representasse um “esforço correspondente de reestruturação do ensino superior em bases novas”.³⁰ A gestão de Capanema no MES desde 1934, teve como mais significativo evento no campo do ensino superior a criação da Universidade do Brasil em 1937³¹, reafirmando não só o interesse do Ministério na formação das elites em novos moldes, mas também da instauração de uma instituição que “passaria a ser o modelo padrão outorgado pelo governo central para as demais universidades e cursos superiores do país”, uma instituição pensada como “verdadeiro aparelho ideológico do Estado”.³²

É importante notar que a criação dos cursos autônomos de arquitetura acontece nesse momento de estabelecimento e estruturação das Universidades. Nasceram, portanto, não como escolas independentes voltadas diretamente à formação profissional, como se poderia apreender na análise das demandas específicas dos profissionais organizados, mas como parte dos projetos de constituição do ensino universitário no âmbito nacional. Entre 1945 e 1959 são fundadas, a partir de cursos de arquitetura ora ligados as escolas de arte ora a escolas de engenharia, ora resultante da fusão de ambas, a Faculdade Nacional de Arquitetura (Rio de Janeiro -1945); a Faculdade de Arquitetura Mackenzie (São Paulo, 1947); a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (São Paulo, 1948); a Faculdade de Arquitetura do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, 1952); a Faculdade de Arquitetura da Bahia (Salvador, 1959); e a Faculdade de Arquitetura de Pernambuco (Recife, 1959).³³ Pode-se dizer que são parte de projetos específicos de constituição do caráter universitário que menciona Fernando de Azevedo, e desse modo, talvez uma certa liberdade de aproximação de outros campos da formação possa ser compreendida, própria ao caráter

30. Idem, *ibidem*, p. 693. Segundo ele, entre 1937 e 1953, o número de universidades no Brasil passa de 4 para 15.

31. A Universidade do Rio de Janeiro foi transformada em Universidade do Brasil em 1937, acompanhada da criação de sua Faculdade Nacional de Filosofia, que no entanto só começou a funcionar a partir de 1939.

32. FAVERA, Marcos. *Dos mestres sem escola à escola sem mestre*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 196.

33. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p. 254.

universitário, notada especialmente quando nos debruçamos sobre o curso da FAU-USP em sua relação tanto com a FFCL quanto com o campo artístico.

De fato, uma particularidade da Universidade de São Paulo em relação a outras universidades que se estruturaram nesse momento, é a de que a USP se manteve até o final dos anos 60 sem uma faculdade ou um curso específico voltado propriamente às artes.³⁴ Sylvia Ficher chama a atenção para esse aspecto, pois a instalação de uma Escola de Belas Artes na USP estava prevista em seu decreto de fundação, de 1934, despertando inclusive o interesse de uma parcela dos arquitetos que começavam a reivindicar um ensino independente da Politécnica e que esta nova escola viesse a abrigar um curso de arquitetura, mais próximo ao ensino artístico.³⁵ No entanto, tal escola viria a ser concebida apenas para oferecer os cursos de pintura, escultura e gravura, mas não chegou a ser concretizada.³⁶

Em parte, essa ausência acaba por contribuir com o caráter mais heterogêneo que o curso da FAU vai assumir, absorvendo inclusive em seu corpo docente diversos artistas, historiadores da arte e cientistas sociais, desde os primeiros anos de sua fundação, e mais intensamente após a reforma de 62, que intensificaria ainda mais este diálogo, com a abertura de novas possibilidades no ensino e novos campos de estudo. E pode-se dizer que o curso vai efetivamente se consolidar como um campo aberto a essa interlocução, pois percebemos que ainda após a criação da Escola de Comunicações e Artes em 1969, muitos artistas não somente permanecem lecionando na FAU, como também continuaram a nela ingressar como docentes.³⁷

34. A Escola de Comunicações e Artes originou-se em 1969, a partir da mudança de nome e de objetivos da Escola de Comunicações Culturais, que havia sido fundada 3 anos antes. De um modo geral, as Escolas de Belas Artes foram incorporadas às universidades em seus primeiros anos de fundação.

35. FICHER, Sylvia, *op.cit.*, p. 251.

36. As razões pelas quais a USP não teria se interessado pela criação de um curso de artes durante as décadas iniciais de seu funcionamento não são claras.

37. Entre os artistas e historiadores da arte que ingressaram no curso da FAU-USP como docentes, além de Flavio Motta, nos primeiros anos de fundação do curso podemos mencionar: Felisberto Ranzini (1948 a 1951), Caetano Fracaroli (1949 a 1980), Vera do Amaral (1949 a 1962), Alfredo Ollani (1951 a 1955), Antonio Paim Vieira (1951 a 1962), Bassano Vaccarini (1952 a 1956), Vicente Larocca (1952 a 1954), Renina Katz (1956 a 1983), Elide Monzeglio (1958 a 1997), Flávio Império (1962 a 1977), João Batista Xavier (1962 a 1974), João Carlos Cauduro (1963 a 1997), Aracy Amaral (1969 a 1990), Mauricio Nogueira Lima

A FAU entre a Universidade e a metrópole

Nesse quadro, a criação da Faculdade de Arquitetura da USP não só estava inserida no movimento de constituição das novas premissas para o ensino universitário no país, mas também criará um centro importante de diálogo entre um conjunto novo de instituições culturais em São Paulo, como o departamento paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil, criado em 1943; o Museu de Arte de São Paulo e o curso de arquitetura do *Mackenzie*, ambos em 1947; o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, e logo a seguir a Bienal de Arte de São Paulo, cuja primeira edição teria lugar em 1951. Essa renovação por certo fazia eco ao processo de metropolização da cidade ao final da Segunda Guerra, e em grande medida se legitimaria com base no legado local do modernismo:

“Em nenhum lugar, a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal completude, o que lhe facultou alçar-se à condição de metrópole. Ao mesmo tempo, as diferentes correntes migratórias lhe haviam imprimido um ar cosmopolita; inseridas na dinâmica econômica alteravam a estratificação social, expandindo e diversificando a ocupação do espaço de que resultaram formas renovadas de sociabilidade. Culturalmente, o legado modernista codificara uma tradição que se impôs às gerações posteriores e que puderam afirmar, dado o contexto, a necessidade de relacionamento entre criação e funcionalidade. O experimentalismo vanguardista adquiriu em São Paulo inequívoca ambientação, uma vez que o concretismo na poesia teve na cidade a sua expressão mais acabada. O quadro não se fecha sem que se considere a institucionalização da vida universitária que acabou por alterar o estilo da reflexão, assim como a constituição das organizações de cultura, os museus, os teatros, o cinema, conferiram lastro material à divulgação das obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais”³⁸

(1974 a 1999), Odiléa Toscano (1974 a 2000), Ana Maria Belluzzo (1978), entre outros.

38. ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento, *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001, pp. 20-21.

Grande parte dessas movimentações artísticas e culturais acontecia no centro novo da cidade, num perímetro que concentrava tais programas em um circuito que o tornava grande polo de reunião de estudantes, professores, artistas, intelectuais e arquitetos.³⁹ É importante lembrar que nos anos 50, circulavam em São Paulo nada menos que 91 jornais e 203 revistas em várias línguas, ao mesmo tempo em que havia 45 casas editoriais e 106 livrarias. A criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 também contribuirá para deslocar, por mais de uma década, o centro da atividade teatral no país do Rio para São Paulo, esta cidade “paradoxalmente mais moderna e mais provinciana” que a capital.⁴⁰ De certo modo, a criação das escolas autônomas nesse contexto também responde ao papel cada vez mais significativo que os arquitetos vinham assumindo no cenário cultural daquele momento.

Essa inserção pode ser vislumbrada nas próprias atividades dos arquitetos junto ao Departamento de São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil, que havia sido criado em 1943 e cedo arregimentara os arquitetos que se identificavam com a arquitetura moderna carioca, tornando-se efetivamente o lugar privilegiado da articulação da classe profissional em prol da criação da nova escola. De fato, uma característica marcante de sua atuação nesses primeiros anos foi a forte ligação com as artes plásticas de vanguarda e com uma “postura progressista”, que segundo Ficher, podia ser percebida através da adesão de seus membros a eventos culturais e políticos, como a fundação do MAM de São Paulo, a organização da 1ª Bienal, etc. Como aponta Miguel Forte em depoimento, “os arquitetos em São Paulo formavam um grupo intimamente ligado aos artistas plásticos, como Portinari, Di Cavalcanti, Volpi, Bonadei, Reboló, etc.”⁴¹

O projeto de autonomia dos cursos de arquitetura ampliou-se durante a década de 40 e ganhou força com a realização do 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1945, organizado pelo IAB de São Paulo. Discussão vinculada diretamente àquela da concepção da profissão e das atribuições do arquiteto, e

39. DEDECCA, Paula. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo*. São Paulo: FAU-USP, 2012, pp. 34-35 (dissertação de mestrado).

40. Cf. QUEIROZ, Suely de, *op.cit.*, p.50; PONTES, Heloisa, *Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2010, p. 29.

41. FORTE, Miguel forte apud FICHER, *op.cit.*, p.248.

que procurava distanciar a atividade da arquitetura da engenharia, conforme atesta o depoimento de Oswaldo Correia Gonçalves a respeito do Congresso:

“Queríamos o ensino da arquitetura desligado do ensino de engenharia e das belas artes... Nós achávamos que a engenharia era tecnicista e a arquitetura mais humanista, tendo a ver com as ciências humanas. E daí a necessidade de escolas diferentes para engenheiros e arquitetos”.⁴²

Inserida nesse quadro de relações e emergindo não somente de conjunturas mais amplas mas da articulação política de parte do corpo docente da Politécnica, afinada com as discussões contemporâneas sob a liderança de Luis Ignácio de Anhaia Mello, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo teve sua criação aprovada em 21 de junho de 1948. Duas outras mobilizações também foram imprescindíveis a esta aprovação: a primeira foi a complexa articulação conduzida por Anhaia Mello para conseguir a doação do edifício que sediaria a escola⁴³, condição sem a qual o curso não seria aprovado, pois não havia verba da Universidade para a aquisição de novos imóveis; a segunda foi a eficiente organização e pressão dos estudantes que haviam se inscrito para o exame vestibular junto à Assembleia Legislativa, quando o prazo para que se concretizasse a doação do imóvel estava se esgotando.⁴⁴

42. Nesse sentido, é importante perceber como nessa leitura posterior (o depoimento é de 1986) há uma clara vontade de vinculação da arquitetura as ciências humanas e à arte, como propomos nas relações desse trabalho. Não se pode dizer, no entanto, o quanto essa visão era efetivamente uma intenção dos debates do congresso, ou mais contaminada pelos rumos que o ensino tomou nas décadas seguintes, ainda assim nos parece relevante perceber essa vontade de aproximação. Cf. GONÇALVES, Oswaldo apud FICHER, *op.cit.*, p.249.

43. BIRKHOLZ, Lauro; RONCA, José Luiz C., “Anhaia Mello na Vila Penteado”. In: SAMPAIO, Maria Ruth A. ; MARICATO, Ermínia; KATINSKY, Julio R. ; PALLAMIN, Vera (orgs.). *Vila Penteado: 100 anos*. São Paulo: FAU-USP, 2002, pp.87-93.

44. Como nos mostra o trabalho de João Sodré, a participação estudantil nos anos iniciais da constituição do curso, desde o princípio da escola organizados através do Grêmio dos Estudantes da FAU (fundado em 5 de novembro de 1948), foi crucial para o estabelecimento de debates, reformas curriculares, desenvolvimento de pesquisas e publicações, etc. Cf. SODRÉ, João, *op. cit.*, p. 185.

Apesar de sua aprovação em junho de 1948, a FAU passou os dois primeiros anos sediada no edifício da Escola Politécnica na Avenida Tiradentes, enquanto a casa da Rua Maranhão, doada pelos filhos do Conde Penteado era reformada para abrigar a escola. Por ter sido aprovada no meio do ano, o primeiro ano da primeira turma foi resumido em apenas um semestre, realizado no edifício da Politécnica, onde também a segunda turma iniciou o curso, pois a Faculdade se mudou para a Rua Maranhão apenas em 1950. No momento da criação do novo curso, as cadeiras que eram então específicas à formação dos engenheiros-arquitetos foram transferidas para a FAU e seus professores automaticamente passaram a integrar o corpo docente da nova escola.⁴⁵

Nesses primeiros anos, houve um acordo para o início do funcionamento do curso, e os professores da Poli lecionavam nas duas escolas, nas cadeiras as quais havia equivalência com as da Poli.⁴⁶ O curso teve início com uma turma de 26 alunos e oito cadeiras, regidas por oito professores que compunham o corpo docente inicial da FAU: Bruno Simões Magro, Luís Inácio de Anhaia Mello, José Maria da Silva Neves, Felizberto Ranzini e os assistentes Zenon Lotufo, Artigas, Ariosto Mila e Caetano Fracarolli.⁴⁷ A cada ano se fazia uma seleção para os novos professores que entrariam para aquele ano específico, de modo que o quadro de professores da escola estaria completo apenas em 1952. Nesse primeiro momento, a FAU adotou como currículo uma adaptação do modelo nacional advindo da FNA – a partir do qual se incorporaram as disciplinas de *Plástica*, *Modelagem*, etc. – e ao mesmo tempo, conservou parte do

45. Como nota Paula Dedecca, o curso de engenheiros-arquitetos da Politécnica foi extinto gradativamente, encerrando suas atividades apenas em 1954, ou seja, durante os primeiros anos de curso, a FAU funcionou em paralelo ao curso anterior na engenharia. Nesse sentido, podemos considerar que ainda que carregasse boa parte de suas orientações didáticas e de seus professores, o novo curso assumia como pressuposto uma diferenciação em relação à sua matriz original e atraía estudantes interessados em uma formação distinta (pois ainda era possível se inscrever no curso de engenheiros-arquitetos). Ao contrário, quando da criação de seu curso autônomo de arquitetura, com o desejo de tronar-se uma universidade, o *Mackenzie* automaticamente transferiu os estudantes da engenharia para a nova Faculdade. Como consequência, o novo curso continuaria a ser dirigido por Christiano Stockler das Neves e seguiria sua orientação acadêmica até 1957. Cf. DEDECCA, Paula, *op.cit.*, p.72.

46. Conforme Renata Siqueira, no primeiro ano do curso, dos 11 professores contratados para lecionar na FAU-USP, 9 eram politécnicos. Cf. SIQUEIRA, Renata. *op. cit.*, p.38..

47. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p. 107.

programa da Politécnica.⁴⁸ Para as novas contratações não havia a exigência de títulos⁴⁹, o que permitiu que muitos profissionais com experiências distintas - especialmente arquitetos e artistas - pudessem integrar o corpo docente a partir de então. A maior renovação se deu nas cadeiras de *Composição*, *Plástica* e *História* - que aumentaram consideravelmente em relação ao curso da Poli, nesse sentido, como observa Contier, Anhaia Mello, enquanto diretor, teve liberdade para contratar professores e deu início a uma renovação mais ampla no quadro docente. Assim, quando a primeira turma se formou em 1952, o curso contava com 59 professores.⁵⁰

Gênese do ensino de arte na FAU

Quando analisamos as disciplinas de caráter mais artístico, numa tentativa de compreender o lugar que assumem nesses anos iniciais do curso de arquitetura, percebe-se que dentre as disciplinas do curso da Escola Politécnica, aquela que se manteve praticamente idêntica na nova escola foi o *Desenho de Observação*, que no momento da mudança tinha como catedrático José Maria da Silva Neves. Além dela, o currículo incorporou a disciplina de *Plástica*, sob o regulamento do currículo da FNA, que era oferecida no currículo da EP com o nome de *Composição Decorativa / Modelagem*, tendo como professores Felisberto Ranzini e Caetano Fraccaroli, ambos da Poli. Essa sequência permanecia ao longo dos 5 anos de formação e a medida em que as turmas aumentavam, novos professores foram contratados – em sua maioria artistas - e incorporados aos cursos, conforme a seguinte sequência:

48. Idem, *ibidem*, p.1 07

49. Conforme Contier, a FAU não tinha professores catedráticos nesse primeiro momento, pois dependia da aprovação de seu regulamento por lei e também da aprovação do Conselho Universitário, pois não possuía Congregação; assim todos os professores entravam com o cargo interino de “professor contratado”, podendo acumular cargos com as outras unidades da USP, como no caso da Politécnica.

50. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p.108. Seguindo o padrão federal, as cadeiras de Composição, que eram 3, passaram a ser 7 e as de Teoria e História, que não existiam anteriormente, passaram a ser 4. Em 1952 dos 59 professores do curso, 25 eram engenheiros, 22 arquitetos e 12 tinham outras formações (principalmente artistas).

1948	1º ano	<i>Desenho artístico</i> / José Maria da Silva Neves <i>Plástica</i> / Felisberto Ranzini
1949	1º ano	<i>Desenho Artístico</i> / Vera Helena C. do Amaral <i>Plástica</i> / Caetano Fracarolli
	2º ano	<i>Desenho artístico</i> / José Maria da Silva Neves <i>Plástica</i> / Felisberto Ranzini
1950	1º ano	<i>Desenho artístico</i> / Vera Helena C. do Amaral <i>Plástica</i> / Caetano Fracarolli
	2º ano	<i>Desenho artístico</i> / José Maria da Silva Neves <i>Plástica</i> / Felisberto Ranzini
	3º ano	<i>Plástica</i> : Alcides da R. Miranda e Zanine Caldas
1951	1º ano	<i>Desenho artístico</i> / Vera Helena C. do Amaral <i>Plástica</i> / Caetano Fracarolli
	2º ano	<i>Desenho artístico</i> / José Maria da Silva Neves <i>Plástica</i> / Felisberto Ranzini
	3º ano	<i>Plástica</i> / ?
	4º ano	<i>Plástica</i> / Alfredo Oliani
1952	1º ano	<i>Desenho artístico</i> / Vera Helena C. do Amaral <i>Plástica</i> / Caetano Fracarolli
	2º ano	<i>Desenho artístico</i> / José Maria da Silva Neves <i>Plástica</i> / Felisberto Ranzini
	3º ano	<i>Plástica</i> / ?
	4º ano	<i>Plástica</i> / Alfredo Oliani
	5º ano	<i>Plástica</i> : Bassano Vacarini <i>História da arte e Estética</i> : Lourival G. Machado
1953	1º ano	<i>Desenho artístico</i> / Vera Helena C. do Amaral <i>Plástica</i> / Caetano Fracarolli
	2º ano	<i>Desenho artístico</i> / Arquimedes Dutra; <i>Plástica II</i> / Vicente Larocca
	3º ano	não há
	4º ano	<i>Plástica</i> / Alfredo Oliani
	5º ano	<i>Plástica V</i> / Bassano Vacarini ; <i>História da arte e Estética</i> / Lourival G. Machado

Conforme podemos apreender a partir da análise dos programas de curso disponíveis, as disciplinas de desenho se mantiveram seguindo os moldes do ensino tradicional até pelo menos 1956, baseando-se na cópia de modelos e motivos diversos (florais, ornamentos, etc.), no treino do uso de diferentes materiais (bico de pena, sanguínea, aquarela, etc.) e na medida em que se avançava na sequência dos anos, no estudo da composição, da harmonia de planos e do desenho de elementos arquitetônicos em perspectiva.⁵¹ Já os programas da sequência de Plástica estavam sujeitos à tendência e à orientação de cada professor: ao mesmo tempo em que Caetano Fracarolli conduz uma disciplina aparentemente mais afinada com os temas contemporâneos, como o estudo do neo-plasticismo e da teoria da forma (*Gestalt*), e estabelece como objetivos explícitos do curso “libertar o aluno dos preconceitos do passado”, “disciplinar o aluno na compreensão e pesquisa dos novos valores plásticos adequados à arquitetura”⁵², o curso de Vicente Laroca propõe a reprodução em modelos de barro de elementos arquitetônicos dos vários estilos (elementos da arquitetura grega, romana, bizantina, gótica, etc.).⁵³ Já no curso do 4º ano de 1953, ministrado por Alfredo Olini, após um breve estudo da representação de topografias em maquetes de barro, o curso propõe uma sequência de aulas de direito comercial e contabilidade, distanciando-se completamente do assunto da disciplina.⁵⁴ Por fim, o curso do pintor e muralista Bassano Vaccarinni, no último ano, possui quatro eixos de estudo, independentes, que organizam o programa ao longo do ano: a cenografia, o desenho de modelo vivo, a composição arquitetônica e a elaboração de fotomontagens.⁵⁵ Tanta diversidade nas temáticas e abordagens de cada um dos professores dos diferentes cursos de *Plástica* pode ser entendida a partir da compreensão de um currículo que vinha sendo adaptado, no qual tenta-se aproveitar

51. Os programas de curso que se encontram acessíveis para consulta no arquivo da FAU USP tem início apenas nas sequências de 1953, no entanto, pressupõe-se que se mantinham os mesmos desde a criação do curso pois, nesse momento, o curso ainda se mantinha sob o currículo inicial, anterior à aprovação de seu primeiro regulamento. Além disso, muitos dos professores estavam nas mesmas disciplinas desde o início. Programas de disciplina de *Desenho Artístico*, 1953, Arquivo da FAU-USP.

52. “Plástica I”, Programa de Curso para 1953, Arquivo da FAU-USP.

53. “Plástica II”, Programa de Curso para 1953, Arquivo da FAU USP.

54. “Plástica 4º ano”, Programa de Curso para 1953, Arquivo da FAU-USP.

55. “Plástica V”, Programa de Curso para 1953, Arquivo da FAU-USP.

as brechas existentes para a introdução de assuntos novos, que não são contemplados pela estrutura vigente, e ao mesmo tempo, uma variedade de orientações que convivem e também disputam espaços num curso em formação.

Se, de um lado, as disciplinas diretamente relacionadas ao ensino da arte, mantinham-se presas ao currículo tradicional, decorrente do ensino das Belas Artes nas Academias, e de outro, desorganizadas e sem uma linha clara de propostas e práticas, o que nos parece ser a maior inovação no que diz respeito à temática artística nesse período inicial é justamente a incorporação do curso de *História da Arte e Estética*, o qual não havia correspondente no currículo da Politécnica, e que começa a ser ministrado por Lourival Gomes Machado em 1952. O então professor de ciência política da FFCL, crítico de arte e literatura na imprensa, estudioso do barroco e do arcadismo, que dirigira o MAM-SP entre 1949 e 1951, quando assumiu a direção artística da I Bienal de Arte de São Paulo, havia sido convidado diversas vezes pelos alunos para ministrar cursos informais de *História da Arte*, palestras e discussões, nos primeiros anos do curso, o que já demonstrava uma certa iniciativa de aproximação de outras unidades da USP que não fossem a Politécnica, correspondendo ao perfil mais diversificado dos alunos que procuravam a FAU naqueles anos iniciais. A disciplina de *História da Arte e Estética* foi incorporada ao currículo regular a partir de 1952, para os alunos do quinto ano, e Lourival tornou-se o professor desta cadeira.⁵⁶

De fato, os alunos vinham cada vez mais se engajando no movimento de renovação e nas tentativas de reforma do ensino, ainda mais após a greve estudantil – e primeira grande crise – que havia movimentado a escola no segundo semestre de 1951, após o Conselho Universitário ter barrado a contratação de Oscar Niemeyer, que havia sido aprovado no concurso de títulos como professor para a cadeira de *Composição de Arquitetura. Grandes Composições II*. O veto do Conselho Universitário desencadeou o pedido de demissão de Anhaia Mello e a greve dos alunos, que durou quatro meses e teve bastante repercussão na imprensa paulista, culminou com o fechamento da escola.⁵⁷ A crise instaurada pela greve, segundo depoimento de Julio Katinsky, marcaria também o início de um período de “antagonismo intelectual” entre os estudantes e o corpo docente, com os estudantes reivindicando amplas mudanças

56. AMARAL, Aracy, “História da arte na formação do arquiteto”, in *Sinopse*, pp.82-83.

57. A esse respeito ver SODRÉ, João, *op.cit.*, pp. 158-161.

no ensino, especialmente a maior participação de arquitetos no corpo docente da escola. Essas reivindicações iriam se intensificar nos anos subsequentes, não somente a partir da participação nos Congressos Nacionais de Estudantes de Arquitetura, alinhando as demandas específicas com as pautas nacionais de transformação no ensino, mas também através de intensa atividade estudantil através do grêmio, que promovia viagens, exposições, cursos livres, publicações⁵⁸ – numa tentativa de ampliar o escopo da formação para uma visão mais ampla, que tivesse “diretrizes culturais adequadas a uma escola que pretendia absorver os mais avançados parâmetros da cultura contemporânea”.⁵⁹

Na retomada das aulas, numa tentativa de contornar a crise, a diretoria foi assumida pelo professor Cintra do Prado, que solicitou que se fizesse um amplo levantamento da situação do ensino naquele momento. Segundo o depoimento de Julio Katinsky, os estudantes elaboraram um relatório “melhor do que o relatório dos professores”, o que levou o diretor a suspender todos os contratos dos professores em apoio ao movimento dos alunos que pediam a renovação do quadro docente.⁶⁰ Aproveitando a suspensão dos contratos, o Conselho Universitário afastou aqueles que eram professores efetivos em outra Unidade, alegando que não poderiam dar aula simultaneamente na FAU, numa clara manobra política, pois o cargo duplicado significava mais poder e capacidade de articulação nas instâncias deliberativas.⁶¹ Por essa razão Lourival - que lecionava Política na FFCL desde 1942, e o próprio Artigas, que também era professor na Politécnica, acabaram sendo afastados, sendo que Artigas só retornou à FAU em 1955⁶², após a aprovação do novo regulamento. Lourival optou por permanecer na Cadeira de Política da FFCL, desvinculan-

58. Conforme o depoimento de Julio Katinsky a João Sodré, os estudantes estavam cientes de seu papel no movimento de renovação do ensino e do papel fundamental que suas atividades extracurriculares assumiam nesse sentido: “O grêmio assumiu a responsabilidade de lutar por uma escola melhor e fez publicações.”. SODRÉ, João Clark de A. *Viagens pelo Brasil a partir da FAU USP, 1948-1962*. São Paulo: FAU-USP, 2009, p. 135 (trabalho programado 3).

59. KATINSKY, Julio “Primeiro Seminário de Ensino – Apresentação” in PRESTES, Lucinda Ferreira. *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP: documentos históricos*. São Paulo: FAU-USP, 2009, p. 44.

60. Depoimento de Julio Katinsky a João Sodré. SODRÉ, João. *Viagens pelo Brasil a partir da FAU USP, 1948-1962*, p. 135.

61. CONTIER, Felipe, *op. cit.*, p. 126.

62. Entrevista de Julio Katinsky a João Sodré. Cf. SODRÉ, João, *op. cit.*, p.139.

do-se da FAU-USP, e se candidatou ao primeiro concurso de Cátedra daquela escola, no qual foi aprovado em 1954.⁶³ Assim, Lourival acabou dando aula apenas para as duas primeiras turmas, em 52 e 53, tendo sido substituído por Flavio Motta no ano seguinte.

Os arquitetos-professores e a reinvenção do corpo docente

O curso funcionou sob o regulamento da politécnica até a aprovação de seu regulamento próprio, o que ocorreu apenas em 1954. Com ele, novos professores começaram a ser contratados, de modo que gradativamente os arquitetos se tornaram a maioria do corpo docente, com uma predominância daqueles de orientação moderna.⁶⁴ Entre os novos professores, alguns cariocas formados na ENBA, como Roberto Tibau e Enoch da Rocha Lima, os italianos Rino Levi e Achilina Bo Bardi, e também os de São Paulo ligados ao IAB: Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Corrêa Gonçalves, Roberto Cerqueira César, Jacob Rutchi, Carlos Lemos e Luiz Roberto Carvalho Franco.⁶⁵ Com o novo regulamento, também se propôs uma reorganização das cátedras, com a inclusão de novas disciplinas (como *Arquitetura Paisagística*, *Legislação*, etc.), mas de modo geral, o curso se manteve semelhante àquele anterior a 1954. Nas disciplinas diretamente ligadas à arte a principal alteração foi que as cadeiras de *Plástica* deixaram de ser autônomas e foram incorporadas às de *Composição*. Os cursos de *Desenho Artístico* e *História da Arte e Estética* se mantiveram com a mesma configuração dos anos iniciais.⁶⁶ Pode-se dizer que efetivamente a mudança do currículo para um modelo mais de acordo com as sucessivas reivindicações de reforma só vai mesmo ocorrer com a reforma curricular de 1962.

Como consequência do novo regulamento, entre 1956 e 1957 foram abertos os oito primeiros concursos para professor catedrático da FAU – cinco

63. PONTES, Heloisa, *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 196.

64. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p. 129.

65. Idem, *ibidem* p. 117.

66. Para as transformações no currículo após o novo regulamento, ver tabela da reorganização das cátedras da FAU-USP, elaborada por Felipe Contier. Cf. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p. 120.

para as áreas de Construção e Ciência Aplicada, onde estavam os professores politécnicos, dois para a área de Teoria e História e um para Composição. Como ressalta Felipe Contier,

“A abertura de concursos para catedráticos implicava num complexo jogo político, no qual os arquitetos tinham poucas chances de ganhar. Não apenas porque seu conhecimento prático não constituía um campo consolidado do conhecimento acadêmico, mas principalmente pela resistência conservadora do Conselho Universitário, já composto por politécnicos e do qual dependia a abertura de vagas. A ordem de realização dos concursos também importava, pois, os primeiros catedráticos seriam naturalmente os próximos diretores e membros do Conselho Universitário, e determinariam os rumos da escola quando a Congregação se formasse e não dependesse mais da tutela do Conselho Universitário.”⁶⁷

Segundo a pesquisa realizada por Contier na documentação do Expediente da FAU-USP, apenas os cinco concursos técnicos tiveram suas vagas preenchidas, assim, os cinco primeiros catedráticos da FAU foram Telêmaco Hipólito van Langendonk (*Resistência dos Materiais*), o diretor Pedro Gravina (*Grandes Estruturas*), Figueiredo Ferraz, (*Estruturas Correntes*), Fernando José de Oliveira Escorel (*Materiais de Construção*) e Pedro Moacyr do Amaral Cruz (*Geometria Descritiva*). Os outros três concursos para as cátedras não vinculadas à origem politécnica tiveram desfechos distintos e estranhamente mal-resolvidos naquele momento: o concurso de *Teoria da Arquitetura*, no qual eram candidatos Eduardo Corona – que regia a cátedra naquele momento, Luis Saia, Miguel Badra, José Vicente Vicari e Lina Bo Bardi, parece nunca ter se realizado efetivamente, segundo Contier, não há nenhum indício de que as teses apresentadas tenham sido defendidas, e Corona continuou lecionando nesta cadeira até 1991⁶⁸; o concurso para *História da Arte e Estética*, no qual Flavio Motta era o único candidato só foi realizado em 1968, onze anos após a inscrição, e do qual trataremos mais adiante; por fim, o único concurso para

67. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p. 121

68. Idem, *ibidem*, p. 123.

uma cátedra de *Composição* foi realizado em agosto de 57 e tinha como candidatos Ernest Mange, Paulo Camargo e Almeida, Zenon Lotufo e Mario Russo (por ordem de classificação). No entanto, a banca considerou que nenhum candidato estava “à altura” da cátedra e todos foram reprovados, o que gerou uma contestação judicial mas não teve seu resultado revertido.⁶⁹

Esse processo dos concursos é simultâneo a um amadurecimento dos debates acerca dos rumos do ensino e de um novo currículo, e marcam uma sequência de episódios que se tornam os principais antecedentes da reforma de 1962. Em 1956, Julio Katinsky - estudante do quinto ano do curso - propôs, através do Grêmio, a organização de um seminário de ensino, para o qual divulgou um texto “provocativo” a respeito da situação do currículo da escola, e que solicitava respostas por escrito, segundo o autor, para que seu caráter não fosse o de um evento passageiro.⁷⁰ Em seu texto, o estudante criticava o método de ensino que vinha sendo aplicado na Faculdade, que para ele representava um descolamento dos problemas que deveriam ser enfrentados no momento presente. Segundo ele, baseadas no estudo de “modelos ideais”, provenientes de um conjunto teórico anterior aos problemas concretos, as aulas “práticas” eram apenas “exemplos numéricos da matéria lecionada na cadeira”. Como um contraponto, ele apresentava o modo como se desenvolviam as pesquisas, estudos e publicações realizadas pelo Grêmio, como um exemplo de um esforço empírico de enfrentamento das questões e descobertas de seus próprios métodos de trabalho - que segundo ele representavam um tipo de enfrentamento que “fornece os elementos para nos aproximarmos do ‘operar do arquiteto’, que também é um fato dinâmico, porém, como já foi apontado, duma complexidade incrivelmente maior”.⁷¹

Alguns professores atenderam a este chamado reflexivo e enviaram suas respostas: Luís Saia, Lina Bo Bardi, Mario Wagner Vieira da Cunha e Vilanova Artigas, representando pontos de vista e posições diferentes na própria escola. Como ressalta Felipe Contier, a resposta de Vilanova Artigas acabou por marcar seu momento de retorno à escola após um período na Politécnica e representa o momento em que o professor se “credenciou perante alunos e

69. Idem, *ibidem*, p. 129.

70. KATINSKY, Julio, *op. cit.*, p.45.

71. Idem, *ibidem*, p.45.

professores como referência sobre o ensino de arquitetura”, explicitando suas posições. A partir dessa sequência de posicionamentos formais, como uma resposta às insatisfações que se somavam, o diretor da escola, Pedro Gravina, nomeou uma comissão em 1957 que deveria examinar a situação do ensino e elaborar uma proposta concreta de um novo currículo. A comissão era composta por Vilanova Artigas, Abelardo de Souza, Rino Levi e Helio Duarte.⁷²

O relatório da Comissão foi apresentado em julho de 1957, e trazia uma visão bastante conciliadora entre a estrutura vigente na FAU e as demandas por mudanças, o que talvez fosse uma estratégia inteligente para viabilizar a implementação de novas práticas sem muitos embates. Assim, partia-se de uma breve análise da situação atual e do histórico da Faculdade até aquele momento, identificando o “desajuste” entre os currículos das escolas de arquitetura e as demandas profissionais do arquiteto, e apontando um novo perfil de formação do arquiteto, que não descartava a base politécnica, mas que a ela não poderia ser reduzida:

“Para a formação do arquiteto as disciplinas de caráter técnico servem para informação tanto quanto as disciplinas histórico-filosóficas. A missão do arquiteto, no entanto, é mais complexa. Dele se exige algo mais, isto é, uma síntese, uma visão unitária do mundo contemporâneo e da sociedade em que vive, que envolva e dê expressão às estruturas de toda a sorte”.⁷³

Procurando situar a atividade do arquiteto num universo mais complexo do que a formação estritamente técnica, que se aproximasse da experiência prática e, ao mesmo tempo, buscando como referência modelos de cursos onde uma maior integração entre diferentes campos de atuação se encaminhavam para um currículo mais “universal”, a *Bauhaus* apareceria como a referência mais adequada às novas demandas, o que, como veremos adiante, será crucial para as definições da reforma de 62:

“Walter Gropius, que dos grandes arquitetos contemporâneos é talvez o que maior contribuição tem dado para o esclarecimento des-

72. *Caramelo*, n. 6, FAU-USP, p.10.

73. “Relatório da Comissão de 1957”, transcrito em CONTIER, Felipe, *op.cit.* pp.126-128.

ses conceitos assim se exprime: ‘o arquiteto é um coordenador cuja missão é unificar os numerosos problemas sociais, técnicos, econômicos e plásticos inerentes à construção’. E sobre o ensino em particular: ‘o campo de ação do aluno deve ser universal e não fragmentário, compreendendo todos os conhecimentos e a experiência real’.

E como proposta, o relatório propunha como resposta aos impasses contemporâneos não uma substituição radical da estrutura e do corpo docente, mas uma reorganização das cátedras existentes e dos professores, como uma saída possível de ser implementada. Para isso, a estratégia sugerida era que se enfatizasse as cadeiras de *Composição* como o eixo do curso, a partir da qual os outros assuntos se organizariam. Ao mesmo tempo, uma redistribuição das cátedras existentes estabeleceria grupos de matérias que se organizariam em uma nova seriação, que concentrava nos primeiros anos as cadeiras técnicas e nos últimos aquelas de “cultura apropriada”:

“A nossa escola tem todas as condições para aproximar-se dessas aspirações conservando mesmo o conjunto de disciplinas que constam do curso atual, sem maiores mudanças que se afastem da atual estrutura federal de ensino. O próprio quadro de professores da escola, a nosso ver, não precisa de modificações, a não ser em número, que os que temos são poucos, principalmente no atelier de composição, para atender as suas variadas exigências. O quadro de professores que dispomos é composto de elementos experimentados, habilitados técnica e culturalmente para o desempenho do ensino da arquitetura. O que mais nos falta, talvez é uma maior integração de todos os valores em uma equipe harmônica e convicta das possibilidades que realmente temos de dar um passo à frente na solução da missão que assumimos.[...] Acharmos oportuno dar à *Composição* a importância que a mesma tem no exercício da profissão. Assim, nos parece acertado colocar o atelier em posição de destaque e fazer convergir para ele todas as disciplinas do currículo. Algumas disciplinas que figuram no atual programa da escola e que não foram incluídas do programa proposto seriam enquadradas no atelier. A orga-

nização e o funcionamento do atelier, em nossa opinião, deverão apresentar estrutura flexível, adaptando-se cada vez mais às necessidades dos trabalhos programados pelos professores.”⁷⁴

Apesar do pragmatismo da proposta e de sua habilidade em conciliar a estrutura vigente, a legislação federal e a nova orientação em vista, as propostas de 1957 não foram implementadas. No entanto, boa parte das ideias debatidas e posteriormente aprovadas na reforma de 1962 partiam dessas proposições iniciais do relatório de 57, como veremos adiante. Entre uma e outra, nesses anos finais da década de 50, tanto Felipe Contier quanto Juliano Pereira chamam a atenção para diversos movimentos e eventos sucessivos visando a reorganização do curso, que acabam por encadear uma verdadeira rotina de discussões sobre o ensino e a profissão, constituindo uma verdadeira sistemática de reflexão com a criação de sucessivas comissões ou grupos de trabalho⁷⁵, compostas tanto por professores quanto por estudantes.⁷⁶ E não somente na FAU, mas diversos encontros e seminários começam a ser promovidos em âmbito nacional, ressaltando a pauta comum da adequação dos currículos e das novas normas profissionais, que reverberavam em muitos dos cursos criados na década de 40. São exemplos desse processo de amadurecimento da discussão o *Debate sobre ensino de arquitetura* realizado em 1955 pelo Núcleo de Estudos e Divulgação da Arquitetura no Brasil, do IAB-São Paulo, no qual Flavio Motta participou da mesa⁷⁷; o 1º Seminário de Ensino de Arquitetura e Urbanismo, realizado durante o 1º Encontro Nacional de Estudantes de Arquitetura (1957); o 1º Encontro de Estudantes e Arquitetos, em São Paulo (1958); o 2º Encontro de Estudantes e Arquitetos, em Porto Alegre (1960); o “Encontro Regional de Educadores Brasileiros”, em São Paulo (1960), no qual Roberto Cerqueira César apresentou o relatório “O ensino da arquitetura e do urbanismo”, e Carlos Millan e Joaquim Guedes também apresentaram um

74. Idem, *ibidem*.

75. PEREIRA, Juliano, *op. cit.*, p.28.

76. Segundo Felipe Contier, principalmente a partir de 1957, diversos Encontros e Seminários em âmbito nacional são promovidos para que se discutam as novas normas e o aperfeiçoamento do ensino de arquitetura, envolvendo muitos dos novos cursos criados a partir do final da década de 40. Cf. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, pp.140-141.

77. Cf. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 8 de abril de 1955.

relatório próprio; o 1º Encontro de Diretores, Professores e Alunos das Escolas de Arquitetura do país, em Belo Horizonte (1960); o 2º Encontro de Diretores, Professores e Alunos das Escolas de Arquitetura do país, em Salvador (1961).

Além de expressar uma inquietude mais geral no meio acadêmico de arquitetura no país naqueles anos, todos esses eventos foram recapitulados em um abaixo-assinado organizado por Vilanova Artigas em 1961 e assinado por 25 dos 34 professores arquitetos da FAU, que solicitava ao Reitor Ulhôa Cintra a indicação de um arquiteto como diretor.⁷⁸ Como aponta Felipe Contier, se as propostas de reformas de ensino eram um consenso entre os arquitetos na FAU, parecia que a prática havia caminhado no sentido contrário, com os novos Catedráticos das cadeiras técnicas tomando posse (e consequentemente assumindo os cargos de poder) e o modelo curricular que se queria superar sendo cada vez mais consolidado.⁷⁹ Liderados por Artigas, os professores arquitetos percebiam ser necessário a eleição de um diretor que fosse favorável às reformas e pudesse dar andamento aos processos. Nesta chave, Anhaia Mello havia sido indicado e foi reconduzido ao cargo de diretor em 1959, quando faltavam apenas três anos para sua aposentadoria compulsória; e em 1961, quando se aproximava o momento final da gestão de Anhaia Mello, o abaixo-assinado organizado por Artigas tentava pleitear um diretor que pudesse consolidar o espaço de debates que vinha sendo conquistado e efetivamente implementar as reformas. Ainda que o pedido dos professores por um diretor-arquiteto fosse negado, conforme a pesquisa de Contier, o abaixo-assinado do grupo de Artigas trazia um pedido estratégico, pois solicitava ao reitor que levasse em consideração todo o processo e as propostas de reorganização do curso que se encontravam em andamento, e desse modo permitisse que a Comissão de Ensino da FAU pudesse conduzir com autonomia a reforma curricular. Para Contier, Artigas já assumia que a diretoria estaria invariavelmente nas mãos de um engenheiro da Poli, mas tentava garantir que os arquitetos pudessem ter o controle do processo através da Comissão de Ensino.

No entanto, essa estratégia não agradava a uma parcela dos professores jovens, que reivindicava rupturas mais extremas com os engenheiros.⁸⁰ Esse

78. Republicado em PRESTES, Lucinda Prestes, *op.cit.*, pp.75-80.

79. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p.131.

80. CONTIER, Felipe, *op.cit.*,

grupo era liderado por Nestor Goulart Reis Filho, que havia se graduado em 1955 e era professor na FAU desde 1956, e contava com o apoio dos estudantes do quinto ano, entre eles, Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Flavio Império, Julio Barone e Benedito Lima de Toledo, presidente do Grêmio, o GFAU . Conforme depoimento de Goulart, com a intenção de afastar o grupo dos Politécnicos, o grupo havia examinado o estatuto da USP e descoberto que o diretor poderia ser um catedrático de qualquer unidade, e não necessariamente da Poli. Assim, a partir de sua proximidade naquele momento com a FFLC, onde estava terminando sua segunda graduação em Ciências Sociais, Nestor Goulart procurou Lourival Gomes Machado e convenceu-o a ser candidato.⁸¹

Conforme o depoimento de Nestor, a indicação de Lourival surgiu a partir dessa costura de um acordo entre seu grupo, Lourival e o reitor – a quem interessava que a FAU tivesse um voto independente da Politécnica no Conselho Universitário, para que ele tivesse maioria.⁸² É provável que o nome de Lourival, na perspectiva de uma alternativa aos Politécnicos, fosse uma escolha natural: Lourival tinha proximidade com a FAU a partir das aulas de *História da Arte* do início dos anos 50, e ao mesmo tempo, dos catedráticos que compunham a FFLC naquele momento, era o que tinha maior proximidade com o campo das artes. Ainda que esta alternativa possa ter nascido de uma iniciativa individual como a de Nestor Goulart ou estudantil, é significativo ressaltar, no entanto, que nesta ação de distanciamento da herança Politécnica a FAU viesse a se aproximar das ciências humanas e, mais especificamente, do campo artístico, confirmando vocações e interesses que já vinham há muito tempo sendo abordados dentro da escola, especialmente a através dos estudantes. Lourival não somente poderia abrir caminho para a implementação da reforma de ensino, mas também representava a oficialização dessa aproximação das ciências humanas, como se simbolicamente o novo perfil profissional que se desejava implementar considerasse também a aproximação direta com o campo da cultura, das artes e das ciências humanas.

Conforme Contier, Artigas teria ficado muito descontente com esse encaminhamento e até mesmo tentado, sem sucesso, persuadir o grupo de

81. Depoimento de Nestor Goulart a João Sodré. Cf. SODRÉ, João, *op. cit.*, p.111.

82. Idem, *ibidem*

Nestor a retirar a indicação de Lourival.⁸³ Talvez esse receio inicial fosse o de que a divisão da FAU em diferentes grupos pudesse enfraquecer o movimento de renovação do ensino, ou ainda de que a abertura para outras matrizes de formação pudesse ofuscar a hegemonia desejada ao fazer arquitetônico, estruturado a partir do ensino de Composição. Mas o fato é que, anos mais tarde, quando em 1974, caçado pela ditadura, Artigas publicou sua “Contribuição para o relatório sobre ensino de arquitetura – UIA/UNESCO”, ele ressalta a importância da presença de Lourival e seu papel na reforma curricular, assim como uma aproximação da FAU com o campo das artes e da cultura que se estabelecera a partir de 62:

“É significativo o fato de a reforma ter sido possível quando a faculdade era dirigida por Lourival Gomes Machado sendo vice-diretor o matemático Cândido Dias da Silva. Retomávamos a linha cultural nacionalista de 22 através da Faculdade de Filosofia da USP. Voltávamos à autenticidade de algumas de nossas melhores raízes, enquanto arquitetos. Basta conhecer a obra de Lourival Gomes Machado, o papel que desempenhou na cultura paulista, sua convivência com a crítica das artes, seus estudos sobre arquitetura barroca, para compreender a natureza do ambiente que nos permitiu as reformas de 62”.⁸⁴

83. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p. 139.

84. ARTIGAS, Vilanova, *op. cit.*, p. 135.

2.2. A relevância da história da arte

Ao ser criada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, seguindo o padrão federal de ensino e o currículo da Faculdade Nacional de Arquitetura⁸⁵, quatro novas disciplinas acabam por abrir uma outra perspectiva no currículo que era até então seguido pelo curso de engenheiros-arquitetos: *História da Arte e Estética*, *Teoria da Arquitetura*, *Arquitetura no Brasil* e *Arquitetura Analítica* inauguravam dentro da nova formação um conjunto organizado de cadeiras, ligadas ao campo da história e da crítica, algo que não existia no curso da Politécnica. Criadas especificamente no novo curso de arquitetura, ainda que por vezes mediante adaptações de modelos prévios, podem ser entendidas como potenciais espaços de diferenciação em relação à formação dos engenheiros e de autonomia do novo currículo que tentava se estabelecer, ao mesmo tempo em que por sua própria natureza poderiam representar espaços de análise e reflexão acerca da arquitetura, dos rumos profissionais em discussão naquele momento e do lugar da arquitetura brasileira frente aos temas contemporâneos.

No entanto, tendo como ponto de partida o currículo acadêmico e desarticulado da FNA e ainda as heranças dos professores politécnicos, as disciplinas de natureza histórica e crítica na FAU levariam alguns anos para efetivamente conquistarem seu campo específico e se desvincularem por completo de sua raiz do ensino tradicional, especialmente no caso das três disciplinas de estudo da “arquitetura”.

85. Conforme Marcos Fávero, quando foi fundada a Faculdade Nacional de Arquitetura, apesar dos movimentos para a renovação do ensino, os grupos mais conservadores ligados ao ensino tradicional da ENBA acabaram por dominar o novo currículo, que significou apenas uma adaptação de um modelo tradicional às novas reivindicações, não correspondendo a uma renovação efetiva. Essa manobra teve ao menos duas consequências importantes: a primeira foi a consolidação de um grande distanciamento entre a formação acadêmica e a prática da arquitetura no Rio de Janeiro, onde o “eixo de reconhecimento e prestígio no campo da arquitetura” passa a ser na esfera profissional, e não no âmbito acadêmico, com a Escola Carioca se tornando a grande referência nacional, o que, conforme o autor, faz com que para os arquitetos cariocas o escritório passa a ser “fator determinante no aprendizado do metiér”; a segunda consequência diz respeito ao próprio currículo reproduzido nas escolas no âmbito nacional, que acabavam por ser reproduções adaptadas desse modelo tradicional, que não abandonava a referência nas Belas-Artes. A esse respeito ver FÁVERO, Marcos, *op. cit.*, pp. 195-201.

Lourival Gomes Machado: do modernismo ao barroco

O primeiro professor de *História da Arte e Estética* foi Lourival Gomes Machado, que ministrou a cadeira pela primeira vez em 1952. Tratava-se de um jovem professor de ciência política na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, onde havia se graduado em 1938 e defendido a primeira tese de doutorado em ciências sociais daquela instituição em 1942.⁸⁶ Era também figura conhecida na crítica da arte, assunto sobre o qual publicava regularmente na imprensa desde 1942⁸⁷, inclusive na revista *Clima*, e autor entre outros do importante livro *Retrato da Arte Moderna no Brasil*, de 1947.⁸⁸ Machado havia sido também diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1949 e 1951, tornando-se diretor artístico da I Bienal do Museu⁸⁹, período no qual é convidado pelos alunos da FAU para ministrar cursos e palestras informais de História da Arte nos primeiros anos de funcionamento da nova escola.

Segundo depoimento de Gustavo Neves da Rocha, os estudantes o conheciam pessoalmente através do IAB, onde Lourival ministrara um curso de História da Arte que foi frequentado por um grupo de alunos da FAU.⁹⁰ E ao mesmo tempo, faziam parte de uma mesma rede de sociabilidade estruturada a partir dos espaços do centro da cidade, que reunia os arquitetos ligados ao IAB, os estudantes das recém-criadas faculdades de arquitetura, a comuni-

86. Heloísa Pontes faz uma breve apresentação da trajetória de Lourival. Cf. PONTES, Heloísa, *op.cit.*, pp. 21-23.

87. Idem, *ibidem*, p. 195

88. MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna no Brasil*, São Paulo: Departamento de Cultura, 1947. O livro teve duas edições (47 e 48) e recebeu o prêmio Fabio Prado.

89. Segundo Ana Cândida Fernandes, que estudou a produção crítica de Lourival Gomes Machado, os anos em que está à frente do Museu são de pouca produção escrita, pois está dedicado aos espaços institucionais. Como diretor artístico da Bienal, “o crítico empenhou-se para que a primeira edição do evento obtivesse sucesso, uma vez que seu objetivo, como ele próprio afirma, era garantir um espaço para a produção brasileira e para São Paulo no meio artístico internacional. Apesar dos inúmeros contratempos e da precariedade das condições do evento, o fato é que Gomes Machado foi bem sucedido na empreitada: a Bienal trouxe ao Brasil grandes nomes da história da arte e muito do que se produzia contemporaneamente.” Para esse panorama mais geral de seus trabalhos, ver a *introdução* em FERNANDES, Ana Cândida de A., *Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo, ECA-USP, 2012, pp. 1-12 (tese de doutorado).

90. Depoimento de Gustavo Neves a João Sodré e José Lira. Cf. Sodré, João, *op.cit.*, p. 53.

dade da Faculdade de Filosofia, da Faculdade de Economia, da Escola Livre de Sociologia e Política, assim como os artistas e críticos que frequentavam as instituições culturais sediadas na região⁹¹, responsáveis por promover debates, intercâmbios e o interesse pela arte moderna. E por mais que o MASP acolhesse diversas exposições de arquitetura, nas quais havia recebido alguns dos mais célebres expoentes da arquitetura internacional, era o Museu de Arte Moderna que reunia diversos dos arquitetos ligados ao IAB desde sua fundação: Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Roberto Cerqueira César, Vilanova Artigas, Gregori Warchavchik, Salvador Candia, Carlos Cascaldi e Jacob Rutchi, junto aos artistas, aos mecenas, a Lourival e outros críticos⁹², e Artigas ainda seria o responsável pelo projeto da sede do MAM no edifício Guilherme Guinle. Assim, não é difícil compreender a escolha e o convite a Lourival quando a *História da Arte* entra em pauta no currículo da FAU, onde se torna professor regular da disciplina a partir de 1952, quando ela começa a ser ministrada para os alunos da primeira turma que chegam ao quinto ano.

Por um lado, a presença de Lourival representava um verdadeiro contraponto aos professores politécnicos, como uma abertura para novos diálogos na constituição da escola, não somente pela inserção da História da Arte e de seus temas, mas por significar esse vínculo direto com o modernismo e uma de suas principais instituições, como reconheceu precisamente Artigas no comentário sobre sua presença na FAU.⁹³ Ao mesmo tempo, o que se pode apreender através dos programas de seus cursos em seu primeiro período na FAU é que Lourival não estava preocupado diretamente em investigar a arte moderna e suas possíveis relações com a arquitetura. As leituras de Lourival acerca do modernismo naquele momento passavam mais por uma tentativa de afirmação de um caráter nacional do que por uma análise e reflexão das práticas contemporâneas e de seus rebatimentos na arquitetura, postura que estava claramente afinada com o grupo de intelectuais ligados ao SPHAN e a “reinvenção” de um passado colonial, e que se relacionavam às pesquisas que ele vinha desenvolvendo naqueles anos.

91. A esse respeito ver DEDECCA, Paula, *op.cit.*, pp. 37-45.

92. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*, São Paulo: Edusp, 1999, p.109.

93. Mencionado ao final do item anterior.

Conforme analisa Ana Cândida Fernandes, é muito claro perceber ao longo de sua produção o alinhamento a alguns desses intelectuais dos séculos XIX e XX - e especialmente a Mario de Andrade - no compromisso com a constituição de uma arte brasileira⁹⁴, ou seja, com o reconhecimento, a identificação e a organização efetiva das bases daquela que seria uma contribuição genuína e local à arte universal. Como ressalta a pesquisadora, a contribuição própria de Lourival a este discurso foi tentar reconhecer essa característica peculiar da expressão nacional nas formas, e não nos “assuntos” ou temas que eram trabalhados pelas diferentes manifestações artísticas, o que vai levá-lo, ao longo de suas pesquisas, a um engajamento crescente na defesa da forma abstrata como aquela que seria capaz de unir os valores simbólicos locais, individuais, e uma expressão universal.⁹⁵ Mas essa será uma abordagem num momento posterior àquele no qual o crítico inicia suas aulas na FAU, mais precisamente ao final da década de 50, quando irá dedicar maior atenção em discutir o momento artístico contemporâneo e, de acordo com a pesquisadora, “conquistar uma voz crítica mais propriamente sua”⁹⁶, especialmente após 1956, quando torna-se responsável pela seção Artes Plásticas no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Nos anos em que é professor na FAU, Lourival ainda está a colher os desdobramentos da publicação de seu *Retrato da Arte Moderna no Brasil*, de 1947, o qual segundo o próprio autor foi escrito a partir da “vontade de atestar concretamente a presença do Modernismo em todo subsequente movimento intelectual brasileiro”.⁹⁷ No livro, Lourival relaciona a origem do modernismo ao período colonial, visto como o “momento fundador da arte brasileira.” Assim, segundo Fernandes, ele estabelece uma construção histórica que vincula o nascimento da arte nacional ao barroco, que representaria a “autêntica” arte brasileira⁹⁸, remetendo a produção de diversos artistas modernistas à essa origem. Destaca, desse modo, a viagem empreendida pelos modernistas às cidades mineiras e os rebatimentos que essa “descoberta” teria proporcionado aos

94. SCHWARZ, Roberto, “Nacional por subtração”, p.29

95. FERNANDES, Ana Cândida de Avelar, *op.cit.*, pp. 4-5

96. Idem, *ibidem*, p. 57.

97. MACHADO, Lourival Gomes. *op. cit.*, p.6.

98. FERNANDES, Ana Cândida de Avelar, *op.cit.*, pp.58-59.

artistas, que encontravam um “paleta brasileira”⁹⁹: “De Minas, ou melhor, da ambiência mineira, capaz de despertar em qualquer brasileiro todo o passado e o todo o mistério da tradição, nasceu para a pintura o colorido de Tarsila.”¹⁰⁰

Nessa chave, como ressalta a pesquisadora, Lourival passa pelo século XIX com “notável desprezo”, visto por ele como um momento no qual “a pintura no Brasil emperrou”¹⁰¹, e só iria recuperar seus valores com os modernistas de 1922: “O retardamento mumificador que nos prendeu por um século inteiro à fórmula duma arte falsa e inexpressiva, adianta um dos porquês daquela quitação geral com o passado artístico e literário, que foi a Semana de Arte Moderna de 22.”¹⁰² Ainda assim, Lourival faz uma ressalva importante para a arquitetura daquele período, que segundo ele, por sua própria natureza não conseguia se fixar apenas em questões formais, pois não poderia compartilhar da mesma “despreocupação” dos pintores: “Se às artes menos utilitárias pode-se impor uma formulação rígida e artificial (desde que, evidentemente, haja apoio para tanto numa sociedade também com algum artifício estrutural), a arquitetura cobre uma ordem de exigências mais impositivas porque mais ligadas ao processo mesmo da existência cotidiana.”¹⁰³

Assim, ele enxerga na arquitetura do XIX soluções em que a “função utilitária” das construções prevaleceu, não permitindo que caíssem em uma “conceituação puramente decorativa e supérflua”, preservando algumas das características da arquitetura do período colonial, que ele considera o modelo perfeitamente adaptado ao contexto local. Esses exemplares teriam conseguido então se aproveitar das novas técnicas construtivas combinadas com as soluções “tradicionais”:

“a arquitetura da fase imperial brasileira, parece ter-se servido com maior proveito da técnica e da conceituação francesas e, porque há uma imposição prática na construção, os compromissos ambientais e o ocasional aproveitamento das soluções tradi-

99. MACHADO, Lourival Gomes. *op.cit.*, p.39.

100. Idem, *ibidem*, p.45

101. Idem, *ibidem*, p.23.

102. Idem, *ibidem*, p.27.

103. Idem, *ibidem*, p.23-24.

cionais e dos artesãos imigrantes não deixaram sobrevir o formalismo anêmico. Frequentemente aparece ecletismo atabalhado, defeituoso, mas em todo o caso vivo.”¹⁰⁴

Um exemplo que ele destaca especialmente é a obra de Grandjean de Montigny e Louis-Leger Vauthier como figuras dotadas de uma “consciência artística bem mais aguçada”, que permitia que fosse possível perceber em suas construções uma “solidez e imponência”, que eram resultado de um “desejo de equilíbrio, embora não fosse maravilhosamente perfeito o espírito que os ditava”.¹⁰⁵

O único momento na arquitetura do século XIX que não vai receber nenhuma tolerância por parte de Lourival é o *Art Nouveau*, ao qual ele dedica um único parágrafo:

“No fim do século, contudo, e mormente nos começos do século atual, um surto arquitetônico favorecido por condições econômicas peculiares, procurou rivalizar em decadentismo com a pintura e a escultura das academias. Aconteceu que o dinheiro farto, disposto a tudo comprar, encontrou nas grandes cidades europeias o *Art Nouveau*, não o *Art Nouveau* da liberdade quase onírica de formas arbitrarias, mais tarde uma das raízes do surrealismo, mas aquele com aspecto de superabundância ostentatória, ridiculamente perdulária, cheia de má estatuária, espanejando descabelamentos, empastelada de gessos em baixos relevos vagamente mitológicos, com uma pintura feita de propósito, para chamar a atenção.”¹⁰⁶

Em resumo, Lourival, a partir de Mario de Andrade, constrói para a pintura uma certa narrativa na qual há uma arte brasileira autêntica, original, que se constitui a partir do barroco e da qual a arte moderna da Semana de 22 é uma continuidade, interrompida apenas pelo estabelecimento da Academia de Belas Artes e as manifestações do século XIX.¹⁰⁷ Nesse sentido, há uma sin-

104. Idem, *ibidem*, p.23.

105. Idem, *ibidem*, p.24-25.

106. MACHADO, Lourival Gomes. *op.cit.*, p.25

107. FERNANDES, Ana Cândida de Avelar, *op.cit.*, p.5.

tonia clara entre a leitura de Lourival e aquela “enraizada na tradição inventada pelos modernistas de primeira geração e rotinizada pelos líderes intelectuais do SPHAN”¹⁰⁸, que recuperava o passado colonial e estabelecia uma complementaridade¹⁰⁹ entre esse passado e a produção moderna¹¹⁰, narrativa que será também utilizada para o entendimento e a afirmação da arquitetura moderna brasileira que então florescia no Rio de Janeiro.

Nessa leitura, organiza-se um quadro a partir do qual a arquitetura moderna estabelece uma relação de continuidade com uma arquitetura tradicional brasileira, que por sua vez corresponderia a uma adaptação local – a partir das disponibilidades técnicas e das necessidades climáticas – da arquitetura colonial. À época a explicação estabilizava-se em uma narrativa articulada por Lucio Costa, segundo a qual este processo de continuidade, interrompido pelo neoclassicismo e o ecletismo, teria sido retomado a partir do grupo constituído em meio ao experimento de reforma do ensino na ENBA, em 1931, e especialmente a partir do projeto do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro. Emblemático nessa origem, o projeto do MEC e outros projetos do período, sobretudo no Rio de Janeiro teriam incorporado todo o vocabulário formal difundido no movimento moderno internacional, no entanto, adequando-o às condições locais, e portanto desde então representando uma contribuição original ao movimento moderno internacional.¹¹¹ A partir do projeto do Ministério a arquitetura moderna brasileira – entendida como aquela realizada pelo grupo de Lucio Costa, com Oscar Niemeyer como principal figura – teria se desenvolvido num crescente, vinculada ao estado como produção “oficial” e afirmando-se como linguagem nacional. A publicação do catálogo *Brazil Builds* pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943¹¹² inauguraria um momento de difusão das realizações locais no plano

108. PONTES, Heloisa, *op. cit.*, p.25

109. RUBINO, Silvana, *op. cit.* pp.113-115.

110. Segundo Fernandes, Lourival era muito próximo de Rodrigo de Mello Franco, o que pode verificar ao estudar a correspondência entre os dois. Rodrigo frequentemente encomendava textos a Lourival, e o SPHAN publicou muitos de seus artigos sobre o barroco. FERNANDES, Ana Cândida de Avelar, *op.cit.*, p.98

111. MARTINS, Carlos A. Ferreira. *Elementos para uma análise da constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa 1924-52*. São Paulo: FFLCH-USP, 1988, pp.73-74.

112. GOODWIN, Phillip. *Brazil Builds, architecture new and old, 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

internacional e seria sistematicamente reiterada nos manuais de arquitetura moderna e nas revistas especializadas que divulgam a arquitetura brasileira durante as décadas seguintes.

Nos anos que seguem à publicação de *Retrato*, Lourival se aprofunda nos estudos do barroco, publicando em junho de 1949 uma série de onze artigos sobre o tema no jornal *O Estado de S. Paulo*, que pouco depois irá reunir no livro *Teorias do Barroco*, lançado em 1953, no qual também revisita todos os estudos anteriores acerca deste tema. Segundo Heloísa Pontes, *Retrato* acaba representando um ponto de inflexão em sua trajetória intelectual, pois demarca uma passagem entre a “crítica de arte militante” do modernismo, que este trabalho representa, a um estudo mais sistemático da história da arte colonial brasileira.¹¹³ É também uma passagem que se reflete no próprio método de enfrentamento que o crítico adota para esses diferentes temas: se o *Retrato* tem um modo de escrita mais ensaístico, que segundo Heloísa Pontes era o que dominava o meio intelectual brasileiro naquele momento, e voltado a um público mais amplo, numa linguagem mais informal, o novo livro representa seu mergulho numa postura científica, na qual prevalece o uso de uma linguagem mais erudita e especializada, numa abordagem eminentemente acadêmica, “assentada no deslindamento das condições socioculturais, políticas e estéticas do fenômeno artístico”.¹¹⁴ Ao longo dos anos seguintes o estudo da arte moderna e contemporânea, ainda que nunca tenha sido abandonado, acaba por perder espaço entre seus interesses, cada vez mais focados no aprofundamento da análise do período colonial. Conforme destaca Fernandes, essa abordagem mais ensaística irá continuamente prevalecer nas ocasiões em que trata da arte contemporânea, ao contrário da postura científica que irá assumir frente ao estudo do barroco.¹¹⁵

Portanto, as leituras empreendidas por Lourival naquele momento encontram-se em sintonia com a narrativa oficial da arte e da arquitetura moderna brasileira, constituindo ao mesmo tempo que reiterando essa construção. Nesse sentido, pode-se compreender a organização proposta por Lourival para a disciplina de *História da Arte* na FAU-USP, a partir da cons-

113. PONTES, Heloísa, *op.cit.*, p. 24.

114. Idem, *ibidem*, p.24.

115. FERNANDES, Ana Cândida de Avelar, *op.cit.* p. 155

tituição dessas genealogias, a medida em que não se preocupa em analisar ou estudar a arte moderna com maior ênfase. O curso para 1953 propunha, de início, a separação entre a *História da Arte* e a *Estética* como duas disciplinas independentes, sendo que a parte relativa a *História da Arte* era dividida em dez módulos, um para cada período artístico desde a pré-história até o século XX. De um modo geral, o programa segue assim uma abordagem clássica da *História da Arte*, obedecendo a divisão por escolas ou estilos, em períodos fechados em si mesmos; ou seja, sem preocupar-se com questões que articulem ou extrapolem cada um dos períodos estudados. Ao contrário, a organização dos conteúdos parte de uma sequência cronológica bastante rígida. Além disso, chama atenção o fato de que a discussão dos séculos XIX e XX se restrinja a apenas um módulo para cada um deles, pouco detalhados em termos de conteúdos em relação aos outros períodos. Especialmente no módulo que trata do barroco, no qual Lourival propõe o estudo das “constantes formais” em relação às “variantes locais”, dedicando parte do módulo ao estudo do “barroco brasileiro”.

Se o curso de história da arte tinha assim essa abordagem mais tradicional das sucessivas escolas, a parte correspondente ao curso de Estética parece muito mais próxima do campo da crítica. Nele, propõe-se discutir as questões relativas às aproximações ou diferenças entre julgamento estético e juízo crítico, a análise dos “fatores sociais” da criação da obra de arte, e por fim uma discussão que aproxima a crítica, a história da arte e a estética.¹¹⁶ Ainda assim, trata-se de um curso de *Estética* independente dos conteúdos anteriores, centrado nas discussões próprias ao estudo teórico da disciplina.

É possível que os dois anos em que Lourival permanece na FAU não tenham sido tempo suficiente para estruturar um curso articulado com as preocupações mais próximas dos arquitetos naquele período, e ao mesmo tempo, não há registros de que tenha lecionado História da Arte anteriormente a esta experiência na FAU. E em meio às agitações e aos movimentos de reforma curricular que pulsam nesses anos iniciais do curso, no início de agosto de 1954 Flavio Motta é contratado como professor para ocupar a vaga deixada por Lourival Gomes Machado após seu afastamento.¹¹⁷

116. “História da arte e estética”. Programa do Curso para 1953. Arquivo FAU-USP

117. Pasta funcional, A contratação oficial de Flavio Motta ocorre apenas em agosto.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
DISCIPLINA: HISTÓRIA DA ARTE E ESTÉTICA
PROFESSOR CONFERENTE: LOURIVAL GOMES MACHADO
PROGRAMA PROPOSTO PARA 1.953

HISTÓRIA DA ARTE

- 1 - Pré-história
paleolítico
neolítico
idades do ferro e do bronze
- 2 - Antiguidade oriental
civilizações mesopotâmicas
os persas
a Ásia Menor
o Egito
da pré-história ao médio império
do novo império ao fim da arte egípcia
- 3 - Arte grega
o Mediterrâneo pré-helênico; Creta, Micenas
período arcaico
arte clássica
o século V
o século IV
helenística
- 4 - Arte etrusca e romana
- 5 - Antecedentes e formação da arte românica
arte paleo-cristã e bizantina
inícios da arte europeia
o românico
período preparatório
os séculos XI e XII
- 6 - Formação e desenvolvimento da arte gótica
os antecedentes nórdicos e o gótico de França
o século XII: arquitetura e escultura
catedrais do século XIII
pintura, vitrais, miniaturas
o flamejante, o perpendicular, e manuelino
- 7 - Renascimento
o século XV na Itália
pintura e escultura do século XV fora da Itália
a Europa do século XVI
o apogeu italiano; o maneirismo
- 8 - Arte barroca
constantes formais e variantes locais
absolutismo, contra-reforma e barroco
o "rococó"
barroco latino-americano, barroco brasileiro
- 9 - Do neo-clássicismo ao impressionismo
- 10 - O século XX

ESTÉTICA

- 1 - A arte e o belo
a criação artística e o julgamento estético
- 2 - Fatores físico-psicológicos da criação artística
constantes por mais e constantes humanas
fatores espontâneos e fatores conscientes

1. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, ministrada pelo Prof. Lourival Gomes Machado, 1953. Arquivo FAU-USP.

2. Programa da disciplina
História da Arte e Estética,
ministrada pelo Prof.
Lourival Gomes Machado,
1953. Arquivo FAU-USP.

Flávio Motta: da história da arte na formação do arquiteto

Como vimos, 1954 foi o ano em que se criou a Comissão de Ensino própria da escola, que no ano seguinte aprovaria o novo regulamento que entraria em vigor a partir de 1956, abrindo caminho para a realização dos novos concursos de Cátedra. Flavio Motta havia sido contratado como professor na casa há pouco mais de um mês, mas o então diretor da FAU, Lisandro Pereira da Silva, solicita ao novo professor um parecer opinando a respeito da proposta do novo Regulamento para o curso. Flavio Motta elabora então um documento de resposta a essa solicitação¹¹⁸, que pode ter sido feita, inclusive, a vários professores, pedindo que analisassem o projeto do novo Regulamento. O professor recém-chegado manifesta opiniões bastante decididas acerca do ensino de arquitetura, que aparentemente havia estudado, pois menciona diversas vezes “a moderna organização dos cursos de arquitetura” como referência aos seus argumentos.

De início ele apresenta o que seriam as “ideias fundamentais que aceitamos para o ensino de arquitetura” – um ensino que não deve fazer distinção entre o arquiteto e o urbanista. A primeira delas é que, ao se considerar os “modernos princípios da pedagogia e da psicologia”, deixando clara sua contribuição específica como pedagogo, e ainda as “concepções dos mestres da arquitetura” – se referindo especialmente a Walter Gropius – ele defende como “importantíssima a ideia do atelier”, que seria o meio mais adequado para a aprendizagem de um “campo de ação universal e não fragmentário”, espaço que conseguiria integrar conhecimento e experiências.¹¹⁹ Flavio sugere que cada atelier seja um espaço que poderia abrigar quase todas as matérias do curso, orientado por um arquiteto contratado para tal função e que não deveria, no entanto, ser um contrato vitalício, o que permitiria à escola “contato permanente com arquitetos de renome e reconhecida capacidade profissional”.¹²⁰

118. Parecer de Flavio Motta ao Diretor Lisandro Pereira da Silva sobre regulamento da FAU, 23 de setembro de 1954. 8p., datilografado. Arquivo Flavio Motta.

119. Idem, *ibidem*.

120. Idem, *ibidem*.

E como parte fundamental dos conteúdos que deveriam ser abordados por uma faculdade de arquitetura, uma cultura geral abrangente: “um arquiteto deve ter uma ideia, mais clara possível, da época em que está vivendo, desenvolvendo também sua sensibilidade no trato obras de arte da humanidade, a sua história, os seus problemas, sua realidade social, enfim. O curso pede, portanto, conhecimentos de História da Arte, sociologia ou antropologia cultural e ainda psicologia.”¹²¹

Em seguida, ao comentar especificamente o regulamento que se apresentava, entre muitos apontamentos Flavio tenta fazer com que o novo curso se desprenda de algumas heranças do modelo Belas Artes: sugere que se eliminem completamente as cadeiras de *Plástica*, que em sua opinião podem ter seus conteúdos abordados em aulas práticas ligadas ao atelier, que pratiquem o desenho, a modelagem, o estudo dos materiais, etc; questiona o uso dos termos “pequenas composições” e “grandes composições”, e sugere que se elimine a utilização do termo “composição decorativa”: “o termo decorativo contraria a maioria dos conceitos estéticos contemporâneos. Bastaria o termo composição. A ideia do decorativo pode levar a um formalismo acadêmico e perigoso.”¹²²

E especialmente duas sugestões dialogam diretamente com uma visão própria do campo disciplinar e da profissão que irá se rebater em algumas das discussões posteriores e nas propostas de ensino de Flavio Motta: a primeira diz respeito à organização das cadeiras no grupo de assuntos onde Flavio acabava de se inserir, e não deixa de ser uma proposta polêmica: “quanto à relação das cadeiras apresentadas, achamos de interesse simplificar a estrutura do ensino, reunindo os ensinamentos de História da Arte, Arquitetura Analítica, Estética, Teoria da Arquitetura e Arquitetura no Brasil, em uma seção – História da Arte.” E justifica sua proposta comentando cada um dos cursos e tentando demonstrar como, de um lado em sua natureza, alguns deles se remetem à atividade artística, a filosofia da arte e a história da arquitetura, e portanto podem estar sob esta chave maior, ou por outro lado, como é o caso de arquitetura no Brasil, por se tratar de assunto recente e sem uma bibliografia consistente, seria “mais prudente” ser incluída como “um capítulo da

121. Idem, *ibidem*.

122. Idem, *ibidem*.

História da Arte e não como cadeira autônoma”. Assim, Flavio propõe uma organização geral para a disciplina de *História da Arte* do seguinte modo:

“como o curso secundário no Brasil não inclui História da Arte, é indispensável que no segundo ano seja apresentado um panorama geral da matéria. No terceiro ano, desenvolveríamos mais a História da Arquitetura até os fins do século XVIII e a parte de arquitetura brasileira colonial. No quarto ano, estudaríamos especialmente a arte contemporânea. No quinto ano apresentaríamos a parte da História das ideias estéticas, filosofia da Arte, História da crítica de arte – enfim, a parte interpretativa e crítica.”¹²³

A proposta de Flavio Motta de unir todas as disciplinas de caráter histórico e analítico nessa grande chave da História da Arte, certamente não seria um consenso entre os arquitetos que buscavam a autonomia de seu campo disciplinar, e de todo modo, não poderia ser implementada pois o regulamento deveria seguir o padrão federal da FNA. De todo modo, em parte ela talvez explique os conteúdos disciplinares abrangentes e que se abrem para assuntos não específicos, como veremos em seus cursos dos anos 50, e ao mesmo tempo, é interessante perceber como em sua trajetória, nas décadas seguintes Flavio irá cada vez mais se desvencilhar dessa “grande chave” que concentra tudo sob a História da Arte, em direção à pulverizar seus temas por novas abordagens que se desprendem dessa matriz, mais no sentido de “explodir” seu campo do que fechá-lo.

E a segunda sugestão que nos chama a atenção no documento apresentado é a de que se incluía o desenho industrial como uma cadeira na nova faculdade: “Acreditamos que falta uma cadeira importantíssima que já incluímos nas nossas considerações gerais sobre o ensino da arquitetura. Seria a cadeira de *Equipamento*, destinada ao ensino do desenho industrial e equipamentos em geral. Neste sentido não pode estar completamente ausente a experiência da *Bauhaus*. Talvez seja útil uma cadeira de equipamentos com aulas práticas de estudos de materiais para esse fim”.¹²⁴ Uma proposta que também,

123. Idem, *ibidem*.

124. Idem, *ibidem*.

>> 3. | 10. Parecer de Flavio Motta ao Diretor Lisandro Pereira da Silva sobre regulamento da FAU, 23 de setembro de 1954. Documento datilografado, pp. 1-8. Arquivo Flavio Motta.

como veremos, dialoga diretamente com as ideias e os projetos de Flavio nos anos seguintes.

No contexto da aprovação do novo Regulamento, é possível compreender de modo mais claro as transformações que irão ocorrer no currículo da disciplina em 1956. Não há registros dos programas ministrados por Flavio Motta em 1954 e 1955, no entanto, a partir da documentação disponível, pode-se perceber que a partir de 1955, quando Flavio Motta começa efetivamente a estabelecer seu próprio programa para a disciplina de *História da Arte e Estética*, não só introduz algumas diferenças em relação ao programa da disciplina tal como ministrada por Lourival, como traz para o currículo institucional e também para seu cotidiano naquele espaço novas abordagens e temáticas, tentando cada vez mais se aproximar da arquitetura contemporânea, do estudo da produção industrial e das realizações dos arquitetos brasileiros, como um mergulho naquele universo próprio do qual ele passa a fazer parte. Ao mesmo tempo, especialmente nesses primeiros anos – entre seu ingresso na escola e a Reforma de 62 – pode-se perceber que ele procura estabelecer diálogos entre o programa e os debates da FAU e os cursos da Escola de Arte da FAAP, nos quais se envolve diretamente até 1961.

Uma primeira aproximação importante das novas temáticas pode ser reconhecida no curso de 1955. Mesmo sem localizar o programa do curso para este ano¹²⁵, na documentação do arquivo pessoal de Flavio Motta estão as provas do primeiro semestre aplicadas aos alunos daquele ano, corrigidas pelo professor. Tanto as questões escolhidas, quanto a correção das respostas são esclarecedoras no sentido de compreender quais os temas e expectativas que Flavio Motta introduz na disciplina e seus interesses naquele momento, especialmente em relação àqueles propostos anteriormente por Lourival.

A primeira questão da prova de Flavio Motta parece ser, afinal, aquela que pairava sob o campo disciplinar que tentava redefinir seus caminhos: “Qual a importância do estudo da História da Arte na formação do arquiteto contemporâneo?” Não há como saber o modo como a pergunta associava-se aos conteúdos ministrados em aula, mas a sua inclusão na prova sugere a pro-

125. Na documentação das disciplinas da FAU-USP e no próprio Departamento de História há apenas os programas do curso para 1953 e, posteriormente, os de 1956. No arquivo pessoal de Flavio Motta também não foi encontrado o programa da disciplina.

Exmo. Sr.
Diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da U.S.P.
Em mãos

Prezado Diretor:

Conforme suas determinações analisamos com a maior atenção e brevidade, o projeto do Regulamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Queremos agradecer a gentileza do seu gesto e da oportunidade que nos proporcionou de um pronunciamento num assunto de tamanha responsabilidade.

Ao analisarmos o programa, cuidamos fosse útil observá-lo, não só do ponto de vista da matéria que lecionamos nessa Faculdade, mas também de reunir parcela da nossa experiência pedagógica, na organização dos cursos e dos programas do Museu de Arte.

Sem mais, atentamente,

23.9/1954

Plávio Motta

Lisandro Mele Pereira do Livs

Antes de entrarmos na análise do programas, achamos que seria mais exato expor as idéias fundamentais que aceitamos para o ensino da arquitetura.

Em primeiro lugar julgamos oportuno enfrentar o problema, atendendo a três pontos essenciais: definir os objetivos do curso; caráter global do aprendizado e natureza da matéria.

Objetivos do curso

O objetivo do curso é formar o arquiteto (e urbanista) - aliás, não fazemos distinção entre um e outro - como também fazer da Escola um centro de estudos, pesquisa e difusão da arquitetura e seus problemas correlatos.

Caráter global do aprendizado

Tendo em vista os modernos princípios da pedagogia e da psicologia e mesmo as concepções mais avançadas dos mestres do ensino de arquitetura, devemos observar - de acôrdo com um famoso trabalho de Walter Gropius - que "o campo de ação deve ser universal e não fragmentário e crescer lentamente em intensidade e em detalhes, simultaneamente, nas diferentes disciplinas. A integração no conjunto do conhecimento e da experiência tem a maior importância desde o início." É dentro desse espírito, que julgamos importantíssima a idéia do "atelier".

Natureza da matéria

É evidente que para a formação do arquiteto concorrem conhecimentos da seguinte natureza e sempre interdependentes: ciência das construções, técnica e prática das construções e cultura geral.

Partindo dessa primeira subdivisão, teríamos de englobar as seguintes matérias como conhecimento científico: geometria descritiva, Matemática superior, Física geral e aplicada, Cálculos estáticos, Mecânica racional, Resistência de materiais, Topografia, Economia e Hidráulica. Na parte prática e técnica de construções, deveríamos reconsiderar, para maior correlação entre as matérias a Economia, Hidráulica e Topografia, acrescentando ainda: Higiene, Composição (subdividida em estudos de estruturas, desenho e construção, pesquisas e estudos de materiais), Organização do trabalho e prática de construção, Equipamentos, Cenografia e Paisagismo. Sem dúvida, quase todas essas matérias devem ser desenvolvidas nos "ateliers".

-Atelier - Cada "atelier" deve ser orientado por um arquiteto contratado para o prazo mínimo de três anos e se possível para todo o curso, isto é, os cinco anos. Não deve ser função vitalícia, afim de permitir à escola, contato permanente com arquitetos de renome e reconhecida capacidade profissional. Naturalmente, cada matéria terá seu professor. Ao arquiteto orientador do "atelier" cabe apenas orientar e aperfeiçoar a execução dos trabalhos, procurando tornar o ensino mais orgânico e estreitando a correlação das matérias.

Cultura

Um arquiteto deve ter uma idéia, mais clara possível, da época que está vivendo, desenvolvendo também sua sensibilidade no trato com as grandes obras de arte da Humanidade, a sua histó-

tória, os seus problemas, sua realidade social, enfim. O curso pede, portanto, conhecimentos de História da Arte, Sociologia ou Antropologia Cultural e ainda Psicologia. Neste sentido, as mais modernas escolas já deram seu exemplo.

Seriação

É evidente que a seriação deve caminhar dos conhecimentos científicos para os teóricos e práticos. O primeiro ano, sendo o de transição entre o curso secundário e o universitário, necessitaria de lições que suprissem as deficiências daquele curso - pelo menos as mais graves. O aluno deve ter, desde início, um panorama geral dos problemas, conforme já observamos, acompanhado de atividade prática. É preciso não distanciar a mesa de desenho da construção. Esta é uma idéia que talvez deva prevalecer. Pelo menos é o que demonstra a moderna organização dos cursos de arquitetura.

Quanto ao projeto de regulamento, apresentado, julgamos oportuno apontar o seguinte:

1 - No artigo I, letra b, seria interessante incluir a palavra 'difundir' ou 'divulgar'. Aliás, quando se fala na criação do C.P.E.U., está "propaganda, educação e divulgação, de forma a facilitar a solução dos problemas urbanísticos".

2- Quanto à relação das cadeiras apresentadas, achamos de interesse simplificar a estrutura do ensino, reunindo os ensinamentos de História da Arte, Arquitetura Analítica, Estética, Teoria da Arquitetura e Arquitetura no Brasil, em uma seção - História da Arte.

Resumindo o nosso pensamento sobre o ensino desta matéria, pensemos que deveria ser ensinada a partir do segundo ano. Poderia ser a partir do terceiro ano. Porém, como o curso secundário, no Brasil, não inclui História da Arte, é indispensável que no segundo ano seja apresentado um panorama geral da matéria. No terceiro ano, desenvolveríamos mais a História da Arquitetura até os fins do século XVIII e a parte da arquitetura brasileira colonial. No quarto ano, estudariamos especialmente a arte contemporânea. No quinto ano apresentariamos a parte da História das Ideias Estéticas, Filosofia da Arte, História da Crítica de Arte - enfim a parte interpretativa e crítica.

- 3- Gostaríamos ainda de saber por que usaram os termos Pequenas Composições e Grandes Composições ?
- 4 - Não seria mais exato simplificar nomenclaturas como "Estruturas correntes de madeira, metálicas e de concreto simples e armado"? No caso do aparecimento de novos materiais, com a evolução da técnica, onde iríamos colocar ?
- 5 - Acreditamos que falta uma cadeira importantíssima que já incluímos nas nossas considerações gerais sobre o ensino da arquitetura. Seria a cadeira de Equipamento, destinada ao ensino do desenho industrial e equipamentos em geral. Neste sentido não pode estar completamente ausente a experiência da Bauhaus. Talvez seja útil uma cadeira de Equipamentos com aulas práticas de estudos de materiais para esse fim.
- 6 - Composição decorativa - O termo decorativo contraria a maioria dos conceitos estéticos contemporâneos. Bastaria o termo Composição. A idéia de decorativo pode levar a um formalismo acadêmico e perigoso.
- 7- Somos pela completa eliminação da cadeira de Plática. É como Teoria da Arquitetura, um termo amplo demais, genérico. Somos

da opinião que devem ser ministradas aulas práticas de desenho a mão livre, técnicas de pintura, modelagem, pesquisas de materiais, etc., sob a orientação de encarregado do "atelier" ou artistas e técnicos convidados para orientar algumas lições.

Urbanismo

Como assinalamos no principio, não podemos separar Arquitetura do Urbanismo. O próprio Gropius já estudou esse problema e acha que as questões dessa natureza, principalmente a função social da arquitetura, deve imperar desde início. Talvez o nome da Faculdade seja útil perante a opinião pública que desconhece a importância do urbanismo. Mas, para aqueles que estão integrados no problema, esta distinção não mais cabe. O Urbanismo é uma realidade clara como parte fundamental da profissão de arquiteto. Os conhecimentos de outras ciências, não excluem a sua prática na Escola e nem exigem curso distinto. Como já se disse "o arquiteto é um coordenador, é um compositor", deve inclusive, saber que o seu trabalho é impossível e deve realizar a sua atividade com espírito de equipe. Estas considerações não excluem a ideia de se organizar o C.P.E.U.. Tal organismo seria o centro de pesquisa e difusão dos problemas debatidos na Faculdade. Apenas, devemos lembrar que o C.P.E.U. não pode competir com os profissionais na parte de trabalhos para os municípios, conforme está previsto. Por outro lado isto poderia desvirtuar, com a atividade prática e os compromissos profissionais, o sentido do C.P.E.U. Alias, São Paulo, através do Liceu de Artes e Ofícios, tem uma ótima experiência neste sentido.

Justificação:

Arquitetura Analítica - como está sendo ministrada é na realidade História da Arquitetura e portanto um capítulo da História da Arte.

Teoria da Arquitetura - é também História da Arte, com alguns capítulos especializados em Filosofia da Arte e História da Arquitetura - como está sendo lecionada. Mas, interpretando o termo no seu justo valor - teoria - então teríamos uma cadeira que lecionaria Composição, Estruturas, enfim tudo que é teoria da arquitetura. Parece-nos portanto que o termo é por demais amplo e genérico.

História da Arte. Estética - Principalmente Estética, pressupõe conhecimento prévio de História da Arte e Filosofia. Num ano, conforme está previsto, não é possível preparar, convenientemente, os alunos. Confundida com Teoria da Arquitetura e Arquitetura Analítica, a História da Arte, apesar do tempo restrito em que deve ser ministrada, está sujeita a redundâncias, em virtude dos ensinamentos já desenvolvidos naquelas matérias.

Arquitetura no Brasil - Apesar de ser matéria que reflete interesse em definir as verdadeiras raízes da nossa formação cultural, a Arquitetura no Brasil, somente nos últimos anos é que vem encontrando estudo sistemático e metódico. Com bibliografia deficiente, parece mais prudente incluí-la, nesta fase da nossa vida cultural como um capítulo da História da Arte e não como cadeira autônoma.

Professores

História da Arte - considerando a formação da maioria dos atuais professores de História da Arte, em todas as escolas do Brasil, julgamos que seria mais acertado convidar um professor estrangeiro de renome e cuja obra esteja ligada principalmente à arquitetura e à crítica.

Certos de que estas considerações possam servir para posterior troca de ideias com alguns dos professores e com V.Excia., aproveitamos o ensejo para apresentar os nossos mais sinceros agradecimentos.

Flávio Motta
(prof. de História da Arte)

São Paulo, 23/9/1954

cura de novo lastro para a formação do arquiteto, ao mesmo tempo que nos permite perceber que Flavio Motta estava ali constituindo seu campo de ação, o campo disciplinar da própria História da Arte brasileira e seu diálogo direto com a arquitetura. A pergunta de Motta é, ao mesmo tempo, uma questão que reiteradamente retorna ao centro do debate – qual o sentido do estudo da história, e da história da arte em especial na formação e na prática do arquiteto? Em que medida a arquitetura se relaciona ao campo artístico?

A partir das respostas percebemos que mesmo os alunos do quinto ano naquele momento não tinham muita clareza sobre a presença do estudo da História da Arte em seu currículo. Muitos mencionam a história da arte como um modo de encontrar os vínculos da arquitetura atual com seu passado para justificar a prática no presente: “estudar as raízes e o desenvolvimento da arquitetura moderna”, “tirar dos períodos passados o que eles tem de essencial”, “tornar a arquitetura atual mais representativa de sua época”.¹²⁶ Outros consideravam a importância do estudo da história como uma forma de ampliar o conhecimento geral do arquiteto, uma questão de erudição: “o desenvolvimento de uma cultura universal” para o arquiteto, que “faz com que o arquiteto contemporâneo tenha uma ‘vivência’ e um espírito crítico no seu ambiente”, “propiciar ao arquiteto uma visão de caráter universal, que não pode estar limitada ao momento presente”. E o que nos parece relevante é que diversos estudantes em suas respostas recorriam ao livro de Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, dando a entender de que o haviam estudado durante o semestre, citando alguns de seus trechos nas respostas. O livro, adquirido por Motta em dezembro de 1954, havia sido lançado em 1948 e representara não somente um marco na afirmação histórica da poética do organicismo, mas também um aprofundamento na especificidade dos critérios de avaliação da arquitetura entre os demais gêneros artísticos com base nas distintas concepções de espaço e suas adequações às atividades humanas.

A sequência seguinte de perguntas da prova solicitava que o aluno respondesse em poucas linhas as seguintes questões: “Qual a significação da *Bauhaus*? A diferença entre romântico e românico? Por que é importante a cadeira Thonet? Qual a importância da Torre Eiffel? Quais os princípios essenciais contidos na *Ville Savoye* de Le Corbusier?”. A partir desse conjunto de

126. Provas de História da Arte, 1955, Arquivo Flavio Motta.

11. | 12. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*. Capa e folha de rosto da edição de 1953 do livro. Arquivo Flavio Motta.

assuntos questionados, podemos supor que o curso proposto tinha como interesse a passagem do século XIX ao XX, o início da organização industrial e suas relações com o desenho, as relações entre arte e técnica, entre arquitetura e engenharia, entre arquitetura e *design*, o movimento moderno em arquitetura, que como veremos, são recorrências em seus trabalhos. Através dessa pequena sequência de assuntos, percebemos que ao menos naquele primeiro semestre de curso, Motta já havia aproximado o curso de *História da Arte* de alguns dos temas fundadores da arquitetura contemporânea, efetivamente trazendo essas discussões para o espaço da disciplina.

Mas é no programa de Flavio Motta para 1956 que a questão do estudo da arquitetura contemporânea aparece com maior peso. Nesse ano as disciplinas pela primeira vez eram parte do novo regulamento, autônomo da Politécnica, que como vimos, trazia como uma de suas inovações o agrupamento das Cadeiras dos mesmos assuntos em Departamentos, o que abria espaço para uma maior integração de temas. As quatro cátedras que se juntaram no novo Departamento de História em 56 eram as mesmas que já existiam anteriormente: além daquela de Flavio Motta, havia também *Arquitetura Analítica*, *Arquitetura no Brasil* e *Teoria da Arquitetura*. No entanto, quando estudamos os programas

Tavola 8.
L'accelerazione direzionale e la dilatazione di Bisanzio.
Basi:
Sant'Apollinare Nuovo, a Ravenna (493-526).
Antrodo di Tralle e Ildoro di Mileto Santa Sofia, a Costantinopoli (finita nel 537).
San Vitale, a Ravenna (530-47).
Sopra:
San Vitale, a Ravenna (530-47).

implementados naquele ano para as outras três cadeiras, podemos perceber que a disciplina de Flavio Motta era a única a incluir o estudo dos movimentos recentes da arquitetura, tanto internacionais quanto no plano local, em seu currículo.

Arquitetura Analítica, ministrada por Enoch da Rocha Lima, tendo como assistente Joaquim Bezerra da Silva, parece ter uma abordagem eminentemente técnica dos temas estudados, concentrando-se nas formas de construir em relação aos meios e materiais disponíveis em cada período, priorizando a análise construtiva, assim como de detalhes ornamentais, e agrupando as soluções em “tipos” de construção que, segundo o programa, caracterizavam os períodos estudados; tratava-se mais de um estudo dos estilos das épocas sucessivas, que não por acaso eram todos organizados com o prefixo “a arte arquitetural”: “A arte arquitetural do renascimento”, “A arte arquitetural bizantina”, etc. Uma evidência desse caráter era que o curso de *Arquitetura Analítica*, nesses primeiros anos, tinha como trabalho prático o “desenho de fragmentos de arquitetura e ornatos característicos dos estilos”.¹²⁷

13. | 14. “Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*. Detalhe da página 72 com anotações de Flavio acerca do “problema das plantas circulares”. Arquivo Flavio Motta.

127. “Arquitetura Analítica”. Programa do Curso para 1956, Arquivo FAU-USP.

15. Prova semestral de História da Arte e Estética do aluno Edoardo Rosso, ingressante em 1951. FAU-USP, junho de 1955. Arquivo Flavio Motta.

> 16. Prova semestral de História da Arte e Estética do aluno Nestor Reis Filho, ingressante em 1951. FAU-USP, junho de 1955. Arquivo Flavio Motta.

EDUARDO ROSSO Nº 26

8 (oitos) 8,5
Flavio Motta

HISTÓRIA DA ARTE E ESTÉTICA

PROVA SEMESTRAL

2] a) Qual a significação da Bauhaus?

- Significação estilística-cultural: entrada oficial das artes-plásticas na cultura da arquitetura moderna internacional: com a participação de Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Moholy-Nagy, Mies Van der Rohe e tantos outros, Gropius cria nela o centro de reunião das correntes figurativas vitais europeias.
- Significação didática: desenvolvimento do espírito de equipe, de colaboração e correlação de todas as artes. - Reindicação da necessidade de estudo dos elementos e estilos aparentemente menos importantes. Como a escola universitária uma oficina, uma fábrica ativa da cultura.
- Significação técnico-social: desenvolvimento do desenho industrial funcional e consequente divulgação e popularização do bom gosto.

b) A diferença entre romântico e românico.

Românico é um período colocado ~~antes~~ cronologicamente e didaticamente, entre os períodos paleocristão, bizantino e barroco e o período gótico.

Caracteriza-se por um fato de essencial importância: o esboço do esqueleto estrutural no edifício e, em consequência, a correlação de

Univ. de aproveitamento
História da Arte

Nesta Pêra Filho 23

1º É o melhor meio de adquirir uma
visão de conjunto da evolução huma-
na, necessária, indispensável mes-
mo ^{nesta} época, quer pela característi-
ca de dispersão fracionamento desta,
quer pela importância da análise
sua como na formação daqueles
que deverão realizar a síntese, isto
é, sair do fracionamento para um
período de estabilidade.
Com esta exposição confusa, caracte-
rística da época em que não quero
dizer:

1º - Que preciso ter ordem no pen-
samento, se quiser criar.

2º - Se não o fizer, poderei en-
luar com o meio, mas não
contarei para a sua evo-
lução.

3º - Para poder fazê-lo, preciso
estudar o passado, observando
a evolução do pensamento e da
arte, suas relações, estudar os
objetos do pensamento e da
arte contemporâneos e, com o
mesmo método de análise do
passado procurar o caminho
que me conduza (ou me conduziu)
(cont. pag 4)

Já *Arquitetura no Brasil*, ministrada por Eduardo Kneese de Mello e tendo como assistente Nestor Goulart Reis Filho a partir de 1956, estudava as construções no Brasil a partir de especificidades regionais, físicas, naturais, econômico-sociais, etc. Um grande panorama que atravessava desde os diferentes sistemas construtivos, os “elementos materiais” disponíveis em cada região (como a pedra, o barro, etc.) e as “influências artístico-culturais” para analisar o modo que as construções “respondiam” a cada condição.

E por fim, *Teoria da Arquitetura*, ministrada por Eduardo Corona e Carlos Lemos, onde se estudava a arquitetura a partir de alguns eixos mais gerais, analisando a atividade do arquiteto; a relação entre arquitetura, sociedade, arte, tradições, estética; análise dos elementos plásticos e construtivos da arquitetura; os processos de composição e seus elementos gráficos. E ainda, seguindo um padrão acadêmico, uma análise de edifícios exemplares a partir dos programas a que se destinavam, apresentando as “regras” que deveriam ser seguidas para cada programa, estabelecendo assim os modelos formais e funcionais adequados a cada uso.

As duas primeiras se mantiveram praticamente com os mesmos conteúdos até 1962; já *Teoria da Arquitetura* promoveu algumas alterações em seu esquema geral de aulas ao longo dos anos seguintes, no sentido de se aproximar mais das disciplinas de *Composição*, com a qual estabeleceu uma “interligação” a partir do foco nos programas de uso específicos que seriam trabalhados nas disciplinas práticas. Nesse desenvolvimento acabou por também incorporar a seus conteúdos um módulo no qual propunha o estudo de temas da arquitetura mais recente, num panorama mais geral do final do século XVIII até o “mundo atual”, mas sem entrar em escolas ou arquitetos específicos.¹²⁸

O curso proposto por Flavio Motta trazia uma organização bastante distinta do que seria um curso de *História da Arte* clássico, que apresentasse períodos e movimentos numa sequência cronológica, como o que era ministrado por Lourival Gomes Machado. De início, percebemos que os primeiros módulos¹²⁹, ainda que tivessem uma visão mais panorâmica e esti-

128. “Teoria da Arquitetura”. Programa do Curso para 1957 e 1958. Arquivo FAU-USP.

129. Quando nos referimos a módulos, estamos considerando a organização a partir de grupos de assuntos nos programas das disciplinas. Não podemos afirmar que cada um desses grupos de assuntos corresponda a uma aula do curso, embora em alguns casos pareça pos-

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
CADEIRA Nº 15 "HISTÓRIA DA ARTE, ESTÉTICA".
PROGRAMA PROPOSTO PARA 1956

Objetivo - O estudo de História da Arte e Estética, no 5º ano da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, tem por objetivo apresentar uma visão panorâmica do desenvolvimento da arte e das ideias estéticas através dos tempos, a fim de facilitar a compreensão das tendências artísticas da atualidade.

I. O homem e as primeiras manifestações artísticas

- a) O homem e a cultura. A linguagem como veículo de cultura. Arte expressão religiosa, social, econômica e individual. Arte e cultura.
- b) Magia, naturalismo e monismo no período paleolítico. Animismo e dualismo do período neolítico.
- c) As principais fases e características da arte pré-histórica.
- d) A arte pré-histórica e a arte dos povos primitivos. Os primitivos da Ásia, da África, da América, da Europa e da Oceania. A arte primitiva e sua influência na arte contemporânea.

II. As primeiras grandes civilizações

- a) A transição entre Pré-história e História. O Oriente Antigo e a organização da produção artística.
- b) O Egito: O Império Antigo, o Médio e o Novo Império. O período ptolomáico.
- c) O realismo e hieratismo no Egito. Significação para a cultura ocidental.
- d) A arte na Mesopotâmia. Paralelo com a civilização do Egito. Significação das culturas assírio-babilônicas para as manifestações artísticas do Ocidente.
- e) O Oriente: China, Japão e Índia. Significação para o Ocidente.
- f) A arte pré-colombiana e as culturas americanas.

III. A Antiguidade Clássica

- a) Creta, Micena e o mundo pré-clássico.
- b) A Grécia e as primeiras grandes civilizações. A época heróica e os primórdios do individualismo. Simbolismo e classicismo. A autonomia das formas. O classicismo e a Grécia áurea. O helenismo, a difusão da cultura grega e o ecletismo. Transição entre arte helenística e a arte romana.
- c) Os teóricos da Antiguidade clássica.
- d) O mundo romano. Período de formação. A influência etrusca e sua significação. O helenismo e a contribuição grega. Roma e o retrato. Realismo, impressionismo e expressionismo romano. A organização do espaço na arte romana.
- e) A decadência do Império Romano e o início do cristianismo.

IV. A arte paléo-cristã e os primeiros teóricos da arte cristã

V. Arte Bizantina

- a) Formação de Bizâncio e o cristianismo no Oriente.

17. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, ministrada pelo Prof. Flavio Motta, 1956. Arquivo FAU-USP.

> 18. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, ministrada pelo Prof. Flavio Motta, 1956. Arquivo FAU-USP.

>> 19. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, ministrada pelo Prof. Flavio Motta, 1956. Arquivo FAU-USP.

- b) Simbolismo e Transcendentalismo cristão na arte bizantina. O ornamento, a frontalidade, a organização do espaço e a importância do cesaropapismo na arte bizantina.
- c) A influência bizantina no Ocidente.

VI. O islamismo e o mundo medieval

VII. A Idade Média

- a) Conceito de Idade Média.
- b) A arte e a vida monástica.
- c) O românico e o feudalismo.
- d) O gótico e o apogeu do cristianismo. Os teóricos.

VIII. O Renascimento

- a) Período de transição. Conceito de Renascimento.
- b) Renascimento na Itália: Siena, Florença, Roma, Veneza e as características regionais. A tradição da forma, da cor e luminística.
- c) O renascimento fora da Itália.
- d) Teóricos do Renascimento.
- e) Maneirismo e realismo.

IX. O Barroco

- a) Conceito de barroco.
- b) Caravaggio e o realismo luminístico.
- c) O movimento de Contra-Reforma, o Absolutismo, o Mercantilismo e o espírito de ostentação.
- d) Rembrandt e a arte holandesa do século XVII.
- e) O barroco da Península Ibérica.
- f) O barroco no Brasil.
- g) Os teóricos.

X. O néo-classicismo

- a) O conceito de néo-classicismo.
- b) A Revolução Francesa e o néo-classicismo. O mundo napoleônico e a arte contemporânea.
- c) Os teóricos do néo-classicismo.

XI. O século XIX

- a) O estudo do século XIX segundo os principais teóricos da arte contemporânea.
- b) Os movimentos artísticos e a Revolução Industrial.
- c) William Morris, os pré-rafaelistas e o movimento "Arts and Crafts". A exposição de 1851 e as grandes exposições.
- d) O "art nouveau".
- e) A engenharia e a técnica no século XIX.
- f) O romantismo, o realismo e o impressionismo.

- XII. O fim do século
- a) O mundo romântico e o mundo da técnica.
 - b) Os post-impressionistas e o "fin de siècle".
- XIII. O princípio do século
- a) O movimento cubista.
 - b) O expressionismo.
 - c) O futurismo.
 - d) Os "ismos" e as tendências da arte contemporânea.
- XIV. A Inglaterra de 1890 a 1914
- XV. Henry Hobson Richardson, Louis Henry Sullivan e a Escola de Chicago
- XVI. Frank Lloyd Wright e a arquitetura dos fins do século passado e início do século XX
- XVII. A arquitetura no princípio do século com Tony Garnier, Peter Behrens, Auguste Perret, Adolf Loos e Otto Wagner.
- XVIII. Os holandeses: Berlage, Theo van Doesburg, J.J. Pieter Oud, o movimento "De Stijl" e a influência de Mondrian
- XIX. A Bauhaus, Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe
- XX. Erich Mendelsohn e o expressionismo
- XXI. Le Corbusier e o purismo
- XXII. Frank Lloyd Wright e a arquitetura orgânica
- XXIII. A arquitetura contemporânea nos países nórdicos e a contribuição de Alvar Aalto.
- XXIV. A História e a Crítica de Arte nas teorias estéticas contemporâneas

21. Caderno da aluna Wanda de Oliveira Couto Sotto, formada em 1956. Arquivo Flavio Motta.

22. Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*. Capa da edição de 1954 do livro. Arquivo Flavio Motta.

vessem focados nas artes (e não na arquitetura) e em sua cronologia clássica, traziam uma tentativa de agrupar os movimentos a partir de temas e questões comuns que os aproximassem, de modo que a partir de cada conjunto de temas fosse possível propor algumas discussões contemporâneas. Um exemplo é o primeiro módulo do curso, intitulado “O homem e as primeiras manifestações artísticas”: nele, além dos estudos de cada uma das “fases” e características da arte pré-histórica, consta no programa uma discussão dos temas “O homem e a cultura; A linguagem como veículo de cultura; Arte e expressão religiosa, social, econômica e individual; Arte e cultura”, e ainda, uma aula dedicada à discussão da “arte primitiva e sua influência na arte contemporânea”.¹³⁰ Além disso, a disciplina também propunha um estudo sob uma perspectiva historiográfica: junto com o conteúdo que passava pelas escolas específicas de cada período, em alguns módulos há também uma revisão dos grandes “teóricos” especializados no assunto, por exemplo, os “teóricos do barroco”, os “teóricos do renascimento”, etc. Nos anos seguin-

sível e pertinente essa divisão.

130. “História da arte e estética”. Programa do Curso para 1956. Arquivo FAU-USP.

tes, essa nova perspectiva irá se acentuar, e sem dúvida, contribuirá para um movimento de consolidação da pesquisa que se tornará fundamental com a constituição do Departamento de História da FAU.

Tais agrupamentos de certo modo permitiam que Flavio Motta abordasse os estudos relativos à Estética como questões e reflexões intrínsecas à própria *História da Arte*, organizando assim um curso que não separava os dois campos em momentos distintos, como Lourival Gomes Machado propunha em 53. De fato, nenhum curso proposto por ele ao longo de sua trajetória na FAU considerava a *Estética* como uma temática separada da *História da Arte*.

Em 1956, Flavio também coloca em prática uma outra iniciativa que irá se tornar uma rotina em seus anos de curso nos anos seguintes: diretamente relacionado ao programa do curso daquele ano ele organiza um grupo de estudos para a leitura da obra *Espaço, tempo e arquitetura*, de Siegfried Gideon, que havia sido publicado originalmente em 1941. Segundo o depoimento do ex-aluno Araken Martinho, que cursava o quinto ano em 1956, o grupo também era composto por Vilanova Artigas, Mario Wagner Vieira da Cunha e os alunos Julio Katinsky, Abrahão Sanovicz e Heitor Ferreira de Souza, além dele próprio, e se reunia todas as quintas-feiras à noite no edifício da FAU para a

23. | 24. Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*. Sobre capa da edição de 1954 do livro. Arquivo Flavio Motta.

leitura e discussão do livro: “Era uma leitura que abriu completamente a perspectiva da compreensão do papel da arquitetura naqueles anos [...] o Flávio Motta que era aquele poeta de sempre, jogando as imagens em cima da gente, fazendo com que a gente compreendesse o Giedion com coisas brasileiras”.¹³¹ É possível que esse grupo de estudos tenha se tornado uma atividade “oficial” da disciplina de *História da Arte*, pois no arquivo de Flavio Motta há cadernos de alunos de 1956 com o livro inteiro resenhado, além das anotações de aula; em um deles, inclusive, na capa, consta a identificação: “comentário sobre o livro *Espaço, tempo e arquitetura - História da Arte*”.¹³²

Referência fundamental da primeira historiografia da arquitetura moderna internacional, com claro sentido de legitimação em seus compromissos operativos¹³³, desde o seu lançamento o livro se tornou um best seller mundial, merecendo inúmeras traduções, reedições e mesmo acréscimos substantivos cuidadosamente introduzidos ao longo dos anos pelo autor, secretário geral dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna de 1927 a 1956. Além da última edição dos CIAMs, o ano de 1956 coincidia ainda com a publicação do livro de Henrique Mindlin *Modern Architecture in Brazil*, entusiasticamente prefaciado por Giedion. A leitura de Giedion naquele momento provavelmente representava não apenas uma introdução aos estudos da historiografia especializada na arquitetura moderna internacional, mas talvez um ponto de partida para refletir sobre o lugar da contribuição brasileira neste quadro, como um desdobramento, ou um complemento ao próprio curso proposto naquele ano.

Ainda segundo o depoimento de Araken Martinho, este grupo de leitura do Giedion tem um desdobramento prático naquele mesmo ano, que é a primeira experiência de Flavio Motta numa equipe de projeto, junto com arquitetos: Vilanova Artigas convidara os companheiros do grupo de leitura para montarem uma equipe para o concurso de Brasília, incluindo alguns outros colaboradores de outras disciplinas. Segundo ele, uma série de discus-

131. Entrevista de Araken Martinho a João Sodré. Cf. SODRÉ, João, *op. cit.*, p. 118.

132. Caderno de Wanda de Oliveira Couto Sotto, formada em 1956; Cadernos de História da Arte sem autores identificados. Arquivo Flavio Motta.

133. Cf. TOURNIKIOTIS, Panayotis, *The historiography of modern architecture*. Cambridge, The MIT Press, 1999, pp. 39-47.

sões que se iniciaram no grupo de estudos, foram retomadas nos debates de projeto do concurso, e o projeto do grupo acabou tendo diretrizes muito particulares a partir dessa composição multidisciplinar. Além de Artigas, Flavio Motta e Mario Wagner Vieira da Cunha, a equipe seria ainda composta por Carlos Cascaldi, Paulo de Camargo e Almeida e os estudantes Júlio Katinsky, Ubirajara Gilioli e Araken Marinho¹³⁴, que acabou sendo elaborado a partir de um amplo estudo da região e das condições socioeconômicas locais. A equipe apresentou um dos mais extensos relatórios do concurso e 19 pranchas, o memorial descritivo tendo sido escrito por Flavio Motta.¹³⁵

Diversos professores e estudantes da Faculdade se envolveram no concurso. Além da equipe de Artigas, que foi classificada em quinto lugar, Carlos Millan, que havia acabado de ingressar no corpo docente¹³⁶, montou uma equipe com Joaquim Guedes - com quem compartilhava o espaço do escritório e fazia trabalhos esporádicos desde 1955 - Liliana Guedes e Domingos Theodoro de Azevedo Neto, que haviam se graduado respectivamente em 1953 e 1954; Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Luiz Roberto de Carvalho Franco¹³⁷, todos professores das Cátedras de Composição naquele momento, receberam o terceiro e quarto prêmios (em conjunto com o projeto dos arquitetos cariocas MMM Roberto).

Naquele momento em que a escola passava pelo intenso processo de reorganização institucional, a realização de um concurso com tamanha importância representava também um momento significativo para a própria arquitetura brasileira na definição de seus caminhos futuros, que certamente contamina o ambiente estudantil. A consagrada *arquitetura moderna brasileira* – que mais ou menos naqueles anos começava a ser entendida como a arquitetura da “escola carioca” de Lucio Costa e Oscar Niemeyer - vivia um momento peculiar. Após um período de euforia e certo “deslumbramento” que marcara

134. Segundo o depoimento de Araken, ele abandonou a etapa final do concurso após uma discussão com Artigas, e por esta razão o seu nome não aparece no projeto.

135. Segundo depoimento de Flavio Motta a autora em 2009, a equipe desenvolveu o projeto para o concurso no edifício em obras da FAAP, que já vinha sendo preparado para receber as escolas e o acervo do Museu de Arte de São Paulo. A esse respeito, ver dissertação de mestrado.

136. Carlos Millan havia se graduado na primeira turma da Faculdade de Arquitetura Mackenzie em 1951, e ingressou na FAU USP como professor em 1957.

137. Roberto Cerqueira Cesar foi professor de 1954 a 1966; Luiz Roberto de 1958 a 1968.

tanto a sua recepção no plano internacional a partir de meados da década de 40, quanto seu prestígio nacional como arquitetura “oficial” e como cânone para a prática erudita¹³⁸, dez anos passados da publicação de *Brazil Builds*, essa arquitetura já havia enfrentado a primeira leva de críticas, que a acusavam de “formalista” ou de irresponsabilidade técnica e social, o que de modo geral foi muito mal aceito pelos arquitetos brasileiros.¹³⁹ Ana Luiza Nobre nos esclarece acerca das questões que então estavam em jogo e que certamente sugeriam aos arquitetos a necessidade de novas abordagens:

“no centro do debate que emergia naquele momento, travava-se, na verdade, de uma discussão mais ampla sobre diferentes modos de pensar os desdobramentos do projeto moderno após a guerra. Não seria difícil ver na forte resistência que o pensamento de Max Bill encontrou em arquitetos como Lucio Costa, por exemplo, um progressivo desgaste das bases sobre as quais a arquitetura moderna no Brasil vinha sendo sustentada publicamente desde os anos 30. Porque se a definição de moderno no Brasil dos anos 30 podia ainda se confundir, e até se limitar à oposição ao ecletismo acadêmico, o pós-guerra exigia o enfrentamento de toda uma outra ordem de problemas: do colapso do racionalismo à difusão de novas técnicas e materiais, da aceleração das taxas de urbanização à expansão do capitalismo industrial. Problemas estes aos quais, no nosso caso, vinha somar-se ainda o acirramento de debates político-econômicos envolvendo a condição de subdesenvolvimento do país e o papel do Estado na industrialização.”¹⁴⁰

É justamente naqueles anos finais da década de 50 que Flavio Motta irá se empenhar em construir narrativas em torno da arte e da arquitetura

138. Não será o caso aqui de nos aprofundarmos na discussão sobre as relações entre o Estado Novo e a arquitetura moderna da Escola Carioca. A esse respeito ver MARTINS, *op. cit.*

139. A mais célebre delas foi a crítica feita por Max Bill em 1953, na ocasião de sua visita ao Brasil.

140. NOBRE, Ana Luisa, *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Rio de Janeiro: PPGHSC-PUC-Rio, 2008, p.23 (tese de doutorado).

brasileira à procura de novos nexos em relação à historiografia consagrada, ou melhor, em relação à “trama histórica” sucessivamente reiterada. Um exemplo seria o texto de introdução ao número especial sobre o Brasil, publicado logo após a inauguração de Brasília, que assinala justamente a gênese de uma nova corrente arquitetônica na produção brasileira:

“se quisermos citar ainda um exemplo entre os nomes menos conhecidos da crítica estrangeira, encontramos aquele do arquiteto Vilanova Artigas, que realiza em São Paulo uma intensa atividade doutrinária, seguindo o exemplo de Lucio Costa no que diz respeito às exigências de uma posição teórica. Seja a sua obra o conteúdo irreverente da sua especulação, assume, algumas vezes, um caráter até brutal. (...) As suas realizações revelaram o esforço de alcançar novas formas através de processos construtivos independentes da instabilidade da indústria da construção nascente.”¹⁴¹

Essas tentativas atravessam não somente sua produção escrita, mas as disciplinas de História da Arte assim como sua proposta para a nova Escola de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado. Seja na FAU, seja na FAAP, ele irá desenvolver temas que acabam por se tornar recorrentes em sua produção acadêmica, temas que passam pela aproximação entre a arte, o artesanato e a produção industrial; entre a arquitetura e a industrialização no país; por recuperar a conexão entre os séculos XIX e XX, especialmente através do *Art Nouveau*; e pela crença na educação como projeto de nação.

>> 25. | 30. Flavio Motta em sala de aula na FAU-USP, durante o 2º semestre de 1958. As fotografias, um dos únicos registros do professor em ação, foram tiradas pela *Rolleiflex* do então estudante João Xavier. Arquivo Flavio Motta.

141. MOTTA, Flavio. “Rapporto brésil, *Zodiac*, p.67. Tradução da autora.

2.3. *Art Nouveau* em três tempos

Ao mesmo tempo em que estava ocupado com as definições iniciais do que seriam os cursos do IAC na Fundação Armando Álvares Penteado e com as primeiras experiências curriculares de sua disciplina na FAU, em 1956 e 57 são abertos os primeiros concursos de Cátedra. Um deles é justamente o concurso para a Cátedra no15, História da Arte e Estética, no qual Flavio Motta é o único candidato, e opta por desenvolver como tese um trabalho de pesquisa que já havia iniciado alguns anos antes sobre o *Art Nouveau*, e que resultara em um artigo publicado em 1953 na revista *Habitat* n.10, “São Paulo e o *Art Nouveau*”.¹⁴² Esse artigo marca o início da longa pesquisa que Flavio Motta vai desenvolver no decorrer de anos seguintes, que é transformada no tema de sua tese, e que é novamente revisitada no início dos anos 80, quando Flavio Motta é convidado por Walter Zanini a escrever um capítulo sobre o tema em *História Geral da Arte no Brasil*, publicado em 1983.¹⁴³

É importante situar sua aproximação ao *Art Nouveau* nesse momento dentro de uma sequência de estudos do autor acerca da passagem entre o século XIX e o XX, momento de instituição e consolidação do Brasil republicano, recorrente entre seus interesses nos anos 50. É relevante a frequência com que ele retoma os mesmos assuntos e referências, em ocasiões e estudos distintos: os projetos de Rui Barbosa para a educação, a importância do Liceu de Artes e Ofícios, o estabelecimento da indústria no Brasil e seu papel no processo de modernização, são temas que atravessam diferentes campos sobre os quais Flavio Motta vai se debruçar nesses anos. Trata-se por certo da tentativa de estabelecer novos nexos e continuidades entre os dois séculos e, especialmente, com o modernismo que se consolida no século XX, o que acenava para a possibilidade de propor novas interpretações do período, tanto no campo da arte quanto no da arquitetura, na tentativa de melhor estabelecer o papel de arquitetos e artistas frente ao crescimento industrial, apostando entre outras coisas, em seus vínculos com o desenho industrial.

142. MOTTA, Flavio. “São Paulo e o Art-Noveau”. *Habitat* n.10, São Paulo, pp. 3-18.

143. MOTTA, Flavio. “Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo” in ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, pp.453-484.

Em São Paulo, na *Habitat*: 1953

Pois bem, o número 10 da revista *Habitat*, no qual fora publicado o seu artigo em 1953, é um dos números que foram dirigidos pelo próprio Flavio Motta no período de ausência de Lina Bo e Pietro Maria Bardi do país.¹⁴⁴ O artigo sobre o *Art Nouveau*, segundo o próprio texto, era motivado pelo risco de desaparecimento de alguns edifícios exemplares desse movimento em São Paulo, naquele momento de intenso crescimento e transformação da paisagem da cidade. Logo no início, ele destaca a necessidade de inserir o estudo do *Art Nouveau* entre os estudos da arte brasileira, criticando abertamente as escolhas tomadas pelo SPHAN:

“partimos da ideia de que seria útil apenas chamar atenção sobre o problema, uma vez que os historiógrafos insistem em desdobrar a história da arte brasileira exclusivamente na pauta do barroco. A tal ponto chegou esse desvio que a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional está, hoje em dia, transformada em órgão especializado na preservação e estudo dos monumentos barrocos-coloniais. [...] Não se justifica o descuido e o desinteresse na apreciação em monumentos em outros estilos, que influíram sensivelmente na formação artística do país”.¹⁴⁵

Para Flavio Motta, estava claro já no início dos anos 50 a importância da construção de uma história da arte brasileira que escapasse aos critérios oficiais que vinham presidindo as escolhas entre momentos, estilos e artistas considerados verdadeiramente nacionais, recuperando episódios que deliberadamente vinham sendo deixados de lado da montagem patrimonial. No início dos anos 50, a possibilidade de incluir outros movimentos na “trama historiográfica” da arte e da arquitetura brasileiras significava, por si só, abrir novas chaves de entendimento do projeto moderno no Brasil:

144. Sobre a revista e suas relações com o MASP, ver STUCHI, Fabiana Terenzi. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Dissertação de mestrado, FAUUSP, 2007.

145. MOTTA, Flavio Motta, “São Paulo e o Art-Nouveau”. *Habitat* n. 10, p.3.

“Embora seja apenas manifestação do gosto de cinquenta anos atrás, o *“art nouveau”* representa um período sugestivo no plano da nossa tradição artística, porque foi um estilo que assinalou o primeiro movimento de libertação daquelas soluções “neo-góticas” e “neo-renascentistas”, “pseudo-barrocas”, e até “pseudo-coloniais” que proliferavam e ainda proliferam entre nós. O *“Art Nouveau”* representa uma etapa necessária no desenvolvimento da nossa arquitetura que atingiu modernamente a verdadeira consagração no plano internacional.”¹⁴⁶

Para Flavio, o *Art Nouveau* representaria um momento de autonomia frente às reproduções dos estilos do passado, tanto na sua origem europeia, quanto aquele que se desenvolveu localmente. Tratava-se da importação de um estilo condizente com a animação das conquistas dos anos que inauguravam o século XX em São Paulo, “o coroamento espiritual na vida daquela gente que se enriquecia com o café e se iniciava na vida industrial”, e que na condição brasileira tinha lugar próprio:

“Era nesse momento que o Brasil se esforçava para ganhar a sua maioridade intelectual procurando no pensamento europeu modelar a sua fisionomia internacional. O que nós importamos então, foi um “estilo sem estilo”, porque era um estilo que não copiava outros; o que nós procuramos foi um “estilo de transição”, entre o “historicismo” e o “modernismo”; foi um movimento que incentivou as faculdades inventivas individuais, estimulou o artesanato e as artes aplicadas, mas não compreendeu com exatidão as verdadeiras possibilidades da máquina como instrumento de cultura. O seu grande mérito constituiu em chamar a atenção sobre as artes aplicadas e romper com fórmulas cansadas.”¹⁴⁷

Flavio Motta identifica o Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo como o centro a partir do qual localmente teria se multiplicado o *Art Nouveau*, pois

146. MOTTA, Flavio, *op. cit.*, p.3.

147. Idem, *ibidem*, p.6.

em seu período “áureo”, entre 1900 e 1905, diversos artesãos que haviam trabalhado com o *Art Nouveau* teriam se formado no Liceu. E ele destaca, ainda, diversas construções nas quais esses artesãos haviam trabalhado – na execução de peças de mobiliário, fachadas, ornatos – constituindo assim um movimento próprio em São Paulo, característico de determinado período:

“Compôs grande parte da nossa paisagem e dos nossos ambientes; esteve nas salas de refeições, nos escritórios, nas praças, nos cemitérios, nas ferrovias, nos costumes e nas revistas tipo “Seleta”, “Careta”, “Fon-fon”, “Vida Moderna”, “Kosmos”, “Pirralho”, etc. Agora, está condenado ao desaparecimento, aquilo que foi o instante encantador na juventude dos velhos de hoje.”¹⁴⁸

O artigo da *Habitat* é ainda acompanhado por um caderno de imagens não somente de algumas obras arquitetônicas discutidas pelo autor¹⁴⁹, mas de vários exemplos de como durante o período, o estilo *Art Nouveau* se proliferava no mobiliário, nos objetos decorativos, nas artes gráficas, na sinalização, na moda, na publicidade, etc.¹⁵⁰ Ainda que não representasse uma expressão plástica própria, de caráter local, sua difusão, sua plena aceitação e sua adequação ao espírito do período seriam argumentos para inseri-lo nessa trama.

Não era, no entanto, uma novidade a divulgação nas páginas de *Habitat* de leituras dissonantes, comprometidas em abrir outras chaves analíticas, outras possibilidades de olhar para a arquitetura e os discursos correntes. Num caminho contrário às demais revistas brasileiras de arquitetura, a revista mantinha desde seus primeiros números uma posição de certo antagonismo à “arquitetura da expressão plástica centrada na criatividade pessoal do arqui-

148. Idem, *ibidem*, p.8.

149. Especificamente, Flavio Motta se interessava pelo edifício da Vila Penteado, que havia sido doado pela família para abrigar o curso de Arquitetura e Urbanismo da USP que havia sido criado em 1848. A escola havia se mudado para a Vila Penteado em 1950. Flavio Motta considera o edifício da Vila Penteado um dos primeiros exemplares dos edifícios *Art Nouveau* em São Paulo - projetado pelo sueco Carlos Ekman em 1902 - e também dos mais significativos, por essa razão, nos três artigos que estudamos, a Vila Penteado é apresentada detalhadamente, com farto material iconográfico e descrições minuciosas de seus espaços.

150. Flavio Motta, *op. cit.*, pp.9-18.

teto”, publicando artigos que debatiam este tema desde o início de sua atividade editorial.¹⁵¹ Segundo a pesquisadora Fabiana Stuchi, a “escolha por uma arquitetura em que os valores morais, como a racionalidade construtiva, e a adequação à função, estariam à frente das questões plásticas e formais se explica ao retomarmos o percurso na Itália de Pietro e Lina” e suas ligações com os grupos racionalistas europeus. *Habitat*, desde o primeiro número destacara seu interesse por uma arquitetura que apresentasse uma “função artisticamente social” em detrimento das expressões individualísticas.¹⁵²

Em artigo publicado em 1951, Lina Bo Bardi já chamava a atenção para o risco da arquitetura brasileira se transformar em mais um “estilo”¹⁵³, pois para ela, o abandono do antigo pelo moderno poderia ser responsável por um processo no qual somente as formas seriam absorvidas, e não seus valores e significados. Como observa Fabiana Stuchi, o alerta dos editores de *Habitat* para o risco de “academização” e decadência da arquitetura moderna brasileira, cuja consequência seria um esgotamento prematuro, não era, contudo, voltado contra a disseminação de elementos formais característicos das obras do grupo carioca na arquitetura anônima, mas sim à própria produção erudita dos protagonistas do movimento:

“No Brasil, porém, há indícios de que muitos arquitetos, alguns de renome, fazem um grande esforço, não de inteligência, mas de exibição. [...] Entrou em voga a moda de fazer formas ao invés de construir casas. Ao invés de estudar o emprego funcional dos materiais, inventa-se o emprego plástico dos materiais, a fim de adaptá-los a garatujas, ângulos, cotovelos, losangos. [...] Em determinado sentido é este um aspecto de barroquismo, desde que entendemos por barroco, não o atribuído de grandiosa circunstância histórica, mas o vírus de uma baixa cultura, que convida a viagens ao reino da extravagância, do insípido, do inútil, do incoerente enfim.”¹⁵⁴

151. É o caso, por exemplo, do artigo de Pietro Maria Bardi, “Problemas do barroco: a religião e a curva”, *Habitat* n.1, 1950.

152. STUCHI, Fabiana. *Revista Habitat : um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. FAU-USP, São Paulo, 2007.

153. BARDI, Lina Bo, “Bela criança”. *Habitat* n.2, 1951, p.3.

154. BARDI, Lina Bo, “Construir com simplicidade”. *Habitat* n.7, 1952, p.15.

O *Art Nouveau* como tese de cátedra: 1957

E é nesse momento de posições mais acirradas a partir da segunda metade dos anos 50, quando a arquitetura moderna brasileira não era mais uma unanimidade editorial, um momento, portanto, de redefinição de paradigmas que abria a possibilidade de novas problematizações, que Flavio Motta é solicitado a prestar o concurso de Cátedra, quando já lecionava na FAU há três anos. O material presente em seu arquivo e sua extensa coleção bibliográfica sobre o tema, são testemunhos de suas fontes e de seu processo de trabalho. Diversos cadernos de anotação, revistas e publicações estrangeiras integram seu acervo. Ele desenvolve a pesquisa iniciada com o artigo, redige e deposita a tese *Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil* em 1957, editada no formato de um pequeno livrinho.¹⁵⁵ Por sua própria natureza, trata-se de um estudo muito mais completo que o anterior, o que ele justifica ser feito pelo ineditismo e relevância do tema. Já na introdução, Flavio adianta por onde irá conduzir efetivamente sua tese:

“Num país onde a aceitação de certos ‘modismos’ ainda garante a euforia dos ‘movimentos de arte’, a revisão histórica é sempre uma perspectiva de domínio sobre as nossas tendências e, consequentemente, sobre a nossa possibilidade criadora. No caso do *Art Nouveau*, temos muito a desvendar, inclusive para a maior compreensão de um ponto ainda obscuro do desenvolvimento artístico brasileiro, isto é, o período que antecede ao chamado Movimento Modernista”¹⁵⁶

Ainda na introdução ele resgata alguns debates na historiografia da arte desde o século XIX, num momento em que o *Art Nouveau* era visto na chave dos revivals surgidos ao longo do século. Assim, Motta apresenta as leituras que Giedion, Lionello Venturi e Schlosser fazem do movimento, para situar a questão do *Art Nouveau* numa discussão mais ampla em torno das

155. MOTTA, Flavio, *Contribuição ao Estudo do Art-Noveau no Brasil*. Tese para concurso de cátedra. São Paulo: FAU-USP, 1957.

156. Idem, *ibidem*, p.7

relações entre “forma e conteúdo”, como uma resposta específica ao momento em que o processo de industrialização havia dispersado as “artes aplicadas” sem, todavia, oferecer “elementos para uma renovação integral de todas as manifestações artísticas”. Enquanto a pintura caminhava “indiferente às novas conquistas técnicas construtivas”, mantendo-se alinhada à sua natureza artesanal, também se assistia a um enfraquecimento do artesanato, “devido às novas exigências de organização social, não conseguindo transferir as experiências dos antigos mestres portadores de tradição milenar, aos novos criadores de formas industrializadas.”¹⁵⁷ Segundo Flavio, tratava-se por o “problema da forma e conteúdo” no presente, investigando como as tentativas de reconciliação entre ambos no momento contemporâneo. Partindo de autores como Mumford, Pevsner e mais uma vez, Giedion, era preciso colocar o caso brasileiro em questão; para ele, Lucio Costa “entre nós” representava o esforço mais consistente de reestabelecimento da “harmonia entre essas dissensões”. Segundo ele, em *Considerações sobre arte contemporânea*¹⁵⁸ o arquiteto carioca teria proposto a arquitetura moderna como lugar de “fusão entre esses dois conceitos (ideal e funcional)”. Mas, segundo Flavio, o *Art Nouveau* teria representado um estágio desse processo:

“Hoje não mais se preocupam com o ornamento. Todo o sentido orgânico e naturalista que ele tinha no *Art Nouveau* se uniu ao ‘orgânico-funcional’ de que nos fala Lucio Costa. Cabe-nos portanto distinguir o *Art Nouveau* como um dos movimentos artísticos do século XIX, onde a preocupação estilística valorizou o ornamento de inspiração nas formas orgânicas da natureza e a ele emprestou a posição intermediária entre o mundo da técnica e a ‘natureza’; o domínio do pensamento, da ideia, com o domínio da sensação; a dualidade enfim que Giedion observou entre o pensar e o sentir.”¹⁵⁹

157. Idem, *ibidem*, pp.8-9.

158. Lucio Costa, *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Saúde, 1952, p.7., apud MOTTA, Flavio Motta, *op. cit.*, p.10.

159. Idem, *ibidem*, p. 11.

Neste sentido, a primeira parte da tese investiga o movimento do *Art Nouveau* nos países de origem – Inglaterra, França, Bélgica, Alemanha e Itália – para, em seguida, na segunda parte se concentrar em analisar o *Art Nouveau* no Brasil. Se no artigo para a *Habitat* a principal questão era demarcar um lugar próprio ao *Art Nouveau* na história da arte brasileira, nesse segundo momento do estudo Flavio Motta dava muito mais importância a dois argumentos que ele desenvolve ao longo do trabalho. O primeiro dizia respeito à inserção, com muito maior ênfase do que no artigo anterior, do *Art Nouveau* no momento político e econômico do país, constituindo um quadro no qual o desenvolvimento desse movimento acaba por fazer sentido dentro dessa narrativa. Para tal, são apresentados quadros muito mais elaborados da situação política e econômica do Brasil republicano, da situação das cidades no início do século XX, dos projetos educacionais em curso naquele momento, etc, recuperando diversas das referências pelas quais o autor vinha se interessando desde o início dos anos 50. Assim, Motta reconstrói no texto algumas das traumáticas transformações urbanas e culturais da passagem do século XIX para o século XX no Brasil:

“Recebendo costumes e processos amadurecidos em outras terras, o país experimentou verdadeiro trauma na sua vida cultural. Herdava parcela de uma experiência histórica para mesclar com outras etapas da sua ainda informe transição do Império à República, do braço escravo ao braço livre, da atividade rural à industrial, do poder central ao poder federativo, do Brasil-colônia ao Brasil independente.”¹⁶⁰

O segundo argumento que Flavio Motta elabora nesse texto é a de que o *Art Nouveau* teria sido um movimento que abria caminho para o movimento moderno, um verdadeiro momento de transição. Essa hipótese é construída justamente a partir da correspondência nele entre técnica e expressão, ou seja, nas decisões formais baseadas em soluções coerentes com o desenvolvimento tecnológico. Ele defende a ideia de que o *Art Nouveau* era fruto dessa correspondência, uma expressão do desenvolvimento industrial (tanto na Europa,

160. Ver o item “O fenômeno brasileiro”, em MOTTA, Flavio, *op. cit.*, p.27-28 (capítulo 2).

quanto no caso brasileiro, de forma particular), de acordo com o espírito renovador do período. Ainda assim, apesar de sua grande divulgação, segundo ele seu desenvolvimento aconteceu de modo frágil, a ser notado, por exemplo, na mudança de postura quando aborda na tese o papel do Liceu de Artes e Ofícios. Se no texto da revista *Habitat* é notória a importância que Flavio Motta atribui à instituição na divulgação do *Art Nouveau*, no desdobramento da pesquisa essa presença é relativizada e considerada uma “missão frustrada”, já que o Liceu teria “se reduzido a um pequeno campo de aperfeiçoamento e educação profissional, para mais tarde assistir, inerte, a um segundo e maior domínio do progresso industrial, amparado em organizações semioficiais e um ensino profissional de caráter mecanicista”.¹⁶¹

Mesmo com toda a fragilidade, para ele, o *Art Nouveau* teria ainda assim aberto caminho para que o movimento moderno desse continuidade (sobre outras bases sociais e econômicas) a essa correspondência entre técnica e forma: “Caberia a Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros, retomar o problema em termos construtivos mais compatíveis com o movimento de industrialização que se processava depois da Revolução de 1930”.¹⁶²

Esse discurso da correspondência entre desenvolvimento técnico e expressão artística permite formular algumas leituras, na tentativa de compreendermos o significado mais amplo dessa construção interpretativa: parece fazer sentido supor que, naquele momento, a possibilidade de estabelecer uma conexão entre a arquitetura moderna como desdobramento de uma resposta direta à questões da técnica e a conjuntura social e política, poderia significar também relativizar as acusações de “formalista” e desconectada da realidade social do país. Essa associação parece propor a possibilidade de compreender o projeto moderno brasileiro como um movimento que, desde sua origem e seus antecedentes (como no caso do *Art Nouveau*) ofereceria uma verdadeira resposta às questões locais. Ao estabelecer continuidades que não ignoravam o momento de transformações urbanas e econômicas do país, propondo soluções adequadas ao desenvolvimento produtivo, a arquitetura moderna poderia ser encarada como um movimento em acordo com as questões colocadas pelo pós-guerra a todo o movimento moderno internacional: “É necessário, para a arquitetura moderna

161. Idem, *ibidem*, p. 49.

162. Idem, *ibidem*, p. 54.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO		pag.
Cap. I	A significação do estudo do ^{estilo} "Art Nouveau" ^{no Brasil}	7
	Inglaterra	11
	França	15
	Bélgica	19
	Alemanha	23
	Áustria	25
	Itália	25
	Portugal	
	Espanha	
	Holanda	
Cap. II	"ART NOUVEAU" NO BRASIL	
	O "fin de siècle" do Brasil	
	1. O fenómeno brasileiro	27
	2. Os literatos e o "Art Nouveau" a "arte Nova"	29
	3. Os artistas gráficos	31
	O anti-academismo do "Art Nouveau"	31
	4. O ornamento e a industrialização	34
	Eliseu Visconti e o "Art Nouveau"	36
	5. O mestre de Visconti e dos Albuquerque	39
	6. O anti-academismo, a "arte Nova" e o "Art Nouveau"	41
	Lições de "Art Nouveau"	41
	O "Art Nouveau" em São Paulo	46
	Victor Dubugras e o Movimento Moderno	50
	Estados do Brasil	
	Rio, Paraná, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Minas, Pará, S. Paulo.	
	3. CONCLUSÕES	55
	4. ILUSTRAÇÕES	57
	5. BIBLIOGRAFIA	77

31. Revisão do índice da tese de cátedra *Contribuição ao estudo do "Art Nouveau" no Brasil*, sem data. Arquivo Flavio Motta.

> 32. Revisão do texto da tese de cátedra, sem data. Arquivo Flavio Motta.

Na realidade, a mudança operada por Winckelmann era, em boa parte, a procura de uma nova ordem, de uma linguagem que viesse reduzir a expressões claras, positivas e moduladas, os ideais do mundo contemporâneo. ^{Foram assim} Os "néos" ^{Relembro} foram, durante o século XIX, recursos de emergência, normas e inspirações emprestadas de outras épocas. Deveriam restabelecer o clima de ordem e fantasia vendo no passado o exemplo para ~~as~~ grandezas futuras.

O critério de escolha, nesse olhar retrospectivo, nem sempre ^{identificava-se com} coincidia as opiniões, ^{Figuravam-se os embates,} Os embates se fizeram, ^{notadamente} com maior frequência, entre néo-clássicos e néo-góticos.

Era, no fundo, como observa Schlosser, uma polêmica entre clássicos e românticos, ou melhor, entre forma e conteúdo (2).

O próprio "Art Nouveau" alimentou essas contradições, ^{num esforço para} tentando conciliar as artes ^{que não se uniram} em termos irreconciliáveis, ^{dentro de uma unidade} artística que não uniram.

Quando néo-clássicos e néo-góticos buscaram no passado as premissas para a atividade criadora, ^x ~~elas~~ assim o fizeram, em grande parte,

^{porque a procura} pela falta de maturidade cultural, porque as inúmeras consequências ^{ainda não operava elementos para uma} da industrialização ^{que não se uniram} dificultavam a renovação integral de todas as manifestações artísticas.

Sé em outras épocas, a arquitetura, a pintura, a escultura e as assim chamadas "artes aplicadas", estiveram unidas, no século XIX, ~~elas~~ viveram mais divorciadas.

A pintura caminhou indiferente às novas conquistas das técnicas construtivas, ^{tanto se faziam} da arquitetura ^{quanto se} e da engenharia. Enquanto estas recebiam ~~as~~ contribuições diretas da Revolução Industrial ^{para o} aprimoramento dessas técnicas, a pintura mantinha-se vinculada

à sua natureza artesanal e às polêmicas de tendências estéticas.

^{Em consequência} As distinções progressivas entre a industrialização e a pintura, ^{durante o século XIX,} as artes decorativas ^{já} estavam ~~fadadas a~~ perder o papel conciliador que exerceram em outras épocas. Acresce ainda, como observa Hauser,

brasileira resistir e formar tradição, que se alimente dos benefícios técnicos, dos dados da técnica moderna que a industrialização oferece.”¹⁶³

O debate com Rodrigo Mello Franco de Andrade: 1968

A defesa da tese de Flavio Motta ocorreu apenas 11 anos depois de seu depósito, num processo que decorreu de disputas internas e conflitos que envolveram a primeira leva de concursos de cátedra da FAU-USP. Mas não são claras as razões para que este concurso em particular tenha levado tanto tempo para acontecer.¹⁶⁴ O fato é que em 9 de outubro de 1968¹⁶⁵, finalmente, o trabalho foi defendido perante a seguinte banca: Ariosto Mila, então diretor da FAUUSP, Eurípedes Simões de Paula, diretor da FFLC, o crítico de arte Mario Barata, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Nestor Goulart Reis Filho, que havia sido aluno de Motta na FAU e, em 1967, fizera o seu próprio concurso de Cátedra em uma segunda leva de concursos na casa e se tornara Chefe do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.

Não há muitas informações acerca da defesa, no entanto, no Arquivo de Flavio Motta um único documento dessa ocasião foi encontrado: a arguição de Rodrigo Mello Franco de Andrade¹⁶⁶, que naquele momento havia acabado de se aposentar de seu cargo no Patrimônio, após ter dirigido o SPHAN por 31 anos.¹⁶⁷ Nela, ele destacaria justamente a importância do tema e a qualidade da pesquisa realizada, que “tem o mérito de ser um estudo pioneiro no Brasil”, fato que certamente o atrai pois, como ressalta Silvana Rubino, o incentivo a pesquisas sistemáticas nos assuntos de arte e arquitetura brasileira era uma das chaves de seu trabalho à frente do SPHAN, em substituição à tradição “mais ensaís-

163. Idem, *ibidem*, p. 54.

164. Segundo depoimento de suas filhas Paula e Gloria, ao longo desses onze anos, sempre havia a “promessa” de que o concurso ocorreria nos meses seguintes, o que causava grande expectativa e uma situação funcional na faculdade um tanto quanto incerta, indefinição que aborrecia Flavio Motta profundamente.

165. De acordo com Ofício GD/614, do diretor Ariosto Mila ao reitor João Alves Meira. São Paulo, 10/10/68, 1p. Pasta funcional de Flavio Motta, FAU-USP.

166. ANDRADE, Rodrigo de Mello Franco, “Arguição”, documento, 6 páginas datilogradas, 2 páginas manuscritas.

167. Rodrigo se aposentou do Patrimônio em junho de 1967, conforme a “Nota biográfica”, *Rodrigo e seus tempos*, p.31.

tica” e à “literatura sentimental” muito fortes no país.¹⁶⁸ Lembraria inclusive o impacto do artigo de Flávio Motta sobre o tema na *Habitat*, por ter “alertado” a Diretoria do Patrimônio “da conveniência de voltar a atenção para os remanescentes das produções do *Art Nouveau* entre nós.”¹⁶⁹ Na sequência, sua arguição se deteria na parte da tese dedicada ao Brasil, na documentação compulsada e em algumas leituras propostas pelo autor, como a análise da obra de Eliseu Visconti, a referência aos textos de Araújo Viana e às ideias de Rui Barbosa:

“3 – Penso que não devem passar, tão pouco [sic], sem menção as observações feitas no trabalho de V.Sa. a conceitos emitidos por Rui Barbosa, já por volta de 1882 e 1883, sobre a influência que o progresso industrial e as exposições internacionais exerceriam no desenvolvimento das artes plásticas de nossa época. Com fundamento, V.Sa. assinala que tais conceitos são reveladores da compreensão por parte do grande tribuno liberal brasileiro da interdependência existente entre o progresso técnico e a produção artística.”

Em seguida, Rodrigo Mello Franco se dedica a apontar o que considera serem as falhas do trabalho, e que muito nos informam sobre o ideário do Patrimônio e a visão própria deste grupo acerca da história da arte brasileira. Nele, certamente inclui-se Lucio Costa e a narrativa oficial acerca da arquitetura brasileira, diretamente associada às escolhas de preservação assumidas pelo SPHAN, que tomava a produção artística e arquitetônica brasileira do início do século XX como um momento de interrupção, de desvio do “bom caminho”, como “a origem dessa ‘desarrumação’”¹⁷⁰ a ser desfeita pela arquitetura moderna. De fato, desde sua filiação ao movimento neocolonial, quando

168. RUBINO, Silvana, *op. cit.*, pp.173-174.

169. Fazendo uma espécie de mea-culpa: “Tal como ficou demonstrado a publicação de um artigo apreciado de sua autoria sobre o assunto no volume no 10 da revista *Habitat*, como na advertência que lhe ficou a dever a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional da conveniência de voltar à atenção para os remanescentes das produções do *Art Nouveau* entre nós.” Idem, *ibidem*. Apesar do alerta de Flavio Motta e do comentário de Rodrigo, os imóveis Art-Nouveau foram tomados em nível estadual apenas na década de 1980, e nunca chegaram a ser tombados pelo IPHAN.

170. COSTA, Lucio Costa, “Documentação necessária” in *Sobre Arquitetura*, p.93

ainda estudante, antes mesmo de aderir à causa moderna, Lucio Costa tentara reagir aos “estilos importados”, e como consultor técnico do SPHAN, cargo no qual permaneceu até 1946, e, posteriormente, como diretor do Setor de Estudos e Tombamentos, no qual permaneceu até 1972, ele viria a colaborar com a eleição de “uma história presa a lugares e tempos”¹⁷¹, que afirmava o passado colonial como o lugar da formação original, portanto, definidor do que seria “nacional” na arquitetura. Conforme Silvana Rubino, na escolha do que deveria ser preservado, o SPHAN vinha assim construindo um “Brasil antepassado”, no qual “havia uma necessidade premente de se excluir as marcas de um passado recente e indesejável”. Assim, nas escolhas de preservação do grupo chefiado por Rodrigo, “os tombamentos demarcaram uma geografia do passado brasileiro, desenharam para ele um mapa temporal”¹⁷², e, nelas, “mais do que o século XVIII, é a colônia o período do patrimônio” com 529 inscrições de imóveis tombados, num total de 689 tombamentos, ao longo dos 30 anos sob sua diretoria.¹⁷³

O que importa aqui lembrar, portanto, é que até 1968, quando da defesa da tese de Flávio Motta, não havia inscrições de monumentos da Primeira República. Especialmente no caso de São Paulo, onde, segundo Rubino, a completa ausência de obras tombadas dos séculos XIX e XX coincidia com o esforço da “geração que trabalhava no SPHAN” de apagar o período do café, “junto com outros símbolos da primeira república. A inexistência do século XX paulista apaga os rastros das massas de imigrantes que substituíram a mão-de-obra negra nas fazendas de café”. De modo que “o ciclo que simboliza a Primeira República é esquecido, e junto com ele, paradoxalmente, a intensa experiência urbano-industrial que possibilitou que a cidade abrigasse um movimento de arte moderna que, uma vez rotinizado, permitiu a ideia e a prática da política cultural federal.”¹⁷⁴ Neste contexto, a presença de Rodrigo Mello Franco de Andrade na banca examinadora de um trabalho que propunha, ao fim e ao cabo, que fosse reconsiderado o lugar da arquitetura e da arte produzidas justamente no período que ele havia escolhido apagar, não

171. RUBINO, Silvana, *op.cit.*, p.135

172. Idem, *ibidem*, p.136

173. Conforme quadro n.7, Idem, *ibidem*.

174. RUBINO, Silvana, *op. cit.*, p.145

teria como ser de conciliação e como seria de se esperar, ao apontar as falhas do trabalho ele tenderia a reafirmar suas convicções, procurando desfazer as hipóteses apresentadas por Flavio Motta, ao mesmo tempo em que aproveitava para reforçar algumas de suas posições. Assim, já na primeira “falha” apontada no trabalho, ele argumentaria que Flavio “deixou de se referir, ou pelo menos de atribuir a importância devida” às importações de produtos “da arte industrial europeia”, como sendo as responsáveis por propagar “em nosso país, o gosto pelas formas novas daquele estilo”. Recorrendo a uma longa citação de Lucio Costa, ele insistiria no ponto:

“A quebra da tradição que se operou aqui, tanto nas construções erigidas na época quanto em inúmeros outros setores, ‘não se deveu apenas’, tal como escreveu Lucio Costa, aos caprichos da moda; ‘foram as condições econômicas decorrentes da nova técnica industrial e (sobretudo) das facilidades do comércio com o ultramar que impuseram as mudanças nos processos de fazer, e como consequência, o novo gosto: as couceiras e frisos de pinho de Riga, para o madeiramento dos telhados e vigamento dos pisos e respectivos soalhos, chegavam aqui mais baratos e melhor aparelhados que a madeira da terra; as telhas *Roux-Frères* de Marselha eram mais leves e mais seguras; os delgados esteios e vigas procedentes dos fornos de Birmingham ou de Liège facilitavam a construção dos avarandados corridos de abobadilhas à prova de cupim. Vidraças inteiriças de *Saint Gobain*, papéis pintados para paredes, forros de estampa, móveis já prontos, lustres para gás e arandelas vistosas, lavatórios e vasos sanitários floridos, - tudo se importava e a facilidade relativa das viagens aumentava as oportunidades do convívio europeu.’ Efetivamente, foi o impacto desses elementos importados, em ritmo acelerado, com as vantagens econômicas e práticas de sua utilização, que mais contribuíram para a ocorrência do *Art Nouveau* e dos respectivos subprodutos no Brasil”.¹⁷⁵

175. ANDRADE, Rodrigo de Mello Franco de, *op.cit.*

Ainda que, portanto, reconhecesse as novidades no gosto e nos modos de fazer, era de uma quebra da tradição nacional na arte que se tratava, o que, indiretamente, reforçava o caráter exótico do *Art Nouveau*, abundantemente apoiado em materiais e técnicas importados. Não importava para Andrade que Motta tivesse organizado seu trabalho com base no argumento de que o estilo *Art Nouveau* correspondesse a um momento de “progresso técnico”, civilização e urbanização - durante o qual “fundaram-se bancos; cresceram as cidades, impulsionadas pela indústria, pela imigração, pela riqueza do café e da borracha; fortaleceram-se princípios democráticos, no trato direto entre os homens, na troca de opiniões; estimulou-se a educação em novas bases, apelando para o exemplo evoluído de outros países” - e que sua manifestação fosse adequada a seu tempo justamente por ser uma expressão desse processo. A diferença entre ambos, portanto, não parecia remeter-se exatamente ao tema da origem importada do *Art Nouveau*, o que Motta procuraria destacar em diversos trechos da tese; mas ao reconhecimento de que o momento observava uma deliberada vontade nacional de superação do passado colonial, o que certamente incomodava a Andrade:

“Animados por essas inspirações, procurávamos vencer as características coloniais da nossa maneira de ser. Atirávamo-nos nessas aventuras, não só amparados pelas riquezas do café e da borracha. Mas também pela política financeira do Governo. [...] Seguíamos o exemplo de fora, no desejo de nivelar o nosso prestígio àquele das grandes nações, assim como o interior fazia o mesmo para ressaltar o caráter federativo da República e com espírito de independência - que era independência por imitação, já que nos faltava uma estrutura sedimentada para impor formas evoluídas de expressão. Fazíamos alguma coisa semelhante àquilo que se fez, em matéria de arte, nos fins do século XVIII, na Europa: na falta de um conteúdo em harmonia com o desejo da nova ordem, transplantaram-se formas emprestadas.”¹⁷⁶

176. MOTTA, Flavio, *op. cit.*, p.28.

>> 33. | 38. >> Íntegra da arguição de Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1968. Arquivo Flavio Motta.

Mas é o ponto final de sua arguição que deixa evidente o fato de que as escolhas de Rodrigo, e por aproximação, certamente também as de Lucio Costa, não permitiriam nenhuma margem a desvios na “trama” estabelecida. Trata-se de um comentário sucinto de Rodrigo que nega com veemência a tentativa de aproximação na tese de Motta entre o *Art Nouveau* e a arquitetura moderna:

“8 – Por fim, quanto às conclusões de seu valioso trabalho, não posso concordar com aquela em que V.Sa. sustenta haver o *Art Nouveau* contribuído para o nosso movimento moderno. Não consigo descobrir a mínima contribuição ou influência deste nas primeiras obras expressivas da arte moderna no Brasil, sejam de desenho, pintura, escultura ou de artes aplicadas. E, com relação à arquitetura, o fato assinalado por V. Sa. de Le Corbusier ter sido aluno de Joseph Hoffmann, que se distingue entre os participantes do movimento *Art Nouveau* na Áustria, não me parece argumento ponderável para emprestar fundamento à sua conclusão.”¹⁷⁷

Sem entrarmos novamente no mérito da questão apresentada por Flavio Motta, é sintomática a negativa sem nenhuma ponderação apresentada por Rodrigo, afinal, não nos parece que a proposição de Flavio Motta tivesse qualquer intenção de desestabilizar a arquitetura moderna brasileira, ao contrário, parecia tentar inserir outras problematizações a fim de reforçá-la. Não obstante, admitir qualquer desvio nas continuidades estabelecidas em seu projeto talvez significasse pôr em cheque as decisões que o SPHAN havia tomado nos últimos trinta anos, e certamente estava fora de cogitação.

Os onze anos que separam a escrita do trabalho de sua defesa representam um intervalo suficiente para que, certamente, muitas das premissas e das hipóteses formuladas fossem revistas e repropostas. Na trajetória de Flavio Motta veremos que nesse momento final da década de 60, já não estava mais na ordem do dia o progresso industrial nem o projeto de modernização do país em que apostara no final dos anos 50, permitindo a emergência no campo artístico de outras abordagens para a arte brasileira em novos parâmetros. Nesse sentido, a mera defesa de uma tese escrita em um contexto tão distinto

177. ANDRADE, Rodrigo de Mello Franco de, *op.cit.*

Rodrigo de Mello Franco
da Andrade

1 - A escolha do tema de sua tese foi acertada e oportuna, uma vez que a materia ainda não tinha sido estudada em nosso país, embora merecesse a atenção dos especialistas. Merecia-o tanto mais quanto as manifestações do Art Nouveau no Brasil tendiam a se perder, em condições irreparáveis, sobretudo no dominio da arquitetura. Aliás, o interesse particular de V.S.a. pelas obras daquela feição existentes no territorio nacional se revelou, antes mesmo, ao que supponho, de cogitar da elaboração de tese de concurso, tal como ficou demonstrado não só com a publicação de um artigo apreciado de sua autoria sobre o assunto no volume n.º 10 da revista "Habitat", como na advertência que lhe ficou a dever a Diretoria do Patrimonio Historico e Artistico Nacional da conveniência de voltar a atenção para os remanescentes das produções do Art Nouveau entre nós.

O trabalho que V. Sa. apresentou e ora vem aqui defender, para se habilitar ao provimento efetivo da cadeira n.º 20, correspondente à Historia da Arte e Estetica, desta Faculdade, constitui portanto uma contribuição autêntica e valiosa para o conhecimento da materia tratada, emprestando ao titulo da tese um sentido muito mais expressivo do que o leitor desprevenido lhe poderia atribuir. Tem, de fato, o mérito de ser um estudo pioneiro no Brasil.

2 - Além dessa qualidade, há que reconhecer-lhe outras, cuja omissão representaria denegação de justiça ao Candidato, ao se lhe discutir aqui o trabalho. Não pretendo referir-me à parte da tese em que foram resumidos os antecedentes e as ocorrências do Art Nouveau na Europa, juntamente com a rica literatura crítica a respeito, contemporânea das obras e posterior a estas. A síntese feita por V.S.a. é excelente, mas quem tiver lido o livro magistral de Perrier dedicado ao assunto, assim como outros citados no texto, em notas e na bibliografia da tese de V.S.a., poderá julgar de valor menor aquela parte de seu trabalho. As outras qualidades que valorizam sua contribuição consistem, num sentido, na apresentação dos documentos inéditos de grande significação, relacionados com a formação do artista brasileiro mais importante da fase anterior ao movimento moderno, que foi Eliseu Viscconti, bem como do pintor Lucílio

de Albuquerque, ambos sob a orientação do Professor Eugène Grasset; além desse subsidio importante, sua tese trouxe mais o da divulgação e da critica da obra do arquiteto Vitor Dubugras, hoje quasi desconhecido e que, entretanto, fazia jus, por varios motivos, à apreciação dos interessados na evolução das formas de nossa arquitetura, *com a pendente* aos hesitantes primeiros anos desse século.

3- Penso que não devam passar, tão pouco, sem menções observações feitas no trabalho de V.Sa. a conceitos emitidos por Rui Barbosa, já por volta de 1882 e 1883, *estava* a influência que o progresso industrial e as exposições internacionais exerceriam *desenvolvimento das* nas artes plasticas de nossa época. Com fundamento, V.Sa. assinala que tais conceitos são reveladores da compreensão por parte do grande tribuno liberal brasileiro da interdependência existente entre o progresso técnico e a produção artística.

4 - Estimei, particularmente, a atenção dispensada por V.Sa. a textos de autoria do professor e crítico Araujo Viana acerca de certos aspectos da matéria versada em sua tese. A quasi totalidade dos escritos desse nosso benemérito compatriota se acha sepultada em coleções de revistas e jornais antigos, mas V.Sa. encontrou no arquivo da Diretoria do Patrimonio Historico e Artistico Nacional algumas pastas contendo cópias datilografadas de um grande número daqueles artigos, publicados ao longo de varios anos e deles fez transcrições do maior interesse. Constituiu um ótimo serviço prestado por V.Sa. lembrar, com o louvor merecido, a obra de Araujo *Viana* e apontá-lo como " um dos críticos mais completos da época, tratando de arquitetura, escultura, pintura, historia e estética." Creio, de minha parte, que ele foi o único crítico de arte de seu periodo perfeitamente esclarecido e informado. Isso fica ~~claro~~ comprovado nos textos excelentes transcritos na tese de V.Sa., *que bem mostram o* grande proveito que *pode* se tirar da leitura de qualquer de suas conferencias, artigos ou crônicas, cuja reedição *temo adorado como iniciativa* seria de grande utilidade pública.

5 - Feito o elogio justificado, embora sumario e superficial

da contribuição trazida por V.Sa. para o estudo da materia consubstanciada em sua tese, cumpre indicar algumas falhas de que se resente o trabalho apresentado .

Entre estas, cabe observar, em primeiro lugar, no tocante às manifestações do Art Nouveau no Brasil, que V.Sa. deixou de se referir ou, pelo menos, de atribuir a importancia devida, ^{relativamente} ~~para~~ à iniciação e à propagação em nosso país do gosto pelas formas novas daquelle estilo, ~~ocorrendo~~ ^{ocorrendo} capital da importação das produções da arte industrial europeia. ~~Tab como escreveu Lucio Costa,~~ ^{tal como escreveu Lucio Costa,} a quebra da tradição que se operou aqui, tanto nas construções erigidas na época quanto em inumeros outros setores, " não se deveu apenas, ~~as~~ ^{as} aos caprichos da moda; foram as condições econômicas decorrentes da nova técnica industrial e (sobretudo) das facilidades do commercio com o ultramar que impuseram as mudanças nos processos de fazer e, como consequência, o novo gosto : as couceiras e frisos de pinho de Riga, para o madeiramento dos telhados e vigamento dos pisos e respectivo soalho, chegavam aqui mais baratos e melhor aparelhados que a madeira da terra; as telhas Roux-Frères de Marseilha eram mais leves e mais seguras; os delgados esteios e vigas procedentes dos fornos de Birmingham ou de Lidge facilitavam a construção dos avarandados corridos de abobadilhas à prova de cupim. Vidraças inteiriças Saint Gobain, papeis pintados para paredes, forros de estampa, mobílias já prontas, lustres para gaz e arandelas vistosas, lavatorios e vasos sanitários floridos, - tudo se importava e a facilidade relativa das viagens aumentava as oportunidades do convívio europeu." Efetivamente, foi o impacto desses elementos importados, em ritmo acelerado, com as vantagens economicas e práticas de sua utilização, que mais contribuíram para a ocorrência do Art Nouveau e dos respectivos sub-produtos no Brasil.

6 - Penso que ^{outra} ~~uma~~ lacuna sensível na tese de V.Sa. pode ser apontada na ausência de alusão às edificações metálicas prefabricadas procedentes de varios países da Europa e localizadas em muitas das nossas cidades, no periodo em questão, com destino a mercados, estações ferroviarias, teatros e a outras finalidades. A

elegância dessas construções delgadas e a sobriedade de sua decoração nos induzem a considerá-las, pelo menos em alguns dos seus exemplares, das melhores produções do período erigidas no território nacional. Foi pena, ^{pois,} que V.Sa. se tivesse limitado a consignar-lhe a existência apenas com a reprodução fotográfica do belo detalhe de um dos portões de entrada do Mercado Municipal do Rio de Janeiro.

É certo que outras obras de importação da mesma fase não se distinguem por sobriedade e apuros equivalentes, a despeito de intenções muito mais ambiciosas. De tais obras vale mencionar o palácio presidencial de Belo Horizonte, cujo projeto, aprovado em 1º de novembro de 1894 pelo Chefe da Comissão Construtora da nova capital de Minas Gerais, Engenheiro Aarão Reis, foi procedente da Société Anonyme des Ateliers de Construction, Forges et Acidéries de Bruges, na Bélgica, embora tenha sido assinado no local da construção pelo Engenheiro Arquiteto José de Magalhães. A escadaria vasada do saguão nobre do palácio, feita de ferro fundido, ^{com} degraus de mármore, tem o guarda-corpo pesadamente ornamentado com motivos florais e conserva a marca patente da origem: "Système Joly Breveté."

Sem dúvida, não se poderia pretender que V.Sa. ^{levantasse} ~~elaborasse~~ em sua tese um cadastro, ainda que brevíssimo, das obras de estilo ou de gosto Art Nouveau existentes em nosso país. Entretanto, bem conhecida, como o é, a data da construção de Belo Horizonte, havia interesse em assinalar que, quase ao mesmo tempo em que ^{se} ~~estava~~ ^{constituia} ~~estava~~ em Bruxelas, ^{sob a} ~~essa~~ ^{de Victor Horta,} traça ^{com idéias inspiradas a} ~~com idéias inspiradas a~~ a casa nº 6 da rua Paul-Emil Janson, ^{com um vestibulo} ~~deiteba~~ ^{é uma grande metálica que são obras mestras do estilo, de muito} perto, em Bruges, se exportavam para o Brasil, primeiro o desenho e depois os próprios elementos, daquela escadaria presidencial sobre-carregada de ornatos.

7. Esperando que V. Sa. não julgue este ~~o~~ ar-
 gumento demasiado impertinente, tome a liberdade
 de acrescentar que há ainda um aspecto da matéria
 versada em sua tese ao qual faltou tratamento
 suficiente. Mero aludir ~~se~~ à expectativa suscitada
 por V. Sa. no leitor, acerca da produção daquele ar-
 tista brasileiro aproximado dos escritores nort-
 americanos e cujas ilustrações sefiam, conforme
 o seu dizer, "a linha do coup de fouet". Entre elles,
 Lucílio de Albuquerque, Helio Seelinger, Raul Seder-
 neira, Calisto Tanzi e J. Carlos. Mas, ci-
 tando tantas personalidades (de valor, aliás, tão
 desigual) e afirmando haverem surtido em nosso
 país, naquele período centenas de revistas, "algu-
 mas mais especializadas em artes plásticas e con-
 tinuamente ilustradas, Art Nouveau", V. Sa. ~~omite~~
^{a não só} a referência ou análise das ilustrações publicadas, ~~em~~
^{a não só} o coup de fouet. Ora, se as produções dos últimos de
 sua enumeração talvez não justificassem considerações
 especiais de V. Sa., por serem na quase totalidade care-
 cidas de maior pretensão, ^{da obra de arte} os primeiros reclama-
 vam certamente alguns parágrafos de crítica de sua per-
 tinentia, sobretudo com referência a Eliseu Visconti e Lucílio
 de Albuquerque, cujos estudos ^{de formação} com Eugène Grasset tinham
 sido objecto de várias páginas de tese de sua autoria.

8 - Por fim, quanto às conclusões de seu valioso
 trabalho, não posso concordar com aquela em que
 V. Sa. sustenta haver o Art Nouveau contribuído para
 o movimento moderno. Não ~~cunha~~ de, e
 a mínima contribuição ou influência ~~de~~ primei-
 ras obras expressivas da arte moderna no Brasil,

Sejam ^{de} desenhos, pintura, e cultura ou de artes &
aplicadas. E, com relação à arquitetura, o fato
assinalado por V. Sa. de Le Corbusier ter sido aluno
de Joseph Hoffmann, que se distingue entre os partici-
pantes do movimento de Art Nouveau na Austria, não
me parece argumento ponderável para emprestar fun-
damento à sua conclusão.

não deve ter sido das tarefas mais estimulantes.

Anos mais tarde, no início dos anos 80, quando Walter Zanini o convidou para escrever sobre o *Art Nouveau*¹⁷⁸, no que seria um capítulo¹⁷⁹ da coletânea *História Geral da Arte no Brasil*, publicada em 1983, ele não somente retomaria seu assunto de pesquisa de quase trinta anos, mas também recuperaria e desenvolveria sua tese, indiretamente aludindo a algumas das objeções fundamentais de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Uma questão a se notar a respeito dessa publicação é que, se no artigo de 1953 ele pretendia inserir o *Art Nouveau* na história da arte brasileira, o catálogo definitivamente comprovava o sucesso desse projeto: o *Art Nouveau* de Motta era o capítulo que encerrava o primeiro volume na sequência histórica proposta pelo livro - que partia da arte pré-colonial, passando pela arte indígena, pelo barroco, pelos pintores holandeses, atravessando o século XIX como um momento de “transição” no qual aparecem o neoclassicismo, a Missão Francesa e o ecletismo, para finalmente consagrar o *Art Nouveau* como a passagem para o movimento moderno. Nessa cronologia, o capítulo redigido por Flavio Motta é o último momento dessa sequência e teria como título “Art Nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo”.

Nele, o autor empenha-se claramente em posicionar o *Art Nouveau* como momento de transição para o moderno, continuidade que é assumida como premissa e está presente desde o título. O próprio texto se constrói a partir dessa relação. Ao descrever, assim, de modo mais detalhado as formas características e recorrentes empregadas no *Art Nouveau* – especialmente os motivos que reproduzem a natureza – Motta traça genealogias mais diretas com a arte moderna brasileira e não só com a arquitetura:

“Em inúmeros exemplares se estabelece uma preocupação energética e também orgânica, como se tudo surgisse de um forte impulso e se esgotasse nas extremidades. Tanto vitalismo perpassa a arte, a ciência, a indústria e a filosofia. Por certo se concentravam e se

178. De acordo com o folheto em anexo do livro - “Crônica da História Geral da Arte no Brasil” - que explica sua confecção, a publicação havia sido organizada ao longo de cinco anos, portanto podemos supor que a redação do capítulo tenha sido feita efetivamente alguns anos antes.

179. MOTTA, Flavio, “*Art Nouveau*, modernismo, ecletismo e industrialismo”, in ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983, pp.453-484

hostilizavam os propósitos, devido à visão dinâmica da existência. Cabe não perder de vista essa trajetória. Por ela chegaremos à melhor compreensão dos procedimentos na obra de artistas brasileiros mais recentes, ligados ao movimento moderno, como aconteceu com o período expressionista de Anita Malfatti (1896-1964), do *Art Nouveau* em Victor Brecheret (1894-1955), Di Cavalcanti ou ainda o expressionismo de Flávio de Rezende Carvalho (1898-1973), além de uma série de ilustradores e caricaturistas.”¹⁸⁰

Desta vez, o texto não é apenas acompanhado por um universo bem mais rico de exemplos e ilustrações, mas se vale de uma bibliografia mais completa (em parte inexistente na década de 50), inclusive para analisar os desdobramentos do movimento *Art Nouveau* e seu vínculo com a arte moderna em outros países – na Inglaterra, França, Bélgica, etc. – como se na tentativa de estabelecer com maior clareza esse vínculo. É verdade que, ao contrário de sua tese, a arquitetura moderna brasileira não está mais em foco, talvez porque nesse momento final dos anos 70 a mudança de paradigmas, o crescimento das cidades, o milagre econômico, a crise profissional, etc. vinham propondo novas questões ao campo da arquitetura que não mais passavam pela chave da validade de uma solução brasileira frente aos debates internacionais. Talvez por isso uma expansão da análise para as artes em geral e para outros campos como o do mercado editorial.

Vistos em perspectivas, os três escritos de Flavio Motta nos propõe questionamentos bastante interessantes para o estudo de sua atuação em história da arte. Atravessando o período que vai do MASP à FAU, o tema do *Art Nouveau* emerge como base de uma construção intelectual que permeia sua trajetória. Através dele, é possível compreender de modo mais geral como Flavio Motta dialoga com as questões e os debates em curso. A gradual reorientação de sua análise do reconhecimento da importância do *Art Nouveau* para a constituição de uma arte brasileira, irá cada vez mais acentuar o foco nas relações intrínsecas entre o estabelecimento da arte moderna e o progresso industrial. Cada vez mais se trataria de afirmar um projeto moderno no país não mais a partir de características próprias ao movimento, mas compreendê-lo no quadro de um desenvolvimento econômico-social, que o legitima como expressão nacional.

180. MOTTA, Flavio, *op. cit.*, p.478.

39. Página do artigo de Flavio Motta no livro *História geral da arte no Brasil*, destacando a passagem entre a aquarela de Rodolfo Amoedo, a cadeira Thonet e a espreguiadeira de Oscar Niemeyer.

Ao fim e ao cabo, pode-se reconhecer nessa pesquisa um outro aspecto marcante e recorrente na trajetória intelectual de Flavio Motta, a saber, o esforço em recompor a conexão entre os séculos XIX e XX, abrindo outras hipóteses de leitura acerca da constituição do modernismo brasileiro e seus antecedentes.

2.4. Arte e *design* na FAAP

A transferência dos cursos que funcionavam no Museu de Arte de São Paulo para a Fundação Armando Álvares Penteado, na segunda metade da década de 50, ainda é um capítulo pouco conhecido do ensino da arte em São Paulo, que dispõe de poucos registros até mesmo no arquivo de ambas as instituições. As diferentes pesquisas que tratam da história do Museu¹⁸¹ remetem ao acordo como consequência de um processo de crise institucional em diferentes esferas, que começou a se desenvolver nos anos 50. De qualquer modo, trata-se de um episódio relevante e que merece ser melhor compreendido ao passo que a Escola de Artes da Fundação Armando Álvares Penteado, idealizada e implementada por Flavio Motta, irá se consolidar nas décadas seguintes como um dos mais importantes espaços de ensino das artes plásticas em São Paulo.

A bibliografia menciona como um dos pontos de partida da crise do Museu a série de “boatos” e desconfianças acerca da autenticidade das obras do acervo, que corriam entre os críticos nacionais em razão do modo peculiar como Chateaubriand e Bardi selecionavam as obras para a coleção, muitas vezes confiando na intuição e nos contatos de Bardi e comprando obras a preços abaixo do mercado e sem documentação.¹⁸² O próprio Bardi menciona esses boatos quando escreve sobre as práticas de aquisição do acervo: “os invejosos de Chateaubriand não constituíam um grupo, nem uma companhia, mas um exército inteiro. Eram os boateiros que se serviam de notícias inventadas para sacrificar e, possivelmente, destruir o trabalho sério que desenvolvíamos, insinuando que o fundador se deixava enganar por um aventureiro”.¹⁸³ Até mesmo Flavio Motta acabou por se envolver em algumas dessas polêmicas em relação à autenticidade das peças do acervo, como por exemplo ao rebater no jornal *Última Hora*¹⁸⁴ comentários que haviam sido publicados por Mario Pedrosa levantando suspeitas sobre a autenticidade de duas obras de Goya, em 1957.¹⁸⁵

181. Como por exemplo, MOTTA, Renata, *op. cit.*; CANAS, Adriano Tomitão, *op. cit.*

182. Uma célebre história que exemplifica essa propensão é a da “compra do Rafael”, que Bardi faz questão de publicar com uma façanha em *História do MASP*, pp.24-25.

183. Bardi, P. M., *op.cit.*, p.25.

184. “Foi verdadeiro suicídio a crítica de Mario Pedrosa”, *Última Hora*, 27 de janeiro de 1957.

185. A reportagem do jornal *Última Hora* afirma que Mario Pedrosa havia publicado esse comentário num jornal carioca, no entanto, não conseguimos localizar essa fonte.

40. “Foi verdadeiro suicídio a crítica de Mario Pedrosa”, *Última Hora*, 27 de janeiro de 1957. Arquivo Flavio Motta.

Flavio, como Diretor interino, não quis falar diretamente à reportagem, mas o jornal transcreve sua reação indignada, afirmando a “leviandade” do comentário de Mario Pedrosa e apresentando os documentos de autenticidade das obras.

Como notamos acima, em resposta aos boatos, Bardi organizou uma longa exposição itinerante do acervo pelos principais museus europeus, com o propósito de legitimar sua coleção junto às instituições renomadas.¹⁸⁶ Como

186. A esse respeito ver o trabalho de Renata Motta. Conforme sua pesquisa, a exposição percorreu os seguintes museus: teve início no *Musée L'Orangerie* de Paris [outubro de 1953], seguindo para o *Palais de Beaux-Arts* de Bruxelas [14 de janeiro a 28 de fevereiro de 1954], *Central Museum* de Utrecht [6 de março a 2 de maio], o *Kunstmuseum* de Berna [8 de maio

vimos, Lina e Pietro acompanharam o acervo nessa jornada e Flavio assumiu temporariamente o cargo de diretor do Museu, entre 1953 e 54. Após a Europa, o acervo seguiu para os Estados Unidos. A aquisição de obras nos anos anteriores, no entanto, havia sido realizada à custa de alguns empréstimos, os quais tinham como credores instituições americanas que solicitaram sua quitação. Segundo Renata Motta, a garantia do empréstimo havia sido a penhora das obras, e por esta razão as obras ficaram retidas durante dois anos nos Estados Unidos, sendo liberadas somente em 1957, quando o museu obteve um empréstimo junto à Caixa Econômica Federal para sanar suas dívidas. Assim que foram liberadas, o *Metropolitan Museum of New York* recebeu o acervo para uma grande exposição em sua sede, ocasião em que Lina e Pietro novamente viajaram aos Estados Unidos e Flavio, dessa vez, os acompanharia.

Esta temporada durante a qual o acervo estava retido nos EUA coincidiu com um período de crise financeira que abateu o Museu, desencadeada com a sucessão de empréstimos, e ao mesmo tempo de afastamento gradual de Chateaubriand da instituição para investir em sua estação de TV. O MASP também começara a se deparar com falta de espaço na sede da 7 de Abril: não somente para o acervo e as atividades do Museu, mas também para os cursos, que vinham sofrendo com a falta de espaço. Renina Katz, que era professora do curso de gravura, conta que os espaços dos cursos eram pequenos para a demanda de alunos que frequentavam o Museu e as condições de aula iam ficando mais difíceis à medida em que os cursos se tornavam mais especializados.¹⁸⁷ Em meio à esta crise institucional, surge a proposta de um acordo com a Fundação Armando Álvares Penteado.

Armando Álvares Penteado, filho mais novo do Conde Álvares Penteado, era conhecido por ser um dos principais promotores e entusiastas das artes em São Paulo, dono de uma significativa coleção. Falecido em 1947, seu inventário, além da doação de sua residência para a criação de uma escola de arquitetura na USP, exigia a criação de uma escola de artes junto à preserva-

a 7 de junho], a *Tate Gallery* de Londres [19 de junho a 15 de agosto] e o *Kunsthalle* de Düsseldorf [29 de agosto a 31 de outubro de 54], tendo sido encerrada no *Palazzo Reale* de Milão em fevereiro de 1955. MOTTA, Renata, *op.cit.*, p.25.

187. Depoimento de Renina Katz a autora, em 18 de agosto de 2017.

Dr. Assis:

11/1/1956

- 1) Deveremos terminar, ainda este sábado, a mudança dos cursos para a Fundação. Assino um convênio amanhã, cuja cópia mostrarei ao senhor. Continua tudo com o nome do Museu. O prof. Bardi seguiu, a meu ver, satisfeito com esse acordo com a Fundação.
- 2) O prof. Bardi pediu para avisar o senhor que o Rafael e o Mantegna poderão vir já. Acertou tudo com o Wild.
- 3) Creio, dentro das minhas limitações que poderemos considerar a publicidade, tendo em conta:
 - a) que os Cursos do Museu, após as férias de fim de ano, funcionarão na Fundação Armando Penteado;
 - b) que os quadros permanecerão por algum tempo nos Estados Unidos, onde está sendo estudado um programa de exposições;
 - c) que só voltarão ao Brasil quando o prédio da Fundação oferecer todos os requisitos técnicos para a conservação das obras primas, pois o Museu pretende unir esforços com a Fundação. O senhor deve ter presente que o prédio ali leva uns dois anos para terminar.
 - d) se o senhor aprova isto pode avisar a mim ou d. Lina.
- 4) Dona Lina está na direção do Museu e eu na direção dos cursos. Não me foi permitido seguir com o prof. Bardi. Transferi, mais uma vez, a viagem à Europa.
- 5) O prof. Bardi gostaria que o senhor programasse a festa do Rafael com D. Lili, assinalando também a ida dos cursos para a Fundação, etc. Abraços

PLANO PARA TRANSFERIR ESCOLAS

1. Relação do material didático, móveis, aparelhos, utensílios.
Inclui laboratório fotográfico, instrumentos de música, gravura
plano e imagens de cinema.
Na parte de gravura observar que existe material que
não é novo: as máquinas.
2. Vamos tratar com o Sr. Napoleão para que a Escola
de Propaganda fique com a A.P.P.
3. Vamos tratar que o Ballet do Abelardo fique com
a ~~Associação~~ Associação Museu de Arte e a dívida
correspondente aos pagamentos que fizermos seja
reembolsada pelos Diários, durante a transferência.
O Abelardo fica devendo aos Diários. Transformar
as promissórias.
4. Os Diários devem pagar novas contas no
Banco de América, a Italo-Brasileira,
de Western, do S. Majalhas, Telefone e Luz
Telefonia, Light, I.A.P.C., Luz Moderna, Lalecker,
João e Cia., Helio Moura, fotógrafo, Kelly
Weber, transporte

<< 41. Carta de Flavio Motta para Assis Chateaubriand, 11 de janeiro de 1956. Documento datilografado, 1p. Arquivo Flavio Motta.

< 42. "Plano para transferir escolas". Documento manuscrito, 1955. Arquivo Flavio Motta.

43. Sede provisória das escolas na rua Itatiara, Higienópolis. Arquivo Flavio Motta.

ção da coleção.¹⁸⁸ A viúva Annie Álvares Penteado começaria então a negociar com Assis Chateaubriand o acordo com o MASP, que previa o funcionamento dos cursos do Museu naquele espaço e a junção dos dois acervos. O acervo do MASP seria transferido assim que o novo prédio, que se encontrava em obras, estivesse concluído; os últimos andares estavam reservados à Pinacoteca, onde o acervo do MASP seria exposto junto com o acervo dos Penteado.¹⁸⁹ Em janeiro de 1956 inicia-se a mudança dos cursos para o edifício da Fundação, como consta na carta de Flavio Motta a Chateaubriand¹⁹⁰, e segundo o mesmo documento, o acervo permaneceria nos Estados Unidos até que o novo edifício da Fundação, cujo projeto fora encomendado ao escritório de Auguste Perret, estivesse concluído. Podemos supor, portanto, que as negociações para

188. BIRKHOLZ, Lauro e NOGUEIRA, Brenno, "A FAU-USP, sua criação e funcionamento da Vila Penteado". *Sinopse*, São Paulo: FAU-USP, p. 9.

189. "Programa dos cursos do instituto de Arte contemporânea para 1958". Documento datilografado, 5p. Arquivo Flavio Motta.

190. Carta de Flavio Motta para Assis Chateaubriand, 11 de janeiro de 1956. Documento datilografado, 1p. Arquivo Flavio Motta.

o acordo estivessem em curso desde pelo menos 1955. As escolas começaram a funcionar na Fundação no espaço de sua antiga sede, à Rua Itatiara, em Higienópolis, com o início do ano letivo de 1956, e Flavio Motta era neste momento o coordenador dos cursos no Museu.¹⁹¹

O acordo não teve, no entanto, longa duração. Sabemos que havia algumas desavenças entre as duas instituições, mas também não são muito claros os motivos para que o acordo tenha sido desfeito. No entanto, uma das razões seria o fato de Annie Penteadó ter vendido grande parte da coleção que se imaginava pertencer à Fundação, e à medida em que o acordo estabelecia a integração dos acervos é provável que esta desigualdade entre as coleções tenha pesado negativamente.¹⁹² No final de 1957 os cursos se separam do Museu e são transferidos definitivamente para a Fundação Armando Álvares Penteado, com a maior parte de seus professores. Segundo Adriano Tomitão Canas, o acervo retornou dos EUA à sede da Rua 7 de abril apenas em dezembro de 1959, quando o acordo teria sido desfeito.¹⁹³ Apenas em agosto de 1961 seria criado o Museu de Arte Brasileira da FAAP, primeira das coleções privadas a ser aberta na cidade, com a exposição “Barroco no Brasil”, sob curadoria de Lourival Gomes Machado.¹⁹⁴ Nas menções a este episódio nos livros que Bardi publicou acerca do museu¹⁹⁵, o próprio diretor reconhece “um erro” na proposta de fusão dos acervos:

“Com o passar do tempo constatamos que o Museu crescia e maiores espaços eram necessários para abrigar não só a coleção como suas atividades didáticas e culturais. Para isso era preciso pensar num local mais amplo. A frequência dos cursos também aumentou muito, pois eram poucos os que preparavam profissionais na área das artes plásticas. Fui eu que, na pressa de

191. “Instituto de Arte Contemporânea, Museu de Arte de São Paulo”. Documento datilografado/anotações manuais, fevereiro de 1956, 3p. Arquivo Flavio Motta,

192. MOTTA, Renata, *op.cit.*, p.97.

193. CANAS, Adriano Tomitão, *op.cit.*, p.75.

194. LOURENÇO, Maria Cecília França, *op.cit.*, p. 224.

195. BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992; BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira artes: pintura, escultura, arquitetura, outras*. São Paulo: Melhoramentos, 1975;

encontrar um lugar mais apropriado e também digno, cometi um erro que devo confessar. Estava sendo construído, há muitos anos, no bairro do Pacaembu, o edifício da Fundação Armando Alvares Penteado. Contatos foram feitos e ficou acertado que o MASP teria ali um espaço, no qual seria exposto seu acervo, ao qual se juntariam as obras da coleção do fundador da FAAP. Nossas obras chegaram a ser colocadas para uma experiência, nas salas da Fundação, porém a qualidade de algumas peças a serem incorporadas à coleção era questionável. Perturbado pelas dúvidas, observei que assim não se poderia fazer o convênio e tomei uma decisão imediata: rocambolescamente voltei com tudo para a rua Sete de Abril com aprovação de Edmundo. Este episódio teve como única consequência a permanência dos cursos criados pelo Museu na FAAP. Como esta foi criada com o objetivo precípua de ser um centro educacional, a incorporação dos cursos já estruturados do MASP, com o corpo docente, corpo discente e equipamentos, atendeu plenamente essa proposta.”¹⁹⁶

Com a transferência dos cursos, também Flavio Motta se transferiu para a Fundação, como diretor da nova escola que se organizava. É provável que esta experiência representasse uma oportunidade única a Flavio, que teria a chance de organizar com maior autonomia uma escola de arte na qual, no papel de diretor, pudesse colocar em prática algumas de suas convicções no campo da educação em arte, contando também com um corpo de professores altamente qualificado e dos quais já era próximo. Não são claras as razões, entretanto, pelas quais o Museu abriu mão de grande parte de sua escola, pois apenas alguns poucos cursos desconexos retornariam para a 7 de Abril.¹⁹⁷ É possível que a crise financeira e a falta de espaço em sua sede tenham pesado, ainda assim, os cursos eram componentes notáveis de seu programa de ação cultural, de seu caráter de “museu-escola”, mas Bardi não parece lamentar essa

196. BARDI, P. M., *História do MASP*, p.30.

197. Conforme Adriano Tomitão Canas, após o período na Fundação, há uma significativa diminuição nas atividades didáticas; apenas os cursos de desenho, ikebana, história da arte (com o prof. Wolfgang Pfeiffer) e pintura voltam a ser oferecidos na 7 de Abril. *op.cit.*, p.75.

perda. Bardi ainda estaria presente ao menos no início de 1958, pois seu nome consta nas primeiras reuniões daquele ano, com um pequeno grupo, para definir o esquema de funcionamento e organização de quais aulas seriam oferecidas, entretanto, com o total desligamento dos cursos do Museu, apenas Flavio Motta passaria a responder por eles.¹⁹⁸

Organizados sob a alcunha de Instituto de Arte Contemporânea, nome que o Museu resgatou da experiência anterior e passou a utilizar novamente para designar o conjunto de cursos em 1956¹⁹⁹, os cursos são num primeiro momento mantidos no mesmo formato em que funcionavam no Masp. Ao passarem definitivamente para a Fundação, um novo esquema de organização será implementado: os temas, praticamente os mesmos do Museu, passam a ser arranjados em três programas, de acordo com sua natureza²⁰⁰: o primeiro, Cursos de divulgação, reúne cursos que são voltados ao grande público, pretendendo estabelecer uma primeira aproximação, com o intuito de “manter vivo o interesse pelos principais temas da arte e da cultura”²⁰¹, e ao mesmo tempo, “situar as aptidões, encaminhando-as aos demais cursos da escola, onde a orientação metodológica é mais prolongada”.²⁰² São também o espaço para debater os “temas da atualidade”, e estariam articulados a ciclos de conferências, palestras, debates num conjunto que tinha a intenção de não somente divulgar o trabalho da Fundação, como também é o espaço onde a Escola pode rece-

198. “Esquema para o regulamentos dos cursos”, 1ª Reunião, Datilografado, fevereiro de 1958. 2p. Arquivo Flavio Motta.

199. Conforme a documentação presente no arquivo de Flavio Motta, como mencionamos anteriormente, o nome “IAC” designava apenas uma das escolas do Museu, aquela de desenho industrial; após seu fechamento em 1953, a documentação sobre os cursos em 54 e 55 se refere ao conjunto das escolas apenas como “Departamento de cursos do Museu de Arte de São Paulo”; em 1956, ao serem transferidos para a FAAP, os documentos voltam a usar o nome de “museu de Arte de São Paulo / Instituto de Arte Contemporânea”. Em 1960 a documentação já apresenta o conjunto de cursos como “Escola de Artes da Fundação Armando Alvares Penteado”.

200. O documento que apresenta esse novo programa possui diversas versões no arquivo de Flavio Motta, corrigidas e complementadas a mão pelo professor, o que nos leva a afirmar que ele tenha sido o responsável pela formulação da nova organização. Utilizamos como referência a última versão. “Programa dos cursos de Instituto de Arte Contemporânea para 1958”, datilografado, 5p.

201. “Escola de Arte, Fundação Armando Alvares Penteado”, caderno de apresentação. p.3

202. Idem, *ibidem*.

FUNDAÇÃO
ARMANDO
ALVARES
PENTEADO

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

SÃO PAULO, RUA ALAGÓAS, 903, TEL. 51-2546, 51-9727

Em 28 de setembro de 1959.

Ilma. Sra.

Profa. Renina Katz Pedreira

Em mãos

Prezada Senhora:

Temos o grato prazer de levar ao seu conhecimento que a Diretoria da Fundação Armando Álvares Penteado nos enviou uma carta, em 12 do corrente, confirmando a aprovação do Programa de Ensino de 1959, do Regulamento e nomeando a seguinte Diretoria:

Diretor: Prof. Flávio Motta
Conselho de Ensino: Prof. Carlos Pasquale
Prof. João Caldeira Filho
Dr. Sérgio Milliet
Prof. Ariaki Kato
Prof. Augusto Barbosa
Prof. Eduardo Sued
M^{re} Mário Ferraro
Prof. Plínio Garcia Sánchez
Profa. RENINA KATZ PEDREIRA

Certos de contar com o inteiro apóio de V.Sa. e honrados com a sua participação como orientador das atividades educativas desta Instituição, aproveitamos o ensejo para apresentar a V.Sa. os nossos protestos de elevada estima e consideração.

Atenciosamente,

Flávio Motta
Diretor dos Cursos

44. Lista dos membros do Conselho da FAAP. Carta de Flavio Motta para Renina Katz, 28 de setembro de 1959. Arquivo Flavio Motta.

ber contribuições intelectuais que poderiam “concorrer, poderosamente, para a própria orientação da escola”. Nessa chave, o objetivo dos cursos de divulgação era também o de “atrair a intelectualidade brasileira para o seu âmago (da escola), porque assim estará mais identificada à causa da cultura no país.”²⁰³ Estão nessa chave cursos básicos de História da Arte, História da Música e História Contemporânea, e nos anos seguintes, História da cultura no Brasil.

Um segundo programa é proposto como os Cursos de caráter vocacional, que correspondem à iniciação ao “estudo das artes” para crianças, jovens e adultos amadores, ou seja, uma primeira introdução aos cursos práticos propriamente ditos. No caderno que traz as orientações da Escola de Arte para o ano de 1960, Flavio Motta explica em maiores detalhes quais as premissas que orientam cada um dos programas propostos. Para explicar quais os objetivos dos cursos vocacionais, recorre a um discurso em que ressalta a importância da “vivência artística” para a manifestação da liberdade expressiva, e de uma organização e rotina de trabalhos que privilegie a criação e o contato humano; a partir do momento em que a escola “esteja capacitada para atrair aptidões, cumpre então orientá-las até que, amadurecidas, ganhem a indispensável significação social”, e ressalta a importância da escola proporcionar, especialmente aos adolescentes e às crianças, essa “vivência” criadora, o que “implica na predominância de um ambiente de trabalho estimulante, organizador da vida emotiva, tendo em conta os aspectos superiores das exigências afetivas”.

E por último, na nova organização estava proposta uma sequência de *Cursos Profissionalizantes*, de caráter mais continuado, eventualmente de formação técnica, portanto, voltados a um público particular, visando formar o artista profissional. Por um lado, seguiam os mesmos programas daqueles disponíveis no Museu, porém organizados sob um novo formato: o Curso Livre de Artes Plásticas, onde os alunos escolhiam aulas (“cadeiras”) entre aquelas das “artes aplicadas” – no qual incluíam-se desenho, pintura, cerâmica, gravura – que seriam oferecidos aos moldes “de ateliê-oficina”²⁰⁴, ou poderiam cursar aulas do Curso de Formação de Professores de Desenho, como História da Arte, Desenho Geométrico, etc. Também as questões que movimentaram o

203. Idem, *ibidem*.

204. Segundo o documento, o “regime de ateliê” funcionaria com um professor instrutor que orientasse os trabalhos enquanto os alunos vão desenvolvendo suas próprias pesquisas.

DOS CURSOS

Foram programados, inicialmente, os seguintes tipos de cursos:

Cursos de divulgação

Cursos de iniciação

Cursos profissionais

Cursos para formação de professores e orientadores de educação artística

1. CURSOS DE DIVULGAÇÃO

Parece indispensável uma série de cursos que estabeleçam os primeiros contactos da Escola com o grande público e, ao mesmo tempo, mantenha vivo o interesse pelos principais temas da arte e da cultura. É a dupla função de despertar e manter os interesses: situar as aptidões, encaminhando-as aos demais cursos da Escola, onde a orientação metodológica é mais prolongada: manter, perante a população, notadamente universitários, intelectuais e artistas, a continuada participação nos temas capazes de contribuir para o desenvolvimento cultural do País. No primeiro caso, teríamos cursos de divulgação de carácter informativo, cursos básicos, de iniciação. No segundo, cursos organizados sob a forma de palestras e debates, com sentido crítico, polémico, capaz de fermentar, corajosamente, os mais palpitantes temas da nossa cultura, num verdadeiro plano universitário. Teremos, neste caso, o depoimento de especialistas, o pronunciamento dos espíritos mais esclarecidos, o crivo da crítica construtiva, toda uma série de considerações que ouvidas e meditadas, poderão correr, poderosamente, para a própria orientação da Escola. É desejo da Escola, atrair a intelectualidade brasileira para seu âmago, porque assim estará mais identificada à causa da cultura no País. O mesmo pretende fazer com os intelectuais do exterior, para acolher o pronunciamento em torno de problemas da cultura contemporânea. Os resultados desses cursos serão compilados, publicados e divulgados ao máximo.

No caso dos cursos de divulgação, destinados a iniciantes, serão periodicamente organizados:

Curso de História da Cultura no Brasil

Curso de Iniciação à História da Arte e Estética

Curso de História da Música

45. Caderno de divulgação da Escola de Arte. Arquivo Flavio Motta.

museu a criar a Escola de Propaganda – que se tornara independente do MASP três anos antes – eram recuperadas, com a criação do curso de “Desenho de Propaganda” e um precursor curso que congregava “Cinema, rádio e TV”, que funcionaria como um desdobramento do Seminário de Cinema. No entanto essas intenções iniciais parecem não ter ido adiante nesse formato, e nenhum deles aparece na lista de Cursos de 1960. Em seu lugar, estão um curso de Artes Gráficas, dividido entre o grupo da gravura artística e outro das “artes gráficas ligadas a indústria” (para a confecção de cartazes, embalagens, impressos em geral), e um curso de Cerâmica; também continuam os cursos de Música, já bem estruturados segundo a experiência prévia do Museu. Também é proposto um curso de Restauro, que começaria a funcionar assim que as instalações estivessem disponíveis.

Além deles, o Curso de Formação de Professores de Desenho continuaria funcionando ao longo de toda a existência da Escola de Arte com a presença de Flavio Motta. Segundo Ana Maria Belluzzo, que foi aluna desse curso entre 1963 e 1966, o curso foi o primeiro espaço em São Paulo onde se praticou de modo pioneiro a arte livre para as crianças, a “livre expressão”, que depois se tornaria uma prática da educação artística. A experiência se relacionava diretamente com o Curso de Formação de Professores de Desenho, com um espaço da prática pedagógica dos próprios alunos do CFPD, que acompanhavam os cursos infantis.

Mas a grande novidade que aparece nesse programa para 1958 foi a proposta que Flavio Motta elaborou de um curso nomeado “Arte para a indústria (*industrial design*)”, um curso no qual “a atividade artística esteja intimamente relacionada à produção industrial”.²⁰⁵ Flavio redige um documento de “justificativa” da criação do curso, em que retoma as questões que ele vinha tentando desenvolver desde a elaboração do curso de professores de desenho e dos anos iniciais das escolas do MASP. Mais uma vez aqui, o problema da relação entre formação artística e produção industrial é abordado nessa proposta, usando o termo específico *industrial design* - “um ramo de atividades que aproxima engenheiros, arquitetos, trabalhadores especializados da indústria e, eventu-

205. “Justificativas – Arte para a indústria”. Documento datilografado, 2p., sem data. Arquivo Flavio Motta

almente, artistas”.²⁰⁶ Para organizar sua justificativa ele recorre inicialmente ao Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo como um antecedente, como uma primeira tentativa de aproximar aprendizado artístico e indústria, e que no entanto segundo ele, falhara pois havia no Liceu “uma distância entre a escola, a indústria e o público”, que se estabelecera em função das “vacilações” da indústria local, pela própria estrutura administrativa do Liceu, mas também, pela “falta de uma acurada preparação artística ligada à visão econômica e social do problema”²⁰⁷, avaliação que provavelmente passava pela leitura da experiência prévia do IAC. Como sabemos, na genealogia construída por Motta para compreender a arte e a arquitetura contemporâneas em São Paulo, a presença do Liceu de Artes e Ofícios é uma recorrência, um marco temporal que ele destaca constantemente em seus escritos.

Como um exemplo de formação em desenho industrial, Motta menciona o *Pratt Institute*, que ele possivelmente havia visitado em sua temporada em Nova York no ano anterior.²⁰⁸ Para ele, tratava-se de uma escola de *industrial design* na qual a maioria dos alunos vinha das escolas de engenharia e dos cursos profissionais, que introduzira, portanto, uma via de formação também para os arquitetos:

“No caso brasileiro, essa participação do arquiteto é tanto mais necessária quando verificamos que suas preocupações devem

206. Idem, *ibidem*.

207. Idem, *ibidem*.

208. Um departamento de *industrial design* havia sido criado no *Pratt Institute*, em Nova York na década de 30, pouco tempo depois da experiência pioneira nos Estados Unidos do *Institute of Design em Chicago*, que sob a liderança de László Moholy-Nagy havia estabelecido seu curso de Desenho Industrial em 1937. Durante a segunda-guerra (e em alguns casos, até mesmo alguns anos antes da guerra) muitas escolas de arquitetura nos EUA promoviam a discussão da “pré-fabricação” internamente às discussões dos cursos de arquitetura, porém, segundo Ockman, sem uma definição muito clara do que seria a “pré-fabricação” - ora utilizada para designar as pesquisas de novos materiais e sistemas construtivos, ora para tratar do problema da habitação e do projeto de casas “inteiras” produzidas industrialmente. Ao contrário de outras escolas, o *industrial design* era tratado como uma disciplina autônoma no Pratt, na qual era dada muita importância à colaboração direta com a indústria da construção. A esse respeito ver OCKMAN, Joan e SACHS, Avigail, “Modernism takes command”, in OCKMAN, Joan (ed.), *Architecture School: Three centuries of Educating architects in North America*. Cambridge, The MIT Press, 2012, p.121-159.

estar voltadas para problemas mais amplos e fundamentais da nossa realidade econômica e social. Do contrário, o que assistiremos será um aprimoramento unilateral do equipamento, dos “objetos de adorno”, dos bens de consumo, para atenuar as indigestíveis insuficiências da vida urbana.”²⁰⁹

Assim, Flavio Motta reivindica que um curso de *industrial design* deveria ser organizado com a “colaboração de arquitetos”, ao mesmo tempo em que deveria se ligar aos industriais e receber alunos engenheiros, trabalhadores da indústria e alunos de escola profissionais. E nesse momento, já não se tratava mais da experiência desbravadora enfrentada pelo IAC; era preciso ser mais cauteloso nas apostas no vínculo com uma produção industrial “vacilante”. Por essa razão ele recomenda que o curso “mantenha em permanente observação, através de seminários de debates e pesquisas, as condições do desenvolvimento da indústria moderna em relação às necessidades brasileiras.” No texto ele compartilha essa preocupação e reafirma que, para que o curso consiga se manter em um “rumo seguro, formando uma tradição mais ampla e profunda que aquela atingida pelo Liceu de Artes e Ofícios. Isso só será garantido pelo método adotado nas relações com os industriais e as exigências econômicas.”²¹⁰

Flavio afirma que o *industrial design* deve “surgir dentro de uma visão humanista solidamente configurada”, e que a combinação entre um estudo prático, que perpassasse “os conhecimentos de técnica de produção”, economia e “organização industrial”, aliados a uma “cultura artística”, resultem num “aprimoramento da formação humanística”. A ênfase em um caráter humanista do desenhista industrial é reveladora dessa ideia de conjunção entre o artista e a indústria, que passava pelo desenho, dentro de um pensamento maior do embate entre arte e técnica, que nos parece ser um ideário teórico de Flavio Motta: “um mínimo de capacidade artesanal é indispensável. Devemos formentá-la, com a maior urgência possível, estabelecendo íntima correlação com as grandes manifestações artísticas contemporâneas”, e por essa razão, parte do curso seria vinculada ao Curso Livre de Artes Plásticas. E conclui sua justificativa com uma reflexão pertinente que se relaciona diretamente às

209. Idem, *ibidem*.

210. Idem, *ibidem*.

discussões contemporâneas internacionais sobre o tema, e com um alerta para o risco de que o industrial design se tornasse um “estilo” imposto, já que ele se relacionava diretamente com os produtos e o consumo da sociedade:

>> 46. | 47. Texto “Arte para a indústria”. Arquivo Flavio Motta.

“É preciso não esquecer que um curso como este fere, desde logo, a ‘vida prática’ naquilo que chamamos os bens de consumo. Isto pode significar, inclusive, caso o problema não seja debatido nos mínimos detalhes, um compromisso com o puro ‘formalismo’, imediatista e alegórico, para deleite de poucos e nunca servindo àquelas ideias de Gropius de dignificar e baratear a produção em massa, para que a arte, aliada à técnica, atinja todas as camadas da população. Dos anos que medeiam a *Bauhaus* e os nossos dias, uma coisa parece ficar bem clara: é que a arte e a técnica são aliadas insuficientes para tingir todas as camadas. Elas necessitam ampliar a sua aliança; elas necessitam de maior receptibilidade às conquistas da ciência, do aperfeiçoamento dos métodos e nas relações que permitam receber, inclusive, sugestões dos trabalhadores da indústria estimulados para a atividade criadora. Enfim, o industrial design não pode, como já aconteceu, ser uma imposição de estilo, mas um ato reflexo da vida industrial do país, dignificada pela nossa formação humanista e compatível com uma economia menos mercantilista e uma cultura mais autêntica.”²¹¹

Ao que tudo indica, a proposta para o curso de *industrial design* de Flavio Motta não se concretizou como um curso, pois no caderno que apresenta a Escola de Arte e os cursos oferecidos na Fundação em 1960, ele não faz parte da grade oferecida. No entanto, “Arte e Indústria” aparece como uma chave de discussões no conjunto das conferências e debates programados junto aos Cursos de Divulgação. Neles é proposto assim um tema mais geral, “Arte e educação”, sob o qual estavam organizadas as seguintes sequências de debates: Arte e indústria, Desenvolvimento da Arte Brasileira, Tendências da arte contemporânea e Brasília e o planejamento urbano, esta última voltada à compreensão da “íntima relação da arte com a vida urbana, à luz de um

211. Idem, *ibidem*.

JUSTIFICATIVAS

ARTE PARA A INDÚSTRIA

Uma das nossas maiores preocupações foi a criação de um curso de "industrial design", isto é, de um curso onde a atividade artística esteja intimamente relacionada à produção industrial.

Seria justo notar, desde o início, que, em São Paulo, com o Liceu de Artes e Ofícios, já tivemos uma primeira tentativa que não acompanhou o ritmo da nossa industrialização porque ali se formou, pouco a pouco, uma distância entre a escola, a indústria e o público. Favoreceram esse clima: a própria estrutura jurídica e administrativa do liceu, vivendo da renda de seus produtos de artesanato; as vacilações no nosso movimento industrial e a falta de uma acurada preparação artística ligada à visão econômica e social do problema.

Nos países como a Alemanha, o ensino do ^{de}senho industrial surgiu, em parte, da tradição inglesa do "arts and crafts" e com o aproveitamento da experiência artística de arquitetos, pintores, etc. que encontraram o melhor acolhimento por parte dos próprios industriais. A posição dos arquitetos nesse problema é da maior importância para não retrocedermos à fórmula "artes e ofícios", cujos resultados poderão permanecer na superfície do problema "arte aplicada", "arte decorativa", etc.

A nosso ver, "industrial design" é um ramo de atividade que aproxima engenheiros, arquitetos, trabalhadores especializados da indústria e, eventualmente, artistas. Aliás, no Pratt Institute, em Brooklyn, verificamos que a maioria dos alunos vinha das escolas de engenharia e das escolas profissionais. No caso brasileiro, essa participação do arquiteto é tanto mais necessária quando verificamos que suas preocupações devem estar voltadas para problemas mais amplos e fundamentais da nossa realidade econômica e social. Do contrário, o que assistiremos será um aprimoramento unilateral do equipamento, dos "objetos de adorno", dos bens de consumo, para atenuar as indesejáveis insuficiências da vida urbana. É bem verdade que o "industrial design" favorece o aprimoramento das técnicas construtivas mas participa da atividade dos construtores, sejam eles arquitetos ou engenheiros.

No nosso meio, o "Industrial Design" deve surgir dentro de uma visão humanista solidamente configurada. Do ponto de vista da experiência nesse ramo de ensino, somos da opinião de que um curso de "industrial design" deve ser organizado com a colaboração de arquitetos.

Somos ainda da opinião que o curso deve ligar-se aos industriais e procurar seus alunos também entre engenheiros ou estudantes de engenharia, arquitetos e estudantes de arquitetura, trabalhadores de indústria e alunos de escolas profissionais.

Achamos que o curso deve ter caráter prático, isto é, com muito trabalho de oficina; deve dar cultura artística, aliada aos conhecimentos de técnica de produção, noções de economia, organização industrial e aprimoramento da formação humanística.

Por outro lado, o curso necessita de manter em permanente observação, através de seminários de debates e pesquisas, as condições do desenvolvimento da indústria moderna em relação às necessidades brasileiras.

Julgamos prudente, por ser este um dos mais delicados cursos do I.A.C., planejar a sua organização para 1959. O problema não é novo. Mesmo nos Estados Unidos existem muitos exemplos negativos. Achamos que não devemos esconder nossas preocupações mas, iniciado o curso, ele deve tomar um rumo seguro, formando tradição mais ampla e profunda que aquela atingida pelo Liceu de Artes e Ofícios. Isto só será garantido pelo método adotado nas relações com os industriais e as exigências econômicas.

É preciso não esquecer que um curso como este fere, desde logo, a "Vida Prática", naquilo que chamamos os bens de consumo. Isto pode significar, inclusive, caso o problema não seja debatido nos mínimos detalhes, um compromisso com o puro "formalismo", imediatismo alegórico, para deleite de poucos e nunca servindo àquelas idéias de Gropius de dignificar e baratear a produção em massa, para que a arte, aliada à técnica, atinja todas as camadas da população.

Dos anos que medeiam a Bauhaus e os nossos dias, uma coisa parece ficar bem clara: é que a arte e a técnica são aliadas insuficientes para tingir todas as camadas. Elas necessitam ampliar a sua aliança; elas necessitam de maior receptibilidade às conquistas da ciência, do aperfeiçoamento dos métodos e nas relações que permitam receber, inclusive, sugestões dos trabalhadores da indústria estimulados para a atividade criadora.

Enfim, o "industrial design" não pode, como já aconteceu, ser uma imposição de "estilo", mas um ato reflexo da vida industrial do país, dignificada pela nossa formação humanista e compatível com uma economia menos mercantilista e uma cultura mais autêntica.

exemplo que merece ininterrupta atenção de todos os homens de cultura”.²¹² É importante ressaltar essa justificativa em particular no sentido de pontuar um interesse de Flavio Motta que começava a se tornar mais vigoroso – a aproximação entre manifestações artísticas e a vida nas cidades – e que será propriamente desenvolvido apenas dez anos mais tarde, através da disciplina “Arte e vida urbana”, proposta para o curso da FAU.²¹³

A experiência de Flavio na FAAP, paralela à sua atuação junto à FAU-USP, também não foi muito extensa. Segundo os depoimentos, o grupo responsável pela administração da fundação começou a perder o interesse pela Escola de Artes nos moldes idealizados por Flavio, o que deu início a uma série de disputas. Em 1961, Flavio desligou-se da direção geral da Escola de Arte, para retornar em 1963 apenas como diretor do CFPD, e ao que tudo indica, o curso existiu até o ano de 1966, quando todo o grupo de professores se desligou da instituição. Segundo depoimento de Renina Katz, que era docente do mesmo, a administração da Fundação decidiu encerrar o curso no meio do semestre letivo, o que fez com que todo o grupo de professores decidisse que daria aulas sem receber salário até o final do ano letivo para que a turma pudesse se formar.²¹⁴

É importante buscar, por outro lado, os eventuais paralelos e diálogos entre as questões propostas para o curso da FAAP, efetivamente concebido por Flavio Motta, e aqueles que o professor vinha conduzindo na FAU no mesmo período. Uma primeira questão que emerge diz respeito à impressão de que os cursos de História da Arte e Estética, nesses anos finais da década de 1950, recuam em relação às experiências anteriores, ao menos naquilo que se expressa nos programas. De fato, no programa de sua disciplina em 1957, ainda que a ênfase na arquitetura contemporânea tenha sido deixada de lado em relação ao ano anterior, permanecem as chaves de discussão mais gerais, como as relações entre o estudo da História e da História da Arte, seu significado para o campo da arquitetura, as relações entre História da Arte, História da Estética e História da Crítica, arte e suas relações com linguagem, cultura, expressão, etc. No entanto, nos três anos seguintes o programa do curso voltaria a assumir a sequência clássica do estudo da história da arte por escolas e organizados

212. Caderno Escola de Arte, idem, *ibidem*.

213. Que será analisada no capítulo 3 desta tese.

214. Depoimento de Renina Katz a autora.

cronologicamente, como havia sido com Lourival Gomes Machado, antes do ingresso de Flavio Motta na FAU. Ao mesmo tempo, ganharia ênfase o seminário de leitura e pesquisas, que começara a se impor como um expediente curricular, provavelmente em função da boa experiência com o grupo de estudos em torno da obra de Giedion. No programa do curso de 1957, por exemplo, o seminário é apresentado “com o objetivo de fortalecer a preparação metodológica dos alunos”, e contaria também com a colaboração de outros professores do curso, que seriam convidados para essa atividade.²¹⁵

Nos três anos seguintes os programas são idênticos e menos detalhados que os anteriores. Na disciplina proposta em 1958, 1959 e 1960, Flavio está interessado numa formação que auxilie no “*estudo continuado*”, em preparar os estudantes para que possam seguir com autonomia no aprofundamento das questões “*do desenvolvimento artístico da humanidade através da História, da Estética e da Crítica*”.²¹⁶ Parte do curso é então dedicada à pesquisa aprofundada, agora num formato de grupos de estudo, nos quais os alunos seriam organizados; ao invés de um único autor, temas diversos seriam distribuídos entre os grupos. A pesquisa aconteceria após um primeiro momento do curso, no qual seria apresentada “uma visão panorâmica dos principais capítulos da História da Arte”, que ele considera necessária pois “a maioria dos alunos estudam a matéria pela primeira vez”.²¹⁷

Assim, 19 “capítulos” distribuídos igualmente percorrem todos os períodos artísticos, em ordem cronológica, recuperando o modelo clássico de ensino da História da Arte, tal como praticado por Lourival. Também o estudo do século XX é mais um capítulo distribuído nessa sequência, sem nenhuma ênfase especial. Naqueles anos, Flavio parece não mais se preocupar em apresentar nos programas questões transversais que pudessem estabelecer o entrecruzamento de certos períodos, nem no aprofundamento nas temáticas mais recentes. E, definitivamente, a discussão sobre a relação possível entre arte e indústria, rebatida na abordagem mais geral entre arte e técnica, que ele parece fazer questão de promover na Escola de Arte da FAAP, por um momento desa-

215. FAU-USP, Programa do curso para 1957, “Cadeira nº15 – História da Arte e Estética”.

216. FAU-USP, Programas do curso para 1958, 1959 e 1960, “Cadeira nº15 – História da Arte e Estética”.

217. Idem, *ibidem*.

parece das aulas de História da Arte na FAU, ainda que fosse um tema bastante atual na agenda das escolas de arquitetura no final dos anos 50, e pouco tempo depois afloraria como um dos pontos altos da reforma curricular de 1962, com a expansão da formação dos arquitetos ali para o campo do *design*.

Diferentes hipóteses para esta ausência podem ser levantadas. A primeira diz respeito ao momento específico que a FAU atravessava e as discussões e tentativas de elaboração da reforma curricular cada vez mais intensas, mobilizando professores e alunos. É possível que neste quadro, ainda que as discussões do novo currículo passassem pelas relações entre arquitetura e indústria e pela criação de um curso de desenho industrial, Flavio não tenha encontrado uma ocasião favorável à sua intervenção; ou que as discussões mais gerais sobre o ensino de arquitetura tenham deslocado a arena de debates do âmbito da disciplina para o campo do departamento e do currículo; senão que os espaços de discussão acerca do impacto da industrialização sobre o campo da arquitetura ainda estivessem por ser conquistados, tratava-se naquele momento de conquistar a autonomia em relação a um currículo pautado por outras premissas, o que por si só já representava uma disputa acirrada.²¹⁸

E não há como desconsiderar o fato de que, nesse momento, ele estava efetivamente empenhado na consolidação de outros espaços – especificamente o curso da FAAP – estabelecendo as diretrizes que definiriam a vocação e o caráter da nova escola dali em diante, num espaço no qual ele tinha autonomia suficiente para estabelecer esse rumo. Uma outra hipótese é a de que as discussões dos problemas contemporâneos se dessem fora do conteúdo específico da organização das aulas expositivas, tanto através dos seminários de leitura, quanto nos espaços extra-aula.²¹⁹ É possível que Flavio Motta reservasse

218. Em entrevista com o prof. Lucio Grinover, Juliano Pereira o questiona se ele enxergava alguma participação de Flavio Motta nas discussões sobre o desenho industrial na FAU, já que ele havia passado pelo curso do IAC e da FAAP, ao que o professor responde: “Ele foi professor da FAU em História da Arte, não História do Design ou coisa parecida. Ele podia discutir, assim como qualquer um podia discutir, o desenho industrial que estava surgindo [...] mas que ele, digamos, teve influência no desenho industrial... não sei onde. A não ser nas discussões que ele talvez coordenasse ou se juntasse aos estudantes para discutir o assunto... mas todo mundo estava discutindo essas coisas do desenho industrial e da comunicação visual que estava nascendo.” Entrevista de Juliano Pereira, tese, pp.288-289.

219. Na segunda metade da década de 60 veremos que esta postura de estabelecer um programa oficial mais genérico e conduzir as aulas a partir de discussões extra-curriculares

o espaço do seminário, mais aberto, para eleger os temas que interessassem a cada semestre e desenvolvesse as discussões de temas mais contemporâneos a partir dessa abordagem mais livre. A ênfase nos seminários representa, de fato, uma maior atenção à pesquisa, campo que Flavio Motta tentará definir melhor, e consolidar ao longo da década seguinte. O fato é que ele vinha privilegiando o lugar dos espaços de debate e reflexão como próprios ao saber universitário, como declarara em ofício ao diretor de 1956:

“Tivemos a oportunidade de observar, nos alunos de 5º ano da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, real aproveitamento durante a realização de Seminários, leituras, debates, pesquisas e outras atividades suplementares. Vêm estas ampliar as bases mínimas de uma cultura especializada, bem como acentuar a preparação metodológica de nível universitário.”²²⁰

E para que fosse possível continuar com o desenvolvimento dessa atividade, ele solicita à FAU a contratação de um assistente, recomendando o nome de Renato Cirell Czerna, uma demonstração talvez de que Flavio estava à época sobrecarregado em suas funções didáticas.²²¹ Não somente atarefado com seus compromissos na FAU, mas também com a criação do novo curso da FAAP, além de uma série de outros compromissos e viagens importantes nesse perío-

se tornam a prática, como podemos registrar a partir dos depoimentos de ex-alunos desse período e veremos no capítulo seguinte. Os alunos entrevistados nessa pesquisa que estudaram no final dos anos 50 não se recordam das discussões específicas das aulas.

220. Ofício de Flavio Motta ao Diretor da FAU e a Comissão de Ensino, 20/06/56. Pasta funcional. Arquivo FAU-USP.

221. Renato Cirell Czerna era professor no MASP, onde havia ministrado, por exemplo, o curso “História das ideias estéticas” em 1954, e já havia trabalhado diversas vezes com Flavio no Museu. Estava vinculado à USP como Assistente técnico do Serviço de Extensão Universitária da Reitoria e assistente da Cadeira de Filosofia do Direito, na Faculdade de Direito. Justamente por já possuir vínculo com a Universidade é que Flavio tenta trazê-lo para ser seu assistente. A solicitação é, no entanto, negada sob a justificativa de que um funcionário não poderia exercer um cargo que não está especificado em suas funções. Universidade de São Paulo, processo Reitoria n.10824-56, 20/08/1956. Pasta funcional de Flavio Motta. Arquivo FAU-USP.

do de sua carreira. Como vimos, em 1957 ele viajara com Lina e Pietro a Nova York durante um mês, sua primeira viagem aos Estados Unidos, na qual decide estudar técnicas de conservação de acervos, e passa a maior parte de seu tempo no *Metropolitan Museum of Art* acompanhando a rotina do museu²²². Nessa mesma viagem ele é convidado pelo professor Frank Tannenbaum para proferir uma conferência na *Columbia University*, em seu curso em *Latin American Studies*. No ano seguinte, ele viajara pela primeira vez à Europa, como representante do Brasil no ICOM/ *The International Council of Museums*, no qual foi co-redator do encontro “*Museu, filme e TV*” realizado pelo ICOM e UNESCO em Bruxelas, Bélgica, entre julho e agosto de 1958. Nessa viagem ele visita pela primeira vez as obras *Art Nouveau* que havia estudado em sua tese do ano anterior, documentando diversos exemplares em seus cadernos de desenho. Em Bruxelas, tem também a oportunidade de visitar a Exposição Internacional, e ao retornar escreve um texto a respeito do famoso Pavilhão Brasileiro projetado por Sergio Bernardes.²²³ Aproveitaria também a viagem para conhecer Paris, onde além de desenhos da cidade, também registra a Torre Eiffel e diversas obras do *Louvre*, uma prática que cultivava em todas as suas viagens, muitas vezes com estudos geométricos de suas proporções e relações formais.

Ao mesmo tempo, o próprio campo da arquitetura e da arte naqueles anos vinha passando por mudanças mais radicais, que certamente deixavam em suspensão os desdobramentos futuros. Como sugerem diversas leituras que partem da célebre crítica de Max Bill²²⁴ à arquitetura brasileira para analisar esse momento específico, ou melhor, nas reverberações dessa crítica no meio local e internacional, pode-se afirmar que ela representa um ponto de partida emblemático para se compreender as questões que mobilizam o meio arquitetônico, e também o meio artístico a partir da segunda metade dos anos 50. Max Bill visitara o Brasil somente em 1953, um pouco antes da HfG de Ulm começar a funcionar. Viera a São Paulo como membro do júri segunda Bienal de São Paulo, e tumultuou o campo arquitetônico local com a polêmica entre-

222. Depoimento de Flavio Motta a autora em 2009.

223. Referência texto pavilhão, inédito. Com exceção dos três textos de 1953 sobre os irmãos Roberto na revista *Habitat*, pautados pelos temas da edição, esse é o seu primeiro escrito sobre arquitetura contemporânea.

224. Por exemplo, NOBRE, Ana Luiza, *op. cit.*, pp.23-24; GORELIK, Adrian, *Tentativas de compreender uma ciudad moderna*, pp.72-73, outros.

Columbia University
in the City of New York
NEW YORK 27, N. Y.
DEPARTMENT OF HISTORY

April 5, 1957

Mr. Flavio Motta
Woodstock Hotel
127 West 43rd St.
New York, N.Y.

Dear Mr. Motta:

I want to take this occasion to thank you for the interesting and exciting talk you delivered yesterday in our Seminar on Latin American affairs. Your discussion of contemporary Brazilian Art and the role of the São Paulo Museum in the cultural activities of Brazil was most illuminating.

In all the years of this Seminar I don't recall a more philosophical presentation of the Modern Art movements and their relation to contemporary culture.

I want to congratulate you on your performance and express through you to your colleagues in Brazil our deep appreciation for your contribution to our understanding of contemporary Brazilian life.

The book is being forwarded to you under separate cover.

Cordially,

Frank Tannenbaum

FT/ik

< **48.** Carta de Frank Tan-
nemaum a Flavio Motta.
Nova York, 5 de abril de
1957. Arquivo Flavio Motta.

49. Lina e Flavio Motta no
desembarque da viagem
aos Estados Unidos, 1957.
Arquivo Flavio Motta.

50. | 51. Desenhos da ca-
derneta de viagem a Paris
e a Bruxelas, 1958. Arquivo
Flavio Motta.

vista e logo em seguida uma palestra na FAU, em que criticava duramente os mais importantes feitos da arquitetura carioca e de Oscar Niemeyer, seu maior expoente, provocando as também conhecidas respostas indignadas por parte de diversos arquitetos²²⁵, que chegaram ao limite de desqualificar o visitante. A revista *Habitat*, cujo grupo já havia criado uma proximidade com o suíço após a exposição no MASP e a publicação de diversas matérias a seu respeito²²⁶, saíra em defesa de Bill, em parte concordando com as críticas que ele proferira: ao republicar sua célebre entrevista ao jornalista Flavio de Aquino, os editores inseririam um comentário introdutório que ressalta a importância de Max Bill e a necessidade da crítica, a qual permitiria “o amadurecimento da produção brasileira, a fim de evitar seu ingresso numa rotina acadêmica a que Bruno Zevi já fazia referência em seu livro *História da Arquitetura Moderna*”.²²⁷ Cabe ressaltar que esse número específico da revista fora dirigido por Flavio Motta, embora a concordância com a leitura de Bill fosse compartilhada por toda a equipe da revista e do Museu. *Habitat* também já havia diversas vezes publicado artigos que deixavam clara sua adesão a uma arquitetura que apresentasse uma “função artisticamente social”, em detrimento de expressões criativas individuais, e tanto Lina Bo quanto Pietro Maria Bardi já haviam publicado artigos que reiteravam sua visão crítica.²²⁸ A crítica de Max Bill acaba por repercutir no exterior e uma sequência de apreciações desfavoráveis da arquitetura moderna brasileira começariam a vir à tona naqueles anos, mesmo no plano local, abrindo caminho para uma sequência de revisões e questionamentos do cânone.

A exposição de Max Bill no MASP em 1951, da qual Flavio participou ativamente da montagem, por outro lado permitiu, pela primeira vez, a “des-

225. Entre os arquitetos que saíram na defesa da arquitetura moderna brasileira estavam Carlos Leão, Eduardo Corona e Lucio Costa. Um relato detalhado da crítica de Max Bill é feito por Ana Luiza Nobre, pp.21-27.

226. *Habitat* havia publicado uma crítica elogiando “Unidade tripartida” na ocasião da Bienal; na mesma edição o artigo de Bill “Beleza provida da função e beleza como função”, *Habitat* n.2, pp.61-65, 1951; A polêmica entrevista à revista *Manchete* foi também republicada em *Habitat* naquele mesmo ano, enquanto Flavio Motta era diretor da revista: AQUINO, Flavio, “Max Bill, o inteligente iconoclasta”, *Habitat* n.12, p.34. Além disso, em 1954, *Habitat* irá também publicar a transcrição da palestra que Max Bill havia proferido aos estudantes da FAU na ocasião da visita ao Brasil.

227. *Habitat*, 12

228. Ver BARDI, Lina Bo, “Bela Criança”, “Construir com simplicidade”, *Habitat*, 4.

coberta dos suíços abstrato-geométricos”, que segundo Aracy Amaral, fez com que os artistas abstratos em São Paulo partissem para “outro tipo de especulações”, para efetivamente se firmarem no campo local após a exposição da delegação suíça na I Bienal:

“Quase instantaneamente todos deixam a tela pintada a óleo e, seguindo as observações dos suíços, passam a pintar sobre ‘eucatex’, recorrendo ao esmalte para a mais rigorosa pintura das superfícies, aos poucos abandonando o pincel pela pistola, evitando portanto não apenas o material de reminiscência artesanal com a sua manipulação por um processo mais diretamente relacionado com a indústria”.²²⁹

De fato, muitos dos artistas concretos de São Paulo tinham, aliás, saído dos cursos do MASP, como Wollner, Maluf e Geraldo de Barros. E ao final da década se aglutinariam em torno de um movimento claro na arte brasileira, marcado por diversos aprofundamentos e transformações que seriam definidoras de uma série de encaminhamentos dali em diante. Em 1956, seria inaugurada nos MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro, a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta; em 1958, seria lançado o Plano Piloto para a Poesia Concreta assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos; e em 1959, no Rio, publicado o Manifesto Neoconcreto e apresentada no MAM a 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, na qual Lygia Clark trazia suas esculturas manipuláveis, os “Bichos”, e Ferreira Gullar seus Poemas-Objetos.

E por mais que as posturas críticas tenham emergido com fôlego nesse momento, é também nesses anos que o mercado da arte começa a se organizar de modo mais estruturado em São Paulo, num contexto de expansão e profissionalização²³⁰ nos anos 1960, quando um número mais

229. AMARAL, Aracy, “Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo, neoconcretos no Rio”, in *Projeto Construtivo brasileiro na arte*, pp.311-312.

230. Até então, havia poucos espaços comerciais voltados especificamente à arte: em 1947 a galeria Domus era praticamente o único espaço dedicado à exposição e comércio de obras na cidade, porém teve curta duração; na década de 50 surgiram alguns espaços alternativos que combinavam lojas de móveis, de objetos e arte – como as galerias Tenreiro e Ambiente – mas ainda numa proporção incipiente e vinculados aos próprios arquitetos e designers. O

52. Lina Bo Bardi, Flavio Motta, Pietro Maria Bardi, Max Bill e esposa no MASP, 1953. Arquivo Flavio Motta.

expressivo de galerias aparecem, ora operando com uma produção segmentada, ora fazendo conviver múltiplas tendências em um mesmo espaço, como a São Luís, a Astéria, a Atrium, a Petite Galerie (uma filial da mesma galeria do Rio de Janeiro), a Novas Tendências (que se especializaria em artistas concretos), e um pouco mais tarde a própria Mirante das Artes, de Pietro Maria Bardi. Até mesmo o espaço da crítica de arte começa a ser

mercado de arte, configurado sob bases mais profissionais, começaria a se organizar efetivamente nesses primeiros anos da década de 60, entre São Paulo e Rio de Janeiro e a partir de poucos estabelecimentos. Conforme Durand, “os primeiros marchands paulistas representaram uma resposta espontânea à demanda de consumo por arte brasileira contemporânea, que começou a emergir, no final dos anos 50, a partir da consolidação de uma sociedade de mercado. Cf. BUENO, Maria Lúcia Bueno, O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960; DURAND, J. C. Mercado de arte e campo artístico em São Paulo, 1947-1980. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.13, n.13, p.101-11, 1990. A respeito da galeria Domus ver SILVA, José Armando Pereira. *Artistas na Metrópole: Galeria Domus 1947/1951*. São Paulo, Via Imprensa, 2016.

reconfigurado com o influxo do mercado: “aproximava-se o fim do período áureo da crítica de arte à medida que o mercado de arte se expandia (...) o apoio dos marchands e galerias tornou-se garantia de sucesso econômico e de aprovação institucional”.²³¹

Flavio Motta nunca foi exatamente um artista, nem um crítico ligado ao mercado, nem jamais se vinculou a qualquer galeria de arte, nem como artista, nem como crítico. Ocuparia esses espaços de modo esporádico, mantendo continuamente sua produção artística em paralelo a outras atividades. Ainda assim, estava atento a esse movimento e ao modo como o mercado poderia afetar a produção e a qualidade do trabalho artístico, conforme expressa nessa anotação de 1960:

“A condição de subsistência do artista influi no seu trabalho. Atualmente algumas perspectivas se apresentam. Em linha gerais são as seguintes:

1. Vender diretamente a sua obra a um cliente ou grupo de clientes.
 2. Trabalhar para um “marchand” que lhe garante a subsistência e empreende a venda.
 3. Ligar-se a empresas de publicidade, etc.
 4. Caçar prêmios, viagens.
 5. Lecionar
 6. Bicos: ilustração, murais, restauros, de tudo um pouco.
- O 1º caso muitas vezes está ligado ao 4º caso.
O 5º está ligado ao 6º.
O 3º dá mais liberdade econômica, mas tem inúmeras limitações de expressão.
O 2º é gravíssimo, porque cria, inclusive não raro, mercados artificiais.”²³²

231. Maria Alice Milliet, “Bienal: percursos e percalços”, apud Alambert e Canhete, p.83.

232. MOTTA, Flavio. “A condição de subsistência do artista...” Anotação manuscrita, 1960, 1p. Arquivo Flavio Motta.

3. História e estética do projeto

3.1. Da Reforma ao Fórum: a FAU nos anos 60

Pode-se dizer que a reforma curricular debatida e proposta em 1962 representou um momento chave de abertura da estrutura curricular para outras matrizes, além da Politécnica, que viriam a definir o perfil da escola e de seus profissionais de um modo particular. Ainda que diferentes iniciativas tenham desde o início tentado afirmar outros diálogos e coordenadas no espaço da FAU - seja através de iniciativas individuais e coletivas de professores, seja através das inúmeras atividades promovidas pelos estudantes junto ao GFAU, a reforma curricular efetivamente conseguiu trazer para a esfera institucional, e para dentro da estrutura curricular as novas aproximações que definiram a formação do arquiteto naquele momento.

Longe de ser um acontecimento circunscrito naquele período, o projeto de reforma curricular que se consolidou em 62 foi o resultado de um processo que se estendeu desde meados da década de 1950, de um acúmulo de debates, esforços e formulações anteriores, inclusive nacionais. Vimos anteriormente os agentes, as instâncias e os preâmbulos institucionais que operaram na realização da reforma de 1962. No entanto, é preciso compreender com mais precisão qual o seu significado do ponto de vista dos conteúdos didáticos, as práticas, as temáticas e as novas formas de trabalho, pois as transformações que são propostas e implementadas naquele momento se tornaram um verdadeiro paradigma para diversas outras faculdades brasilei-

ras, como um modelo de reorientação do ensino em diversos outros cursos de arquitetura do país.¹

Para se compreender efetivamente as inovações e as práticas que têm início com a reforma, é preciso retomar brevemente parte desse processo. De fato, duas dinâmicas que acabaram por ser postas em prática em 1962, e que são consideradas parte crucial de seu caráter inovador, na verdade já estão presentes na estrutura oficial da escola desde o Regulamento de 1955, ao menos em teoria: a organização das Cátedras a partir de Departamentos e o ensino de Composição sob o formato de “ateliês”.² O regulamento proposto para a nova faculdade já previa, portanto, um ensino que começava a se organizar sob esses novos regimes, e ainda que não tenham sido implementadas de fato, indicam que ao menos pelas vias oficiais, algumas pequenas vitórias haviam sido alcançadas pelos arquitetos naquele momento.

1. Cópia do Regulamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, editada pelo Departamento de Publicações da FAU. Arquivo Flavio Motta.

1. DAHER, Luiz Carlos. "O Espaço arquitetônico brasileiro dos últimos 20 anos e a formação profissional do arquiteto", in *Sinopses*, p.157.

2. Regulamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Lei Estadual 3.233 de 27 de outubro de 1955, artigos 4º e 5º.

(Noções de Economia Política, Estatística Aplicada, Organização Administrativa, Legislação e Contabilidade Específica) que seja licenciado por Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas.

§ 3º - São cadeiras reunidas as de nºs. 1, 9, 16, 22, 24, 25 e 26.

§ 4º - Os professores de "Composição e Arquitetura" e de "Técnica das Construções, Organização dos Trabalhos e Prática Profissional de Higiene dos Edifícios" providenciarão para que as disciplinas de "Desenho Arquitetônico", "Plástica" e de "Elementos de Mecânica dos Solos, Fundações", nas respectivas cadeiras, fiquem a cargo de assistentes especializados.

§ 5º - A cadeira de Desenho Artístico é lecionada em 2 (dois) anos.

Artigo 4º - Para melhor atender às necessidades do ensino e da pesquisa as cadeiras congêneres da Faculdade serão grupadas em Departamentos, cada um deles dirigido por um professor eleito pelo prazo de 2 (dois) anos, dentre e pelos professores do Departamento, excetuados os Departamentos constantes de apenas 2 (duas) cadeiras, em que a direção caberá alternadamente a cada um dos professores, começando pelo mais antigo.

Parágrafo único - O Regimento Interno determinará o número de Departamentos e sua organização.

Artigo 5º - O ensino de Composição de Arquitetura será ministrado preferivelmente em "ateliers", cada um deles sob a direção do professor da cadeira respectiva.

§ 1º - Os Departamentos são obrigados a entrosar os programas e planos de trabalho estabelecidos para os "ateliers".

§ 2º - Os Departamentos prestarão assistência completa aos trabalhos dos "ateliers", quando solicitados.

Artigo 6º - Fica criado, anexo à cadeira de Urbanismo,

2. Regulamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Lei estadual n. 3.233, de outubro de 1955, p.4. Arquivo Flavio Motta.

Muitos dos professores que estavam envolvidos com a reforma curricular eram também protagonistas nos debates profissionais, como o próprio Artigas e Rino Levi. Na verdade, muitas das mudanças no ensino encontrariam nas entidades profissionais uma base importante de discussão. Em 1960, por exemplo, o SESI realizou um encontro significativo para a compreensão desse tema: o Encontro Regional de Educadores Brasileiros. Nele, havia uma comissão responsável por analisar o ensino de arquitetura, que era formada por diversos professores arquitetos da FAU. Seu relator foi Roberto Cerqueira César e seu relatório se tornaria o “mais completo” relato da situação até então, e as alterações ali propostas serviriam de base para a reforma de 1962.³

Internamente à FAU, um outro passo em direção à reforma de 1962 pode ser atribuído à Comissão de 1957, composta por Artigas, Rino Levi, Abelardo de Souza e Hélio Duarte, que como vimos, redigiu uma proposta que lançava as bases daquela que seria efetivamente aprovada. O conhecido relatório elaborado por Carlos Millan em 62, “O ateliê na formação do arquiteto”⁴, recuperava os principais aspectos dos projetos anteriores e incorporava muito do que se propunha em 57. Redigido como resultado de uma Comissão que se formara especialmente para pensar uma estrutura preliminar para o funcionamento do ateliê, a “Comissão de estudo do ateliê” era constituída pelos professores Jon Maitrejean, Gian Carlo Gasperini, Lucio Grinover e o redator Carlos Millan.⁵ O relatório enfatizava que nas propostas anteriores, a ideia do funcionamento das disciplinas a partir do ateliê não havia sido “suficientemente aprofundada”, o que talvez tenha sido uma das razões para que não tivesse sido ainda posta em prática definitivamente, mesmo constando do Regulamento desde 1955. De forma bastante pragmática, o relatório propunha então uma grade curricular com a organização e distribuição das disciplinas ao longo do curso, em função da organização e temáticas do ateliê.

Um aspecto significativo a destacar nesses registros é que as articulações para as reformas de ensino não se deram apenas a partir das relações entre a FAU-USP e o campo profissional, mas também como consequên-

3. MILLAN, Carlos, “O ateliê na formação do arquiteto”. In *Sinopses*, op.cit., p.167.

4. Idem, *ibidem*, p.167.

5. Idem, *ibidem*, p.166.

cias de ajustes, costuras e discursos que tentavam amenizar as divergências internas e construir um acordo comum acerca do ensino.⁶ O que talvez tenha derivado da falta de sucesso das reformas pensadas em 1955 e 1957. Nesse sentido, a reforma de 1962 representa um momento em que são possíveis os acordos, e no qual é importante destacar a massiva participação dos estudantes, bastante mobilizados em torno do tema da renovação do ensino⁷, e mesmo a presença de um diretor favorável às novas pautas, disposto a ratificar a nova proposta curricular.

Foi o caso de Lourival Gomes Machado, que assumiu a diretoria da FAU em outubro de 1961 e dois meses depois assinou a Portaria⁸ que estabelecia um novo “currículo padrão” para a Faculdade de Arquitetura, estabelecendo uma nova seriação das disciplinas que entrariam em vigor já no ano letivo de 62. O documento, bastante sucinto, praticamente apenas alterava a sequência e os anos em que as disciplinas seriam ministradas; ao que tudo indica não havia ainda nessa proposta uma alteração clara dos conteúdos nem da nomenclatura das cátedras. A portaria também determinava as adaptações que seriam feitas nos currículos das turmas que se encontravam em andamento. Poucas disciplinas foram afetadas, entre elas, *História da Arte e Estética*, que passaria a ser oferecida aos alunos do primeiro ano ao invés do quinto. A gestão de Lourival, no entanto, foi bastante curta. Tendo assumido em outubro de 1961⁹, no ano seguinte ele foi convidado para assumir a direção do Departamento de Assuntos Culturais da UNESCO, em Paris, para onde se mudaria e onde permaneceria até sua morte precoce, em 1967. Seu mandato foi concluído por Candido Lima da Silva Dias, o vice-diretor, que permaneceu no cargo até 1964.

6. Juliano Pereira, *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP*. São Carlos: IAU-USP, 2009, p.35 (tese de doutorado).

7. A respeito da mobilização estudantil, ver YURGEL Marlene, “Arquitetura Paulista 1951/92: 40 anos de contribuição dos arquitetos formados na FAU USP”, *Sinopses*, p. 126; SODRÉ, João. *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil*. São Paulo: FAU-USP, 2010 (dissertação de mestrado).

8. Portaria n.9 de 22 de dezembro de 1961. Serviço de documentação, setor de publicações FAU-USP.

9. CONTIER, Felipe. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: Projeto e construção da escola de Vilanova Artigas*. São Carlos, IAU-USP, 2015, p.140.

Poucos dias antes da Portaria n.9 ter estabelecido o novo currículo da FAU, João Goulart sancionara a Lei n. 4.024, de 20 de dezembro de 1961, que fixou as Diretrizes e Bases da Educação, e que conferia autonomia (didática, administrativa, financeira) a todos os órgãos de ensino, o que incluía também as universidades, abrindo caminho para que a USP criasse seu próprio estatuto, aprovado em 7 julho de 62.¹⁰ O estatuto da USP dava às unidades autonomia para indicar em seus Regulamentos a organização e sequenciamento das disciplinas, que continuavam obedecendo ao sistema de Cátedras, porém podendo ser reorganizadas de acordo com as definições da Comissão de ensino.

Assim, é provável que tenha sido nesse momento – no segundo semestre de 62 – que a FAU tenha posto em prática as alterações mais substanciais em seu currículo. Em um relatório das atividades daquele ano, publicado pela diretoria, consta que as alterações curriculares foram feitas ao longo de 62, com a inclusão de novos conteúdos e sequências, mesmo sem estar regulamentada. O relatório traz um panorama que resume as mudanças mais significativas que eram implementadas naquele momento:

“As reformas programadas em 1961 foram postas em prática. Assim é que se instalou o ‘atelier’ amplo, onde são ministradas as aulas das cadeiras ligadas ao departamento de Composição, assistidas por docentes de cadeiras técnicas, tais como física, hidráulica, materiais e técnica das construções. Em decorrência da reestruturação curricular foram criadas quatro linhas de desenvolvimento didático: 1-expressão gráfica ou comunicação visual; 2-desenho industrial; 3-arquitetura de edifícios; 4-planejamento. Foram criados e estruturados quatro Departamentos: 1-Composição; 2-Histórico-crítico; 3-Ciências Aplicadas; 4-Disciplinas Técnicas. E o ‘Museum’, órgão coordenador das atividades curriculares, extra-curriculares e complementares de ensino.”

O relatório apresenta não somente as alterações no sistema de ensino, mas também as modificações na estrutura administrativa e física da Faculdade para comportar a nova organização. O corpo docente, que contava com 60

10. Idem, *ibidem*, p.141.

professores em 1961, foi expandido para 86 professores no ano seguinte.¹¹ E segundo o relatório, o programa para o ano de 1963 era o de “consolidar as reformas já iniciadas”, que estavam redigidas em um novo regulamento da Faculdade, “em fase adiantada de elaboração.”¹²

O expediente encontrado para regulamentar a reforma curricular encontrava respaldo no Estatuto da USP, que previa “um instrumento vago de congregação do corpo docente, discente e de ex-alunos, cuja estrutura e funcionamento seriam estabelecidos pelo Conselho Universitário: o Fórum universitário”.¹³ Em maio de 1963 a Universidade de São Paulo realizou seu primeiro Fórum Universitário¹⁴; uma de suas resoluções foi a recomendação para que cada unidade realizasse seu próprio Fórum, o que levou a FAU a programar seu evento nesses moldes, como um meio de ratificar as reformas curriculares em andamento.¹⁵ Para tal foi designada uma comissão preparatória do evento, que estabeleceu seu regimento e elaborou a pauta de discussões.¹⁶

Organizado como um evento de três dias, entre 12 e 14 de novembro de 1963, o Fórum era aberto à participação de todos os alunos, professores e ex-alunos, com direito à voz. Cada um desses grupos poderia credenciar 15 membros com direito a voto. Os temas eram discutidos em comissões que elaborariam relatos de seus debates e propostas para votação em plenário. Nesse 1º Fórum da FAU, no ano seguinte à Reforma de 1962, eles eram “o ensino e a profissão do arquiteto” e o “histórico dos primeiros 15 anos da FAU.” Dentre as resoluções aprovadas no 1º Fórum da FAU estavam a urgência da mudança para a Cidade Universitária, pois era “evidente a falta de condições materiais mínimas no edifício da FAU para o perfeito funcionamento dos

11. FAU-USP, *Relatório das atividades de 1962*. Segundo o relatório, nesse ano a FAU recebeu uma verba do Plano de Ação do Governo do Estado, o que possibilitou o aumento de pessoal administrativo e uma série de melhorias na biblioteca, que ampliou seu tamanho e aumentou consideravelmente o acervo.

12. Idem, *ibidem*.

13. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p.143

14. *O espaço da USP: presente e futuro*, p. 54

15. Documento “Fórum da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo a realizar-se no período de 12 a 14-11-63”.

16. A comissão era formada por Roberto Cerqueira César, Fernando Escorel, Abrahão Sano-vicz, Edmundo Giordano, Nestor Goulart e Vicente de Paula Bicudo.

Departamentos que não possuem nem sequer sala própria, arquivos, etc.”¹⁷, e também a realização de um novo Fórum no segundo semestre de 64, que por conta do golpe militar, nunca aconteceu.

Com a nova organização, a escola deixava para trás a “dupla tradição” das escolas de arquitetura do país – entre as Belas-Artes e a Politécnica – e articulava “a noção do fazer, do projetar como eixo em torno do qual se organizariam os diversos conhecimentos”.¹⁸ Além disso, a introdução do Desenho Industrial na esfera de assuntos que a escola passaria a tratar, trazendo os objetos para a escala de trabalho do arquiteto, inseria a articulação entre o projeto e a produção industrial como um dos temas centrais da atividade da arquitetura. Nesse sentido, é possível pensar que a experiência pioneira do IAC transformava-se, dez anos depois, numa relação muito mais próxima da experiência da *Bauhaus* e da escola de Ulm, ao remeter ao campo da arquitetura preocupações mais gerais do projeto de industrialização do país. A reforma também propunha a criação do *Museum*, um órgão encarregado de coordenar as atividades de articulação entre os departamentos, a biblioteca e os setores de apoio técnico e didático, assumindo a responsabilidade pelos trabalhos de divulgação, organização de debates e publicações.¹⁹

Com relação aos conteúdos específicos que foram implementados a partir da Reforma de 62, a grande transformação foi sem dúvida o surgimento dos ateliês, como conceito e ao mesmo tempo prática didática, que reunia as cadeiras de Composição num único espaço e processo de formação, abrangendo distintas escalas e programas de estudo – do desenho do objeto ao plano urbanístico.²⁰ Todas as cátedras que compunham as disciplinas de ateliê foram apresentadas em 1963 em um único programa que reunia todos os professores responsáveis.²¹ As novas sequências temáticas foram associa-

17. FAU-USP, “O primeiro fórum de debates”. Setor de Publicações, 1963, p.8.

18. DAHER, Luiz Carlos, *op.cit.*, p.156.

19. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p.142. É importante mencionar que nesse mesmo período o novo edifício que abrigaria a escola começara a ser concebido (em 1961), articulando-se a determinadas posições, orientações pedagógicas, consensos e hegemonias que se consolidariam na reforma de 62. O trabalho de Felipe Contier é referência importante para a compreensão dessas relações entre o novo espaço e o ensino.

20. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p.142.

21. “Programa do Departamento de Projeto para 1953”, Arquivo FAU USP.

" FORUM " DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

A REALIZAR-SE NO PERÍODO DE 12 A 14-11-1963

ORDEM DO DIA

- I - HISTÓRICO DOS PRIMEIROS 15 ANOS DA F.A.U.
- II - O ENSINO E A PROFISSÃO DO ARQUITETO.
- III - A REFORMA DE 1962 NA F.A.U.

CALENDÁRIO DO "FORUM "

DIAS	MANHÃ das 9 às 12	TARDE das 14.30 às 18.30	NOITE a partir das 20.30
12	Instalação. Leitura do relatório preliminar	Reunião de Comissões. (não haverá plenário)	Comissões (não haverá plenário)
13	Debate- Tema I	Debate- Tema II	Livre
14	Debate- Tema III	Debate- Tema III	Aprovação das Conclusões. ENCERRAMENTO

COMISSÃO PREPARATÓRIA: Presidente: Roberto Cerqueira Cesar
Vice-Presidente: Fernando José de Oliveira Escorel
Secretários: Abrahão Sanovicz
Edmundo Lucio Giordano
Relatores : Nestor Goulart Reis Filho
Vicente de Paula Borges Bicudo

3. Capa do Regimento Interno do Fórum de 1963, realizado entre 12 e 14 de novembro. Arquivo Biblioteca da FAU-USP.

das às cátedras existentes – *Comunicação Visual, Desenho Industrial, Projeto e Planejamento*. A sequência de *Comunicação Visual* em vez de remeter ao universo da publicidade era mais próxima do que se poderia considerar do campo específico das disciplinas de arte, e tinha como objetivo proporcionar “o desenvolvimento da sensibilidade e a capacidade criativa e técnica do futuro arquiteto no campo plástico, e em termos de expressão livre, sem compromisso com qualquer aplicação, ou finalidade específica ou utilitária.”²² É notável a diferença de abordagem proposta pela sequência de *Comunicação Visual* se comparada às disciplinas de *Desenho Artístico* que a antecederam, o que pode ser compreendido como uma ruptura radical com as práticas relacionadas ao ensino de arte tradicional.

A reestruturação curricular da FAU não era, no entanto, um episódio isolado no âmbito universitário. Em todas as escolas de arquitetura do país, com mais ou menos vigor, os currículos dos cursos estavam sendo rediscutidos, e em diversas delas foram formadas comissões oficiais para elaboração de novas propostas. Ainda que na FAU fosse posta em prática a reforma mais profunda e que aprovou o currículo talvez mais inovador, também a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul teve sua reestruturação curricular liderada por Demétrio Ribeiro em 1962, assim como a Escola de Arquitetura de Minas Gerais, com a reforma liderada por Sylvio de Vasconcellos. O fato é que o período foi marcado por um movimento nacional pela reforma do ensino superior, contando com amplo engajamento estudantil na crítica ao sistema de cátedras e reivindicando maior participação nas estruturas de poder. Nesse ano, 1962, na Universidade de São Paulo, realizou-se uma greve em favor da participação dos estudantes nos órgãos colegiados, que reclamava a proporção de 1/3 de seus membros.²³ Nesse quadro nacional, a USP passava também por uma tentativa de modernização conduzida pela reitoria de Ulhôa Cintra, com o apoio dos setores progressistas de diversas unidades, que discutiam seus currículos. Discutia-se o apoio à pesquisa, a docência em tempo integral, uma maior integração das unidades, e mais do

22. Idem, *ibidem*.

23. Cf. FAVERO, Marcos. *Dos mestres sem escola à escola sem mestre*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009 (Tese de doutorado); ASSOCIAÇÃO dos Docentes da USP. *O controle ideológico na USP, 1964-1978*. São Paulo: ADUSP, 2004

que isso, uma proposta de Universidade que se aproximasse dos grandes problemas nacionais. O Conselho Universitário, nesse momento, estava polarizado entre um grupo conservador e defensor do sistema de cátedras, e aqueles adeptos da modernização, composto de um grupo muito heterogêneo para que pudesse ser designado “de esquerda”.²⁴

Neste quadro de divergências, foi eleito para a reitoria da USP em 1963 o professor Gama e Silva, que a princípio havia assumido o compromisso de dar andamento na renovação universitária, mas que no ano seguinte, com o golpe militar, dará início a “uma intensa atuação política a nível federal e estadual no sentido de ser incorporado ao novo governo”²⁵, posto que efetivamente conquistou, como demonstra sua assinatura junto a do presidente Costa e Silva nos decretos de afastamento dos professores em 1969. Nesse sentido, a repressão policial que atingiu a Universidade imediatamente após o golpe militar não encontrou nenhuma resistência por parte da reitoria, ao contrário, se fez com a sua conivência.

Entretanto, os acontecimentos do período interromperam o processo completo de instauração do novo currículo. O novo diretor que assumiu a Faculdade após o Golpe pretendia restaurar o ensino aos moldes politécnicos, acirrando o embate entre a direção da escola e os alunos, que tentavam manter as conquistas da reforma curricular. Em 1964, um relatório elaborado internamente à Universidade por uma comissão nomeada pelo reitor para investigar as “infiltrações de ideias marxistas” nas unidades, denuncia 52 pessoas. Sob essa desculpa, tratava-se na verdade, de “realizar um expurgo pautado sobre critérios pessoais de ‘pureza revolucionária’ e feito sob medida para permitir aos setores conservadores o monopólio de poder na USP”.²⁶

Com esse propósito, a lista de afastados conseguia atingir todos os grupos mais inovadores e aqueles que apoiavam a orientação da reitoria de Ulhôa Cintra, e não necessariamente englobava todos os professores que poderiam ser considerados “de esquerda”, e mesmo incluía alguns que nunca foram, de modo a conseguir neutralizar o grupo mais progressista e interromper alguns

24. Segundo relatório em *O controle ideológico na USP, 1964-1978*. Associação dos Docentes da USP, São Paulo: ADUSP, 2004, p.11.

25. Idem, *ibidem*, p.12.

26. Idem, *ibidem*, p.17.

dos processos de renovação nas unidades. No caso da FAU-USP, foram indicados pelo relatório os professores Vilanova Artigas e Abelardo de Souza e o estudante Silvio Sawaya. Artigas acabou sendo preso, e embora tenha ficado apenas 12 dias na cadeia, passou um ano no exílio no Uruguai e retornou à FAU-USP apenas em 1967²⁷, pois os inquéritos que absolveram os professores acusados só encerraram em 1966.

Pode-se considerar a reforma de 1962 como o ponto alto de um período de transformações que vêm desde as primeiras discussões de renovação do curso no início dos anos 50, e que efetivamente não se completaria nos anos subsequentes, mas que representou definitivamente o abandono dos modelos Belas-Artes e Politécnico, a favor de um novo modelo de ensino, postulado inicialmente pela Bauhaus, mas desenvolvido também por outras escolas em outros países, como na Itália, nos Estados Unidos ou na Argentina, e de modo muito particular na FAU-USP. Com o final dos inquéritos, delineou-se certo impulso de retomada do espírito universitário, ao mesmo tempo em que se acirrava a radicalização do movimento estudantil, coincidindo com as propostas de reforma da universidade em âmbito nacional.²⁸ É evidente que esta agitação se repercutiu no ambiente da FAU, que viveria no final desta década seu período mais conturbado. Em relação específica à modernização de sua estrutura curricular, em 1968, com a eleição de Ariosto Mila para a diretoria da FAU, um novo Fórum foi convocado, e realizado entre maio e julho na tentativa de rever e atualizar as diretrizes da Reforma de 1962. As propostas do Fórum chegaram a ser aprovadas pela reitoria, no entanto, a cassação do reitor com o Ato Institucional n.5 fez com que todas as suas decisões fossem revogadas, inclusive a reforma curricular da FAU,²⁹ como veremos ao final do capítulo. Pois ainda que o golpe de 64 tenha marcado uma ruptura significativa nesse processo de renovação, ao mesmo tempo, a enorme efervescência cultural dos anos 60, a continuidade das discussões, as inovações experimentadas na escola nos anos subsequentes, as agitações estudantis, trariam novos embates e perspectivas aos espaços do ensino.

27. "Fórum, o percurso de ensino na FAU", *Caramelo*, p.11-12.

28. ADUSP, *op. cit.* p.26.

29. "Fórum, o percurso de ensino na FAU", *Caramelo*, p.13.

3.2. Entre o desenho industrial e a arte popular

As transformações que vão se processar no currículo da FAU nos anos 60, de certo modo, começam a apontar os novos caminhos que Flavio Motta irá percorrer a partir daquele momento. Ao mesmo tempo, talvez seja a partir desse momento que suas posições e contribuições como professor começam a ultrapassar o ensino de história da arte, que, com a entrada em cena de tantos novos atores, movimentos e dilemas, passaria a representar mais um lugar de partida do que, de fato, um campo coeso e completo de formação.

Em 1961 a disciplina Estética e História da Arte acaba por ter uma virada muito significativa em seus conteúdos. Deixando de lado o modelo que combinava uma apresentação mais panorâmica dos períodos, junto com o estímulo aos seminários e estudos aprofundados, o qual vinha seguindo nos anos anteriores, a partir de então Motta reconfigura radicalmente seu currículo. Para o ano de 1961, ele sugere que os estudos se concentrem no período que corresponde ao final do século XVIII até o início do século XX. Trata-se, como vimos, de um período que lhe é especialmente caro em seus estudos, e no programa propõe o estudo a partir de módulos temáticos nos quais cada assunto é discutido em profundidade a partir de diferentes vieses, privilegiando-se a “orientação metodológica” com vistas à “maior compreensão das tendências artísticas de nosso tempo”, o que o leva a iniciar o curso com uma discussão temática intitulada “o movimento moderno no Brasil e a necessidade de um reexame histórico-crítico”.³⁰ Na sequência, o curso se organiza em 14 módulos que atravessam o recorte temporal proposto, e em cada um deles, as discussões que incorporam tanto temas próprios da história da arte quanto da filosofia, da história e da crítica. Por exemplo, no módulo sobre o Romantismo, é proposto tanto o estudo de artistas específicos (Goya, Rodin, Turner, Delacroix, entre outros), quanto o trabalho de alguns filósofos (Schelling, Hegel, Schopenhauer), e assuntos mais gerais do campo da arte que perpassam o momento estudado (por exemplo, a relação entre arte e ciência). Além disso, a disciplina propõe também o estudo de problemas próprios ao seu campo disciplinar e suas questões metodológicas, ao dedicar, por exemplo, um módulo ao estudo da “pura visibilidade” e a vários de seus teóricos.

30. “Programa da disciplina História da Arte e Estética para 1961”, Arquivo FAU-USP.

Tratava-se, portanto, de um programa de maior densidade que os anteriores, apropriado aos alunos de quinto ano, assim como, talvez, ao momento de pleno retorno de Flavio Motta à FAU, após o seu afastamento da direção da Escola de Artes da FAAP, para onde só retornaria em 1963. Programa, porém, que só será ministrado naquele ano, pois com a reforma curricular, a disciplina de *História da Arte* seria levada, como as demais, a se ajustar ao novo projeto institucional que se organiza, o que dará início a uma nova rodada de transformações na disciplina.

De início, o professor irá enfrentar um problema burocrático, que é a duplicação de suas turmas em função da adaptação dos currículos à Reforma curricular, pois *História da Arte e Estética* é transferida do quinto para o primeiro ano do curso, o que faz com que ele comece a lecionar em três anos simultâneos – uma situação transitória de adaptação que seria normalizada em 1965.³¹ Mas principalmente, faz com que seja preciso adequar conceitualmente os conteúdos para que se tornassem acessíveis aos estudantes do primeiro ano, que chegam do ensino secundário, o que parece significar, ao menos na elaboração dos programas, um retorno à organização clássica por escolas e cronológica, apoiada por uma introdução centrada em questões mais gerais.

No entanto, nesses três anos de adaptação, os currículos para o primeiro e o quinto ano têm enfoques diferentes, pelo que pode ser verificado na documentação presente no arquivo de Flavio Motta. Ao mesmo tempo, a criação

31. Em 1962, Flavio lecionou História da Arte para a turma que naquele ano ingressava no quinto ano, aos alunos de primeiro ano, e também aos de segundo ano que não haviam feito a disciplina, mas que deveriam ter seus currículos adaptados o mais rápido possível. Nos anos de 63 e 64, ele lecionaria apenas para as turmas de primeiro e quinto ano, e em 65 a situação estaria normalizada. O que está em conformidade com os currículos propostos na Portaria n.9 para adaptação dos cursos em andamento quando a reforma foi implementada. Essa organização nos leva a crer que a implantação da reforma de 62 ocorreu plenamente apenas para os alunos que estavam cursando o primeiro e segundo anos em 1962. A turma que estava no terceiro ano na ocasião da reforma, segundo a documentação de Flavio e a pesquisa de Felipe Contier, concluiu seu curso na grade antiga, cursando a disciplina de História da Arte no quinto ano, em 64, e as que estavam no quarto e quinto ano, não cursaram o novo currículo em nenhum momento. E este tema da duplicação das turmas ainda deu início a um desgastante processo burocrático para que Flavio Motta conseguisse ser remunerado pelas turmas extras, que se arrastou por mais de um ano. A documentação desse processo se encontra junto à pasta funcional de Flavio Motta na FAU.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

CADEIRA Nº 15

"HISTÓRIA DA ARTE, ESTÉTICA

Prof. Flávio Motta

PROGRAMA

O programa de História da Arte, Estética (cadeira nº 15) visa proporcionar aos alunos do 5º ano, orientação metodológica necessária à maior compreensão das tendências artísticas do nosso tempo, através do estudo do período compreendido entre os fins do século XVIII e início do século XX.

I - INTRODUÇÃO

- a) O Movimento Moderno no Brasil e a necessidade de um reexame histórico-crítico.
- b) Considerações metodológicas.
- c) Bibliografia.

II - FUNDAMENTOS DO NEO-CLASSICISMO E ROMANTISMO

- a) A polêmica "forma-conteúdo".
- b) Fundamentos do neo-classicismo e romantismo na arte do século XVIII.
- c) Shaftesbury e o neo-classicismo.
- d) Kant e o iluminismo.
- e) Hume e a formação do gosto.
- f) Vico e a valorização dos primitivos.
- g) As influências das descobertas de Pompéia e Herculano.
- h) As viagens ao Oriente.
- i) As contribuições de Piranesi.
- j) Roma e a importância da arte etrusca.
- k) A revalorização do mundo grego.
- l) As idéias de Winckelmann, Menges e Lessing.
- m) A estética neo-clássica.
- n) Bibliografia.

III - ANTECIPAÇÃO AO MUNDO ROMÂNTICO

- a) O "retorno" ao gótico.
- b) A influência de J. J. Rousseau.
- c) Chardin, Greuze e Fragonard.
- d) Diderot e o problema "forma-função".
- e) Hogarth e suas concepções estéticas.
- f) Reynolds, Gainsborough, Romney e o sentido nacional na arte inglesa.
- g) William Blake e o sobrenatural.
- h) Goethe, Victor Hugo, Chateaubriand e o gótico.
- i) Bibliografia.

IV - A ARTE E A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

- a) A arte, o artesanato e a Revolução Industrial na Inglaterra.
- b) Ruskin e a máquina.
- c) Os pré-rafaelistas e o culto às origens.
- d) A influência dos primitivos flamengos.
- e) Morris e o movimento "artes e ofícios".
- f) Schiller e a conquista da humanidade estética.
- g) Herder e o critério objetivo.
- h) Semper - a técnica e o útil.
- i) As interpretações de Pevsner, Giedion, Nef, Mumford, Read e Francastel.
- j) Bibliografia.

4. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, 1961. Arquivo FAU-USP.

5. | 6. > Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, 1961. Arquivo FAU-USP.

V - OS NEO-CLÁSSICOS

- a) Jacques Louis David e o mundo napoleônico.
- b) Os discípulos de David.
- c) As esculturas de Houdon e Canova.
- d) Ingres e suas antecipações. Ingres e o desenho.
- e) O neo-classicismo nos Estados Unidos.
- f) Bibliografia.

VII - O NEO-CLASSICISMO NO BRASIL

- a) A "Missão Francesa" de 1816 e sua importância para o desenvolvimento da arte no Brasil.
- b) Bibliografia.

VII - O ROMANTISMO

- a) Schelling e a estética romântica. O consciente e o inconsciente.
- b) Arte e ciência.
- c) Schlegel e o valor da História.
- d) Schopenhauer e a negação da História.
- e) Novalis e o sentido mágico.
- f) Hegel - arte simbólica, clássica e romântica.
- g) Baudelaire e a crítica.
- h) O romantismo na Alemanha e na Espanha.
- i) Goya - uma biografia, uma sociedade e uma obra.
- j) Os ingleses: Constable, Bonington e Turner.
- k) Gericault e Delacroix.
- l) Rude, Rodin e a escultura no século XIX.
- m) A influência de Viollet-le-Duc.
- n) Bibliografia.

VIII - O REALISMO

- a) Cernyshevski e o "drama da vida".
- b) Taine e o "meio".
- c) O naturalismo e o realismo.
- d) A interpretação de Lukács.
- e) Th. Rousseau, Daubigny e Millet.
- f) Corot e as tendências artísticas do século XIX.
- g) A revolução de 1848.
- h) Courbet e Daumier.
- i) As tradições do realismo.
- j) Bibliografia.

IX - OS IMPRESSIONISTAS

- a) O conceito de pictórico e a tradição do paisagismo.
- b) A teoria de Chevreul.
- c) Monet, Boudin, Jongkind e Sisley.
- d) Manet e a transição.
- e) Bibliografia.

X - O DESENVOLVIMENTO POST-IMPRESSIONISTA

- a) O desenvolvimento da pintura impressionista e os post-impressionistas.
- b) Pissarro, Degas, Lautrec, Renoir, Whistler.
- c) Cézanne, Van Gogh e Gauguin.
- d) Bibliografia.

XI - A PURA VISIBILIDADE

- a) As influências de Herbart.
- b) As teorias de Hans von Marées, Zimmermann, Conrad Fiedler, Alois Riegl e Wölfflin.

- c) Os néo-impressionistas: Seurat e Signac.

XII - UMA PERSPECTIVA DE SÍNTESE

- a) O "art-nouveau".
- b) Munch e o expressionismo.
- c) Van de Velde e a arquitetura hodierna.
- d) Bibliografia.

XIII - TENDÊNCIAS DA ARTE NO SÉCULO XX

- a) Fauvismo.
- b) Expressionismo.
- c) Cubismo.
- d) Futurismo.
- e) Escola de Paris.
- f) Modigliani.
- g) Pintura Metafísica.
- h) Dadaísmo.
- i) Surrealismo.
- j) Naifs.
- k) Realismo socialista.
- l) Arte não figurativa.
- m) Picasso.
- n) Bibliografia.

XIV - O MOVIMENTO MODERNISTA NO BRASIL

no novo Departamento Histórico-Crítico acaba por delimitar de modo mais claro os campos de estudo de cada disciplina. Por exemplo, com a organização de uma sequência independente de História da Arquitetura no Departamento, os cursos de Flavio Motta não mais tentarão inserir a análise da arquitetura contemporânea como parte de seus conteúdos, o que possibilita também o aprofundamento em certos assuntos da matéria específica.

Uma outra contribuição importante que o curso sofre nestes anos é a contratação, em 1962, de dois professores assistentes, os arquitetos Julio Katinsky e Sérgio Ferro, ex-alunos de Flavio Motta que se graduaram em 1957 e 1962, respectivamente, o que gradativamente contribuirá para que novos temas entrem em pauta. A presença dos assistentes contribuiu para a incorporação definitiva dos temas da arte brasileira no programa do curso, e de um esforço de consolidação e sistematização dos estudos de História da Arte no Brasil a partir desse período, assim como essa abertura do olhar para a cultura popular. Júlio Katinsky, por exemplo, que havia sido membro do Centro de Estudos Folclóricos do GFAU³², foi quem sugeriu a incorporação do estudo do artesanato popular ao conjunto de temas a serem pesquisados na disciplina, propondo como temas de pesquisa, por exemplo, a produção dos artesãos do Vale do Paraíba.³³

Ao mesmo tempo, outros interesses começam a vir à tona nesse momento e reverberam no programa de 1962 e dali em diante: ainda que no sentido de uma introdução, aparecem também o estudo da “arte popular”, da “arte entre as crianças e os alienados”, da “arte negra” etc., de certo modo retomando alguns dos temas que estavam em voga durante sua experiência no Museu de Arte de São Paulo, mas que nesse momento são foco de um aprofundamento e pesquisa por parte de Flavio Motta.

Os primeiros registros que encontramos em seu arquivo de viagens de estudo especificamente com essa temática de pesquisa da cultura popular são justamente a partir de 1962. Ainda que eventualmente tenha se interessado pelo assunto em outras ocasiões, parece ser naquele ano que dá início a levantamen-

32. A respeito do *Centro de Estudos Folclóricos* e também da relevância obtida pelos estudos de cultura popular nos anos iniciais da FAUUSP, ver a dissertação de João Sodré, *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil, 1948-1962*. São Paulo: FAUUSP, 2010.

33. Entrevista de Julio Katinsky a autora, em 21/08/2009.

tos mais sistemáticos, realizando viagens de campo, registrando os resultados, adquirindo peças, etc. Sua caderneta de “viagens de pesquisa” registra os trabalhos realizados em algumas cidades, num primeiro momento, para o interior e litoral paulista (Taubaté, São Luís do Paraitinga, Pindamonhangaba, Lagoinha), e nos anos seguintes, para Goiás e Minas Gerais.³⁴ Nessas viagens, realiza entrevistas e levantamentos de peças e obras, que descreve em seu caderno, como a conversa realizada na cidade de Cristalina, em Goiás, em 1964:

“José Collecto de Mello

R. I de Abril, s/n

Funileiro realizou uma série de candeeiros (lâmparas) aproveitando latas de óleo, vidros de remédio, lâmpada elétrica, etc. Recolhemos algumas peças. Trata-se de um goiano de Formosa, com 72 anos de idade: ‘Não aprendeu o ofício com ninguém.’”³⁵

De fato, trata-se de um momento no qual há um movimento mais geral nas artes que busca por uma aproximação com o “popular”, encontro que parece responder a uma preocupação social que emerge naquele momento, inserindo o artista e o intelectual na “problemática social de seu tempo.”³⁶ É verdade que desde os anos 1950, o debate sobre o popular vinha procurando acentuar uma distância com relação ao registro do folclore, visto por Florestan Fernandes, entre outros, como uma necessidade histórica da burguesia, e enquanto tal intrinsecamente conservador.³⁷ Seja a partir das novas perspectivas abertas pelas ciências sociais, seja em busca de expressões de renovação no campo das artes, a cultura popular vinha se afirmando ao longo da década de 1950 como um universo de interesse aos intelectuais, vistos como responsáveis por “explicitar o processo de tomada de consciência e, por conseguinte, viabilizar o projeto de transformação do país.”³⁸ Em meio à ideologia nacionalista, populista e desenvolvimentista do período, não foi incomum que se verificasse,

34. MOTTA, Flavio. “Viagens de pesquisa”, caderneta.

35. MOTTA, Flavio. “Viagens de pesquisa”, caderneta.

36. AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A Preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984. p.315.

37. FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

38. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

7. | 10. Capa e páginas da caderneta de viagens de pesquisa. Arquivo Flavio Motta.

11. Página da caderneta de viagens de pesquisa. Arquivo Flavio Motta.

tanto à esquerda, como à direita, um deslizamento entre os sentidos do nacional e do popular.³⁹ É verdade que a década de 1960 observou uma guinada à esquerda nessas aproximações ao popular, e esforços de vanguarda como a militância de Lina Bo Bardi na Bahia, o Movimento de Cultura Popular, no Recife, o cinema de Eduardo Coutinho e Glauber Rocha, a pedagogia de Paulo Freire, despontaram entre outros projetos institucionais, políticos, culturais e estéticos do período. Segundo Aracy Amaral, o interesse havia crescido a partir da realização de Brasília: “Brasília desempenhou papel fundamental para esses despertar dos intelectuais e artistas em direção ao ‘popular’, não apenas pela confluência obrigatória de todos os brasis com seu pluralismo cultural na nova capital, como pela consequente assunção do peso dos elementos regionais, não urbanos, que compõem a nossa cultura de massa.”⁴⁰ A autora inclusive assinala como, o próprio Ferreira Gullar, intelectual orgânico do Partido Comunista, e teórico maior do neoconcretismo, irá se envolver nessa questão quando passa a dirigir a Fundação Cultural de Brasília em 1961, quando surgiria a ideia da criação do Museu de Arte Popular na cidade, que não foi adiante⁴¹. Mas o movimento de aproximação ao universo popular que marcou nacionalmente os primeiros anos da década de 60 foi mesmo a experiência dos CPCs, os Centros Populares de Cultura, vinculados à União Nacional dos Estudantes, que se difundiram por diversas cidades brasileiras, apregoando uma noção da cultura popular exclusivamente definida em termos de transformação: nem exatamente como uma concepção de mundo das classes subalternas, em termos gramscianos; nem como alusiva aos produtos culturais e artísticos elaborados pelo povo, mas como um projeto político de transformação, liderado pelos intelectuais revolucionários e que encontra na cultura sua mola propulsora.⁴²

Mas para Flavio Motta, ao que parece, esta aproximação do universo da cultura popular relacionava-se a outras experiências e interesses que ele vinha cultivando desde os tempos da revista *Habitat*, ao lado de Lina Bardi, e não tanto à agenda nacionalista, conservadora ou revolucionária, que entre outras

39. CHAUÍ, Marilena. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

40. AMARAL, Aracy, *op. cit.*, p.315.

41. Idem, *ibidem*.

42. ORTIZ, Renato, *op. cit.*, pp. 71-73.

coisas foi responsável pelo rebaixamento da dimensão estética dos produtos culturais populares. Especialmente focada nos objetos presentes no cotidiano e na cultura material do Nordeste brasileiro, sob o olhar de Lina Bo Bardi, a revista “alterou e elevou seu status, ao atribuir-lhes valor artístico”⁴³, difundindo um projeto de modernidade “atribuído de identidade e autenticidade” ao resvalar nos objetos e nos saberes tradicionais. De fato, desde os anos 1950, Lina vinha divulgando em *Habitat* a arte e a arquitetura populares lado a lado com os feitos da arquitetura contemporânea, e não as opunha, ao contrário: conforme Pereira, ela definiria “seu interesse pela cultura popular do país a partir da consideração do princípio da existência de um conhecimento humano que é universal, que perpassa todos os homens e que é mais reconhecível na tradição que se preserva atemporalmente.”⁴⁴

A produção artesanal popular é um tema frequente nas páginas de *Habitat*, a partir da qual Lina se interessa pela “descoberta dos valores culturais autênticos do povo brasileiro”; assim há uma preocupação em registrar um “elenco de objetos realizados manualmente entre as camadas mais populares”. Grande parte dos objetos documentados são destinados “à provisão de objetos utilitários, funcionais e necessários ao dia-a-dia, constituindo-se como um suporte, uma base material para a existência dessa camada social”⁴⁵, ou seja, a cultura material. Segundo Pereira, no número 5 da revista, de 1951, Lina já propusera uma associação desses objetos com o desenho industrial ao apresentar dois objetos utilitários, ressaltando seu resultado plástico formal, e os relacionando a uma geometria elementar: “o artista “moderno” os olha por que sente instantaneamente em suas formas aquela simplificação repleta de emotividade, aquela comunicação súbita implícita nas coisas que trazem em si a marca da natureza, que possuem ainda uma ‘verdade’”⁴⁶. Para ele, nesse olhar há uma referência a uma ideia de apropriação, promovida através do desenho industrial, desse produto-conhecimento popular pelo saber culto, pois a partir dos predicativos atribuídos aos objetos, há uma “intenção de produzir uma

43. STUCHI, Fabiana, *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. São Paulo: FAU-USP, 2007, p.26 (dissertação de mestrado)

44. PEREIRA, Juliano. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Uberlândia, EDUFU, 2007, p.47.

45. Idem, *ibidem*, p.49.

46. “Dois objetos”, *Habitat* n.5, p.64, out/dez.1951.

aproximação entre o que é o objeto popular e o que é o objeto moderno.”⁴⁷ Anos mais tarde, ao passar uma longa temporada em Salvador, entre 1958 e 1964, Lina irá elaborar o projeto do Museu de Arte Popular do Solar do Unhão como um espaço de registro para a produção popular do Nordeste, que pudessem embasar a criação de uma escola de desenho industrial. O desenho industrial se construiria assim sobre um lastro cultural, a partir da existência desses “fatos populares”: “o Museu de Arte popular cumpriria o papel de estabelecer uma ligação entre modernização da sociedade e sua identidade cultural.”⁴⁸

Nos parece claro, a partir dos registros das pesquisas de Flavio, um interesse que parte desse mesmo olhar. O interesse pela arte popular, assim, filia-se à militância acadêmica do professor, então claramente vinculado à pesquisa dos objetos, seu desenho e o modo como são produzidos. Vasos, urnas, brinquedos, candeeiros são registros materiais de uma tentativa de compreender as relações entre o desenho e o fazer, o embate entre uso, a forma e a “procedência” dos modelos. O próprio Flavio já havia feito algumas dessas viagens anteriormente, no entanto, sem os mesmos objetivos e disciplina. Conforme indica a documentação, é somente nesses anos iniciais da década de 60 que a arte popular passa a ser um conteúdo disciplinar, que acompanharia suas investigações e interesses de modo bastante profundo daí em diante, permeando outros trabalhos e textos, como veremos adiante.

Não nos parece, no entanto, que Flavio Motta estivesse interessado em pensar a arte popular como um lastro para a modernização da produção, como uma base cultural que pudesse apoiar o desenvolvimento do desenho industrial. Até porque estava inserido em uma universidade moderna, no polo mais dinâmico da industrialização do país. Seu interesse parece residir, contudo, na própria natureza do fazer, nas relações entre homem e matéria, forma e uso. Um sentido mais “puro” desses objetos que pudessem falar sobre as relações entre a arte e a vida cotidiana. Não é por acaso que, quando apresenta o tema da arte popular aos alunos, ela emerge na chave dos estudos da “arte entre as crianças e os alienados”, “a arte negra”, “a arte entre os índios americanos”, “a arte na Oceania”. Ou seja, em um campo universal de reflexões sobre a criação artística, seus usos e significados.

47. Idem, *ibidem*, p.49

48. PEREIRA, Juliano, *op.cit.*, p.196.

Essa visão particular da arte popular e de seu fazer fica clara num de seus textos mais conhecidos, de 1970, “A arte e a vida urbana no Brasil”. Nele o professor irá discutir a atribuição de novos significados aos objetos, a partir de um processo de apropriação via cultura popular, que reincorpora os objetos à vida e os atribui um novo sentido. A certa altura, por exemplo, ele descreve um candeeiro feito com uma lâmpada usada, produzida pelo mesmo ferreiro de Cristalina, acima mencionado:

“Haverá um espaço de História, com um tempo da Sociedade. Espaço da História porque é, no mundo, o vivido nele. Tempo da Sociedade, porque não é tão somente o tempo da chuva, do vento, do frio. Porém, acresce o tempo da primavera, do verão, aliados ao plantar, ao colher, o tempo do relógio, da máquina, da indústria, da produção, do consumo e da distribuição; tempo enfim transfigurado pelas condições múltiplas do trabalho. Mesmo aquilo que já foi elaborado, terminado, e se oferece ao consumo mesmo como ‘coisa dada’, porque ninguém sabe porquê. Assim mesmo, conta nas relações de trabalho. Um produto aparece como ponto de chegada de uma linha de produção – é lâmpada elétrica que Van de Velde julgou uma das mais belas formas. O mesmo produto usado e ‘queimado’, mas conservando a mesma forma, será visto na periferia da cidade, no lixo, como matéria prima. A forma da lâmpada servirá de depósito de querosene (energia) para iluminar um novo produto – a lamparina, o fifó, o candeeiro ou o também chamado periquito. Aquilo que num processo é ponto terminal – a lâmpada – em outro é ponto de partida, é matéria prima, com toda a sofisticação que ela traz acrisolada como produto cultural.”⁴⁹

49. MOTTA, Flávio. “A arte e a vida urbana no Brasil”, *Textos informes*. São Paulo: FAU-USP, 1970.

12. Foto de lamparina
que abre o ensaio "A arte
e a vida urbana no Brasil",
Textos informes, 1973. Ar-
quivo Biblioteca FAU-USP.

3.3. As artes no horizonte da especialização

Ao mesmo tempo, outros interesses de Flavio também seriam aprofundados e ressoariam nos espaços da disciplina e da Faculdade nesses mesmos anos. Uma anotação datilografada desses anos iniciais da década de 60 deixam claras as ideias e os propósitos para a disciplina de História da Arte e Estética naquele momento, e os diversos projetos que se desdobrariam a partir dessa conceituação mais geral, uma espécie de rascunho para um plano de atividades.⁵⁰ De um lado, Flavio chama a atenção para a necessidade de que “a presença de obras de qualidade artística e o interesse por problemas culturais daí decorrentes represente o contínuo aperfeiçoamento dos futuros arquitetos”, reverberando em todos os anos da faculdade de modo que os conteúdos relativos à *História da Arte* não se esgotem no primeiro ano. E para isso propõe uma sistematização dos resultados que possa servir aos aprofundamentos e a atividades diversas: organização de material de pesquisa e documentação, preparação de exposições, “catalogação de reproduções, desenhos e documentos destinados a pesquisa”⁵¹, e ao mesmo tempo propõe que os seminários de leitura possam se estender a todos os alunos da faculdade, destacando a importância do aprofundamento de algumas pesquisas que já haviam se iniciado.

Por outro lado, Flavio ressalta que naquele momento “a Faculdade de Arquitetura é a única escola de nível superior, em São Paulo, que atende a formação artística. A maioria do pessoal especializado em *História da Arte* se faz, até hoje, via de regra, à margem dos meios universitários, o que já não ocorre em outros estados”.⁵² Essa observação nos parece muito significativa por ressaltar uma certa responsabilidade em manter um campo aberto a essas outras esferas da formação que talvez permeasse a própria constituição da FAU naquele momento. Ao menos no campo da História da Arte seria preciso estruturar uma investigação consistente e sistemática, que estivesse à altura de uma formação tão específica. E de certo modo, essa abertura para outras

50. O documento deixa entrever de que se trataria de uma justificativa para que a cadeira de *História da Arte* seja exercida em tempo integral; no entanto uma solicitação de alteração de seu regime de trabalho só foi feita formalmente por Flavio Motta em 1971, junto com diversos outros professores da casa.

51. Arquivo Flavio Motta, documento sem título. Datilografado, papel timbrado IAC, 2p.

52. Idem, *ibidem*

13. | 14. Anotações de Flavio Motta sobre o curso de História da Arte e Estética, sem data. Arquivo Flavio Motta.

intensificar a atuação da cadeira em regime de tempo integral. Adotada essa medida, abre-se, de logo, a possibilidade de investigar os ~~apex~~ aspectos característicos do nosso desenvolvimento artístico, e especificamente arquitetônico. Hoje o movimento em torno da arquitetura moderna, no Brasil, tomou vulto internacional. Vários, dentre os promotores dessas conquistas ~~abre~~ ai estão para um valioso depoimento pessoal. Quanto ~~aos aspectos~~ as manifestações paralelas, no campo da pintura, da escultura e das chamadas artes aplicadas, muito ainda está para ser investigado, como ^{verifica} se vem fazendo no terreno da literatura. Os antecedentes do chamado "Movimento Modernista", este sim, poderíamos dizer, não mereceu o menor cuidado. Inúmeras obras, realizadas nos primeiros anos da nossa vida republicana, estão desaparecendo com o crescimento da cidade. Iniciamos trabalho neste sentido. Gostaríamos agora de aprofunda-lo. As ocorrências no meio social, as determinantes econômicas, as transformações políticas, as várias características culturais da vida paulista no começo do século, muito poderão contribuir para elucidar um capítulo da nossa História da Arte que ainda ~~se~~ está para se escrever. A nova geração de arquitetos, desejosa de melhor caracterizar o esforço criador, dentro da nossa fisionomia cultural, ~~deve~~ encontrará assim um núcleo apropriado ao estudo, pesquisa, documentação e debate.

possibilidades de atuação dos formados na escola, que não residissem estritamente na arquitetura, estava contida também nas linhas em que o projeto havia se desmembrado com a reforma curricular. A partir dessa conceituação inicial, podemos compreender duas iniciativas quase simultâneas, como frentes de trabalho, que Flavio passa a desenvolver a partir desse momento e que representam um momento de aprofundamento como professor universitário, repensando seu papel e suas contribuições.

O curso de pós-graduação em História da Arte e da Arquitetura, 1964-1966

A primeira delas é a organização de um curso de pós-graduação, que pretendia suprir um campo para o qual não havia formação própria e permitir a investigação e o estudo aprofundado de certas questões, e que ao mesmo tempo pudesse tratar de uma temática complementar à arquitetura. O Departamento de História, e especialmente Flavio, programam a realização de um curso dessa natureza para acontecer entre 1964 e 1966. São escassos os registros dessa primeira iniciativa de Pós-Graduação na FAU a partir do recém-criado Departamento de História. Sabe-se, porém, que o *Curso de pós-graduação em História da Arte e da Arquitetura* deveria ser organizado a partir de seis disciplinas: *Restauro e conservação de obras de arte*, coordenado por Eduardo Kneese de Mello; *Museologia*, coordenada por Flavio Motta; *Fundamentos sociológicos do Planejamento*, por Juarez Brandão Lopes; *Evolução urbana*, por Nestor Goulart Reis e *Pré-Fabricação na arquitetura contemporânea*, também sob a coordenação de Eduardo Kneese de Mello. Segundo o programa geral, o propósito do curso era “proporcionar aos alunos pós-graduandos o aprimoramento artístico, técnico e científico relacionado às diversas “sequencias” (comunicação visual, desenho industrial, projeto e planejamento), existentes no curso regular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, bem como os diversos Departamentos e, especificamente, as matérias do Departamento de História. Na distribuição das disciplinas foi considerada a necessidade e a possibilidade de ampliar e consolidar as relações da Faculdade de Arquitetura com as conquistas culturais brasileiras”⁵³,

53. Documento “Curso de Pós-Graduação”, datilografado, 6p. Arquivo Flavio Motta.

razão pela qual um curso era composto por disciplinas tão diversas quanto as das temáticas propostas.

O curso contaria com uma série de colaborações externas e professores convidados, especialistas em seus campos, que complementariam o currículo oferecido com o saber especializado. Cogitava-se até mesmo a participação de um “especialista de renome internacional”⁵⁴ para o curso de Museologia, que teria sua viagem financiada pelo Ministério das Relações Exteriores. O curso era aberto aos alunos que já possuísem graduação em áreas compatíveis, que após cursarem duas disciplinas deveriam apresentar uma tese para a obtenção de um certificado.

O programa específico do curso de Museologia, proposto em um momento importante de institucionalização dos Museus da Universidade de São Paulo – o Instituto de Pré-História, base do atual Museu de Arqueologia e Etnologia fora criado em 1962, e em 1963 o Museu Paulista foi incorporado à USP e o Museu de Arte Contemporânea fora criado a partir do núcleo original do acervo do MAM-SP - destinado a formar profissionais capacitados para colaborar com as “necessidades de adequação” das instituições culturais “aos princípios científicos que regulam a natureza da matéria”, compreendia desde o estudo da origem, finalidades e organização dos museus, até estudos de paleografia, arqueologia, etnografia, etc. Um programa de escopo abrangente que certamente formaria mais do que um técnico-conservador nas instituições. E diversos convidados transitariam pelas aulas: Rubens Borba de Moraes, Lina Bo Bardi, Yves Bruand, Ulpiano Bezerra de Menezes, Walter Zanini, Pietro Maria Bardi, Paulo Emilio Salles Gomes, Edson Motta – estavam na lista de colaboradores para a disciplina a cargo de Flavio Motta.

Em todos os currículos apresentados em sua pasta funcional, Flavio Motta inclui a informação de que dera aulas nesse curso durante os anos de 1964 e 65, e de que também teria ministrado aulas na disciplina de *Restauro* do mesmo curso, no entanto, não foi possível identificar se as outras disciplinas aconteceram nesses mesmo anos.

54. Carta de Flavio Motta ao diretor da FAU-USP em 02/02/1965, datilografada, 1p, Arquivo Flavio Motta. Em uma outra versão da mesma carta, Flavio explica que esse especialista seria o prof. Philip Roberts Jones, conservador chefe do Musée Royal d'Artes de Bruxelas.

15. Carta de Flavio Motta ao diretor da FAU-USP sobre plano para disciplinas do curso de pós graduação, 2 de fevereiro de 1965. Arquivo Flavio Motta.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
Instalada no prédio "VILA PENTEADO"
DOADO PELOS IRMÃOS
SILVIO ALVARES PENTEADO E ARMANDO ALVARES PENTEADO
1948
RUA MARANHÃO N.º 88
TELEF.:

São Paulo, 2 de fevereiro de 1965

Exmo. Sr.
Professor Pedro Moacyr do Amaral Cruz
M.D. Diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Em mãos

Senhor Diretor:

Em atendimento às decisões do Departamento de História, elaboramos o plano de ensino para a disciplina de Museologia do Curso de Pós-graduação, cujas aulas foram previstas para o corrente ano.

Cabe, entretanto, ao encaminharmos nossa proposta, solicitar especial atenção para o seguinte: *de estender a seguir lista de nomes internacionais*

1. O Ministério das Relações Exteriores está empenhado em colaborar para a vinda do professor Philip Roberts Jones, conservador-chefe do Musée Royal d'Arts (Bruxelas), conforme os termos da carta encaminhada à Diretoria da Faculdade, em 12 de dezembro de 1964, pelo Departamento de História.
2. Ao elaborarmos a lista de professores para a disciplina de Museologia, procuramos arrolar nomes de reconhecida capacidade profissional, a fim de garantir a continuidade das aulas em níveis satisfatórios.
3. Os entendimentos com vários desses especialistas, prosseguirão, conforme recomendações verbais de Vossa Excelência, isto é, após a integral aprovação pelos órgãos superiores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Os professores Ives Bruand, Dom Clemente da Silva Nigra, Boris Malkin e *Dr. Claudio Radvig de Campos* ~~já estado~~ Philip Roberts Jones, ainda não foram ouvidos sobre o plano de ensino, razão pela qual devemos considerar os nomes dos professores sujeitos a confirmação e substituição.

Sem mais, aproveitamos o ensejo para manifestar a Vossa Excelência a nossa estima e consideração.

Atenciosamente,
[Assinatura]

Seria aconselhável reservarmos uma possibilidade de substituição no caso de eventual recusa de consulta feita pelo Departamento.

4.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Instalada no prédio "VILA PENTEADO"
DOADO PELOS IRMÃOS
SILVIO ALVARES PENTEADO E ARMANDO ALVARES PENTEADO
1948

RUA MARANHÃO N.º 88
TELEF. 1.....

II. MUSEOLOGIA

Objetivo. Visa orientar os alunos do Curso de Pós-graduação nas técnicas e critérios fundamentais de museologia, indispensáveis ao atendimento das permanentes necessidades de adequação da Universidade de São Paulo e outras instituições culturais do País, aos princípios científicos que regulam a natureza da matéria (planejamento, organização, catalogação, apresentação e preservação do acervo histórico, científico e artístico nacional).

Desenvolvimento.

Iª parte 1. Introdução.

1. 2. Histórico do colecionismo e dos museus.
2. 3. Os museus, suas modalidades, finalidades e funções.
3. 4. A organização dos museus.
4. 5. Técnicas de classificação e catalogação.
5. 6. Da restauração e preservação dos objetos nos museus.
6. 7. Arquitetura de museus, agenciamento de interiores, exposições.
7. 8. Museus e educação.
8. 9. ~~Museus e teatro.~~ Museografia (museus paulistas).
9. 10. Aspectos da museologia no Brasil.

IIª parte 11. Elementos de iconografia.

12. Elementos de cronologia,
paleografia, (Vus Bruand - 2 aulas)
arqueologia,
etnografia,
~~pre-história~~ pre-história
epigrafia e
diplomática. (Vus Bruand - 1 aula)
13. Elementos de biblioteconomia.
14. Iconografia brasileira.
15. História do livro.
16. Planejamento dos museus e a arquitetura.
17. Documentação, classificação e conservação de material
audio-visual • Difusão cinematográfica.
18. Seminário de fotografia.

16. Programa para a disciplina *Museologia*, no curso de pós-graduação. Arquivo Flavio Motta.

17. | 18. Programa para a disciplina *Museologia*, no curso de pós-graduação. Arquivo Flavio Motta.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
Instalada no prédio "VILA PENTEADO"
DOADO PELOS IRMÃOS
SILVIO ALVARES PENTEADO E ARMANDO ALVARES PENTEADO
1948
RUA MARANHÃO N.º 88
TELEF.:

Instruções metodológicas.

As aulas de caráter teórico-prático, deverão contribuir, através de projeções, apresentação de peças originais, visitas a museus, pesquisas e exercícios, para que os alunos se capacitem das exigências básicas do planejamento, organização e funcionamento dos museus e atividades correlatas.

Professores (sujeitos à confirmação):

- Pascoalício Radiz de Campos *Museus do Vaticano*
- Philip Robert Jones, conservador-chefe do Museu Royal d'Arts (Bruxelas)
- Rubens Borba de Moraes, ex-diretor da Biblioteca Municipal, Biblioteca Nacional e Biblioteca da O.N.U.
- Lygia Martins Costa, museóloga da diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro.
- D. Clemente da Silva-Migra, diretor do Museu de Arte Sacra, Salvador
- Herbert Baldus, etnólogo do Museu Paulista e *professor da Escola de História e Paleontologia*
- Regina Real, diretora da Casa de Rui Barbosa e presidente da Associação Brasileira de Museologia, Rio de Janeiro.
- Lina Bo Bardi, ex-diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de União e Museu de Arte de São Paulo, arquiteta, autora de vários projetos de museus.
- Edson Motta, professor da Escola Nacional de Belas Artes, restaurador da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro.
- Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Boris Malkin, etnólogo.
- Djalma R. Lessa, diretor do Patrimônio do Itamarati, Rio de Janeiro.
- Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo.
- Paulo Emilio Salles Gomes, conservador da Fundação Cinematéca Brasileira.
- Ives Bruand, paleólogo, professor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, École de Chartres.
- Ulbianio Bezerra de Menezes, professor de arqueologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.
- Thomas Parkas, engenheiro, organizador e professor do Curso de Fotografia do Museu de Arte de São Paulo.
- Flávio Motta, professor de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- Claudio Pellegrino *Sestieri, diretor do Museu Etnográfico, Luigi Pigorini, Roma*
- Paulo Duarte, diretor do Instituto de Pré-história da Universidade de São Paulo

Vilma Chiara, conservadora da coleção de Etnologia do

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
Instalada no prédio "VILA PENTEADO"
DOADO PELOS IRMÃOS
SILVIO ALVARES PENTEADO E ARMANDO ALVARES PENTEADO
1948
RUA MARANHÃO N.º 88
TELEF.:

Aproveitamento.

A aferição do aproveitamento em Museologia, obedecerá as seguintes normas:

- a) trabalho escrito, versando sobre matéria dada, cujo plano de desenvolvimento deverá ser previamente aprovado por 3 (tres) professores da disciplina;
- b) a avaliação dos resultados será feita por uma comissão de 3 (tres) professores da disciplina;
- c) nota mínima de aprovação: 7 (sete).

Frequencia.

A frequência às aulas é de 80%.

Total de aulas.

40 (quarenta) aulas.

Número de vagas.

50 (cincoenta) vagas.

Período de matrículas (para a disciplina II)

até 15 de março de 1965.

Horário.

período noturno, das ²⁰/~~18~~ as 22 horas.
visitas ~~de estudo~~ ^{de estudo}, no período diurno.

Início das aulas.

2 de abril de 1965.

19. | 20. Programa para a disciplina *Museologia*, no curso de pós-graduação. Arquivo Flavio Motta.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Instalada no prédio "VILA PENTEADO"
DOADO PELOS IRMÃOS
SILVIO ALVARES PENTEADO E ARMANDO ALVARES PENTEADO
1948
RUA MARANHÃO N.º 88
TELEF.:

INSCRIÇÃO POR DISCIPLINA:

aberta apenas a bachareis de faculdade de arquitetura ou instituições universitárias de cujo currículo faça parte a disciplina a que se prende o assunto da tese de pós-graduação - deverá constar a indicação do assunto e do professor do Departamento que será o seu orientador.

DA TESE:

a tese de pós-graduação deverá ser realizada, obedecendo-se às seguintes etapas, até a sua defesa final perante os membros do Departamento.

- A. O candidato deverá ter aprovado pelo seu orientador um plano de tese, onde exporá detalhadamente o campo de sua investigação, o conhecimento já existente sobre o assunto, as hipóteses, métodos e técnicas que se utilizará na pesquisa, e as etapas a serem seguidas nas mesmas.
- B. Aprovado pelo orientador, o plano de tese, em 3 (tres) vias, deverá permanecer no Departamento, para conhecimento de qualquer de seus membros.
- C. Realizada a tese e aprovada pelo orientador, 10 (dez) vias da mesma deverão ser entregues ao Departamento para consulta dos professores.
- D. O candidato defenderá a tese em sessão especial do Departamento em que poderá argui-lo qualquer regente de cadeira ou de disciplina, livre-docente ou doutor, dentre os membros do Departamento, podendo assistir à sessão qualquer professor da Faculdade.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Instalada no prédio "VILA PENTEADO"
DOADO PELOS IRMÃOS
SILVIO ALVARES PENTEADO E ARMANDO ALVARES PENTEADO
1948

RUA MARANHÃO N.º 88
TELEF.:

TAXA DE INSCRIÇÃO:

CERTIFICADO:

O "Certificado de Aprovação em Curso de Pós-Graduação" será conferido, no período de 1964-1966, ao aluno que houver obtido a aprovação em 2 (duas) disciplinas do curso e na tese, desde que não tenha sido reprovado mais de uma vez.

O "certificado" constituirá o documento hábil para a disposição regulamentar estatutária de ulterior permanência dos Instrutores do corpo docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, habilitando-os à inscrição para defesa de tese de título de doutor.

O projeto de pesquisa do modernismo brasileiro

Uma outra frente de trabalho que Flavio Motta deu início nesses anos foi a organização, em 1964, de um projeto de pesquisa para estudar “O movimento modernista no Brasil”. Com ele, o professor pretendia “recolher e organizar sistematicamente” documentação sobre o Movimento Modernista, a partir do registro de obras, entrevistas, depoimentos e reprodução de documentos de arquivos de artistas.⁵⁵

Flavio já manifestara em outras ocasiões⁵⁶ a preocupação com a documentação e o registro de exemplares emblemáticos da cultura e das artes, considerando como uma das tarefas da prática universitária produzir registros documentais. Além disso, um certo sentimento de urgência perpassa o projeto, “pelo fato de muitos participantes do Movimento Modernista estarem vivos”⁵⁷, o que representa uma oportunidade única de coleta de depoimentos. E um projeto estruturado e financiado por vias “oficiais” parecia representar uma chance de aprofundamento das pesquisas individuais que ele vinha estimulando que os estudantes realizassem ao longo dos últimos anos. Assim, o projeto de pesquisa apresentado à FAPESP traz a seguinte justificativa para sua realização:

“Importância para o país

As artes plásticas se oferecem como testemunho das tendências da nossa cultura, com tal grau de precisão e autenticidade que é indispensável atrair para a Universidade a maior soma de documentos possíveis sobre a matéria. É lamentável observar que em São Paulo esse esforço está atrasado em relação a outras universidades do Brasil. Todavia, devido à diversificação crescente do nosso meio – que em parte justifica esse descuido – urge redobrar esforços a fim de nos apropriarmos, conscientemente, das linhas mestras de nossa ‘civilização de imagens’. Muito material

55. Projeto de pesquisa FAPESP, Arquivo Flavio Motta.

56. Como por exemplo no caso das obras *Art Nouveau* na revista *Habitat*; Naquele momento, os artistas que participaram da semana que se encontram vivos teriam por volta de 75 anos de idade.

57. Projeto de pesquisa FAPESP, Arquivo Flavio Motta.

disponível, pelo fato de muitos participantes do Movimento Modernista estarem vivos, exige um rápido e eficiente trabalho de coleta de dados. Pois, passada essa oportunidade, um trabalho dessa natureza será tanto mais oneroso quanto deficiente. Cumpre ressaltar a íntima vinculação das artes plásticas (pintura, escultura, gravura) com a arquitetura. Toda a linha de exemplos que ilustram as possíveis relações dessas artes com a literatura está para ser estudada com testemunho da nossa trajetória cultural. Cumpre aprofundar esses aspectos, mesmo porque se pretendermos transmitir aos nossos alunos alguma coisa de História da Arte atinente à área de nosso convívio, necessitamos dispor desse “material didático” para maior realismo do conteúdo das cadeiras do Departamento de História da Faculdade. Por outro lado, sendo a Faculdade de Arquitetura a única escola que se ocupa do “fazer artístico”, deve-se ainda converter-se em centro de documentação e estudo desses aspectos da cultura brasileira.”⁵⁸

A bibliografia do projeto era bastante sucinta, composta por alguns autores clássicos que se propuseram a fazer algumas leituras críticas do período, como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Sergio Milliet, P.M. Bardi e Lourival Gomes Machado. Além do registro e documentação completa da obra de artistas modernistas como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Candido Portinari, o projeto se propunha também a publicação de um catálogo sobre a obra de cada um dos artistas estudados. Previsto para ser executado em 3 anos, o projeto incluía a concessão de bolsas de Iniciação Científica para estudantes, que seriam responsáveis pelo estudo da obra de um artista, individualmente.

É importante ter em vista que o projeto de Flávio Motta emerge em um momento de institucionalização da pesquisa em São Paulo com a criação em 1962, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Tendo sido criada a partir da iniciativa dos próprios pesquisadores e seguindo um modelo de agências científicas estrangeiras, a Fapesp organizara-se a partir da destinação específica de recursos públicos e com base em um regime de autonomia

58. Projeto de pesquisa FAPESP, Arquivo Flavio Motta.

administrativa e financeira.⁵⁹ Algumas publicações e boletins informativos de seu histórico de auxílios nos dão um panorama de seus primeiros anos de atuação, especialmente entre 1962 e 1969. Representando um verdadeiro marco no desenvolvimento científico e na abertura de novas possibilidades de trabalho no país, desde seu primeiro ano de funcionamento a procura por auxílios foi enorme. Eles seriam concedidos em diversas modalidades, individuais ou em projetos vinculados às instituições, definindo inclusive estratégias de investimento em frentes de pesquisa e temas específicos considerados insuficientemente desenvolvidos, e implementando programas e projetos coordenados por grupos de pesquisadores convidados.⁶⁰

Em 1963, a assessoria científica da agência havia sido duplicada haja vista o grande número de pedidos de auxílio (490 solicitações naquele ano, das quais 351 foram concedidas), tendo entre seus 12 assessores responsáveis pelas diversas áreas de conhecimento, o professor Roberto Cerqueira César como representante da área de Arquitetura⁶¹. Contudo, por mais que as diversas áreas estivessem representadas na assessoria, os registros das atividades da Fundação nesse período mostram que as pesquisas nas áreas de ciências humanas ainda suscitavam controvérsias e não eram um foco de investimentos bem estabelecido. A questão consta, por exemplo, de ata de reunião ainda em 1962, onde se lê sobre certa “consulta da Diretoria Científica sobre se a FAPESP pode amparar pesquisa no campo das Letras, Filosofia e Artes”. Após a discussão, a decisão da Diretoria foi afirmativa, “desde que bem evidenciado o caráter de pesquisa, a juízo do diretor científico e sua assessoria.”⁶² No entanto, ainda que os números exatos por área do conhecimento não sejam claros, consta nos relatórios que foram poucas as pesquisas financiadas nesses primeiros anos que advinham do campo das humanas, sendo mais comuns os auxílios para a realização de simpósios, publicações e para a vinda de professores estrangeiros, do que no financiamento de projetos e equipes de pesquisa.

59. MOTOYAMA, Shozo; HAMBURGER, Amélia Império; QUEIROZ, Francisco Assis de; TAIRA, Lincoln; NAGAMINI, Marilda; CHASSOT, Walkiria Costa Fucilli. *FAPESP: uma história de política científica e tecnológica*. São Paulo: FAPESP, 1999. p.113.

60. Idem, *ibidem*, p. 124.

61. Idem, *ibidem*.

62. Ata do Conselho Superior da FAPESP, 18/7/1962, 1º Livro de Atas, p.12, apud FAPESP, *op.cit.* p.114.

O termo de concessão do auxílio a Flávio Motta foi assinado em abril de 1964, aprovando o projeto com três alunos bolsistas: Marta Mello Rosetti, que estudava a obra de Anita Malfatti; Carlos Heck, responsável pela pesquisa sobre Flavio de Carvalho e Conrado Heck, que estava estudando a obra de Tarsila do Amaral⁶³. Além deles, o próprio docente responsável encarregara-se da pesquisa em torno da obra de Candido Portinari⁶⁴.

O arquivo de Flavio Motta guarda toda a documentação relativa aos trâmites de pelo menos dois anos da pesquisa⁶⁵, contando ainda na rotina do trabalho com o auxílio de seus assistentes na FAU, os professores Sergio Ferro e Julio Katinsky. Algumas questões pareciam ser temas de discussão frequentes e aparecem nos documentos diversas vezes; por exemplo, como organizar a catalogação das obras em fichas, quais os critérios a serem adotados para seu preenchimento, os critérios para a “catalogação de desenhos”⁶⁶, a comunicação com os colecionadores, etc. E muitas dessas discussões eram feitas em conjunto entre o grupo de pesquisa e o curso de pós-graduação em Museologia, do qual se consultava a bibliografia para definir os padrões de catalogação.

>> 21. | 22. Termo de outorga e aceitação de auxílio pesquisa da FAPESP. São Paulo, 10 de agosto de 1965. Arquivo Flavio Motta.

>> 23. | 24. Projeto de pesquisa apresentado por Flavio Motta a FAPESP. Arquivo Flavio Motta.

63. Entre a lista de alunos aparece ainda Luis Kupfer, que estaria estudando Victor Brecheret, porém seu nome não consta nos documentos da FAPESP.

64. Flavio realizou uma extensa catalogação da obra de Portinari nesse projeto, a partir do contato direto com o artista e colecionadores, localizando partes importantes do conjunto de trabalhos do pintor e que começava a se dispersar. Esse levantamento foi o ponto de partida para que se desenvolvesse o “Projeto Portinari”, organizado por seu filho João Candido Portinari a partir dos anos 70, que publicou o *Catálogo Raisonné* do artista.

65. Além do projeto principal, “O movimento modernista no Brasil”, há também no Arquivo de Flavio Motta cópias de solicitações de “Bolsas de Aperfeiçoamento”, com projetos de pesquisa apresentados individualmente pelos pesquisadores, e nos quais Flavio Motta era o orientador. Tratam-se dos seguintes projetos: “Arte popular nordestina”, de Waldemar Herrmann, e “Influências da arquitetura japonesa no Brasil e os artesanatos tectônicos”, de Iossuke Tanaka, ambos solicitados em janeiro de 1965. Não há registros de que as bolsas tenham sido concedidas, porém em diversos documentos e currículos do período Flavio Motta inclui o projeto “Arte popular nordestina” como um trabalho que vinha sendo realizado.

66. MOTTA, Flavio, “Recomendações ao setor de pesquisa da cadeira de História da Arte / Estética”. São Paulo, 15/09/65, datilografado, 1p. Arquivo Flavio Motta.

FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO
Av. Paulista, 352 - 14. andar - São Paulo

TERMO DE OUTORCA E ACEITAÇÃO DE AUXÍLIO

PROCESSO: **arquitetura 65/549**
OUTORGANTE: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.
OUTORGADO: **FLAVIO MOTTA - brasileiro, casado, Professor.**

INSTITUIÇÃO: **Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.**

RESIDÊNCIA: **Rua Bartira, 191, Capital**

IMPORTÂNCIA: **CR\$. 1.000.000 (HUM MILHÃO DE CRUZEIROS)**

PROJETO: **PROJETO: "O movimento modernista no Brasil (Artes Plásticas) Artesanato Popular"**

DURAÇÃO: **-**

DISCRIMINAÇÃO: **DISCRIMINAÇÃO: Microfilmagem, documentação e auxílio de viagem.**

PRESTAÇÃO DE CONTAS- data: **30 de novembro de 1966.**
(com devolução de saldo, se houver)

Em **13/7/65**, o Conselho Técnico Administrativo da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, de signada simplesmente OUTORGANTE, usando das atribuições que lhe confere o artigo 14, letra "b", da Lei Estadual n. 5.918, de 18 de outubro de 1960, defere ao OUTORGADO, um auxílio de acordo com a especificação acima, e sob cláusulas e condições seguintes:

I

O pagamento será feito de acordo com o plano de aplicação apresentado pelo OUTORGADO; com ou sem modificações feitas pela OUTORGANTE;

II

O auxílio deferido em hipótese alguma poderá ser destinado, ainda que parcialmente, a fins diversos dos indicados no preâmbulo deste Termo; desta forma, o OUTORGADO fica pessoalmente responsável pela perfeita aplicação do auxílio, de acordo com a sua finalidade;

III

Sempre que, em virtude do auxílio deferido, for produzido trabalho técnico ou científico de divulgação, deverá seu autor fazer, no mesmo, expressa referência à OUTORGANTE, e a fornecer três (3) exemplares da obra publicada;

IV

O material adquirido de acordo com o presente Termo ficará sediado no endereço da instituição acima mencionada, e sob os cuidados do OUTORGADO;

V

Todo o material adquirido com o presente auxílio será propriedade da OUTORGANTE; após o decurso de dois anos de utilização, e à vista de relatório circunstanciado sobre as pesquisas realizadas, e mediante a solicitação expressa do OUTORGADO, a OUTORGANTE poderá doar o equipamento à instituição indicada neste Termo;

VI

A prestação de contas do auxílio deferido será feita pelo OUTORGADO até a data indicada, devendo observar as instruções anexas, as quais passam a fazer parte integrante deste Termo;

VII

No caso de não serem efetuados, no prazo estipulado, as despesas a que se refere o presente Termo, ou havendo saldo, será a importância correspondente recolhida à Tesouraria da OUTORGANTE, juntamente com a prestação de contas, sendo o seu recebimento procedido condicionalmente, até aprovação final das contas prestadas pelo OUTORGADO;

VIII

Independentemente das cláusulas sexta e sétima, o OUTORGADO obrigase a apresentar à OUTORGANTE, relatórios anuais do plano de pesquisa, com conclusões sucintas dos resultados até então já obtidos;

IX

Em caso de falta ou impedimento do OUTORGADO será feita comunicação imediata à OUTORGANTE;

X

A violação de qualquer das cláusulas do presente importará em suspensão do auxílio concedido e ou retirada do material através dele adquirido;

XI

O OUTORGADO aceitará qualquer fiscalização que a OUTORGANTE julgar conveniente proceder, de acordo com o item III, art. 3, da Lei Estadual n. 5.918, de 18/10/60;

XII

O presente Termo entrará em vigor na data de sua assinatura;

XIII

O OUTORGADO declara que aceita, sem restrições, o presente auxílio, como está deferido, e se responsabiliza pelo fiel cumprimento do presente em todos os seus termos, cláusulas e condições.

J. Carneiro
Diretor Presidente

Alberto Moura
Diretor Administrativo

Diretor Científico

São Paulo, 10 de agosto de 1965

[Assinatura]
O OUTORGADO

CÓPIA DO PROJETO DE PESQUISA APRESENTADA PELO PROFESSOR FLAVIO
MOTTA NA SUA "INSCRIÇÃO PARA AUXÍLIO DE PESQUISA" DA FUNDAÇÃO
DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO.

PESQUISA SOBRE O MOVIMENTO MODERNISTA NO BRASIL
(ARTES PLÁSTICAS)

- 1 - O Movimento Modernista no Brasil (Artes Plásticas).
- 2 - Recolher e organizar, sistematicamente, documentação precisa e suficiente sobre o Movimento Modernista nas nossas artes plásticas, acompanhando-a, sempre que possível, de análise crítica.
- 3 - Programação:
 - a - Documentação fotográfica a partir de Anita Malfatti, Brecheret, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Portinari, etc.
 - NOTA: Devido a documentação já existente sobre Lasar Segall, a obra desse pintor será considerada inicialmente, apenas em relação aos artistas citados.
 - b - Dos artistas escolhidos serão fotografadas as obras, e, quando possível, gravados depoimentos.
 - c - Documentação microfilmada de cartas, artigos, outros elementos bibliográficos e iconográficos, cuja consulta será facilitada aos futuros estudiosos do assunto.
 - d - Organização da documentação dentro de critérios científicos.
 - e - Apresentação de exposições acompanhadas de interpretações críticas.
 - f - Publicação de catálogo para cada artista estudado.
- 4 - O pesquisador já manteve contatos pessoais com os principais artistas ou obras que serão objeto desta pesquisa e julga prudente recolher a documentação, enquanto muitos elementos ainda não foram dispersos.
- 5 - Bibliografia:

ANDRADE, Mario de - Revista Acadêmica (número em homenagem a Lasar Segall)

ANDRADE, Mario de - O Movimento Modernista, Rio de Janeiro, Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Mario de - O Empalhador de Passarinho, São Paulo, Livraria Martins Editora.

ANDRADE, Oswald de - Em Pro de uma Pintura Nacional, in "O Pirralho".

BARDI, P.M. - Lasar Segall, Museu de Arte de São Paulo, 1952.

BRITO, Mario da Silva - História do Modernismo Brasileiro, São Paulo, Editora Saraiva, 1958.

CARNEIRO LEÃO - São Paulo em 1920, Rio de Janeiro, Editora Américo Americano, 1920.

GRAÇA ARANHA - O Espírito Moderno, Cia Gráfica Editora Monteiro Lobato, 1925.

NACHADO, Lourival Gomes - Retrato da Arte Moderna no Brasil, Coleção do Departamento de Cultura, 1943.

MILLIET, Sergio - Diário Crítico, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1947.

MONTEIRO LOBATO - A Barca de Gleyre, Cia. Editora Nacional, 1944.

RASH - Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

SANGIRARDI JR. - Itinerário de Brecheret, in "Planalto", nº6, 1941.

- 6 - O pesquisador, quando trabalhava no Museu de Arte, organizou exposições de Anita Malfatti, Segall, Portinari, Flavio de Carvalho; publicou artigos sobre o assunto na revista "Habitat" e no "Diário de São Paulo". Na Faculdade de Arquitetura, organizou a exposição de Victor Brecheret.

7 - Vide programação

8 - Importância para o País:

As artes plásticas se oferecem como o testemunho das tendências da nossa cultura, com tal grau de precisão e autenticidade que é indispensável atrair para a Universidade a maior soma de documentos possíveis sobre a matéria. É lamentável observar que em São Paulo esse esforço está atrasado em relação a outras universidades do Brasil. Todavia, devido a diversificação crescente do nosso meio - que em parte justifica esse descuido - urge redobrar esforços a fim de nos apropriarmos, conscientemente, das linhas mestras da nossa "civilização de imagens". Muito material disponível, pelo fato de muitos participantes do Movimento Modernista estarem vivos, exige um rápido e eficiente trabalho de coleta de dados. Pois, passada essa oportunidade, um trabalho dessa natureza será tanto mais oneroso quanto deficiente. Cumpre ressaltar a íntima vinculação das artes plásticas (pintura, escultura, gravura) com a arquitetura. Toda a linha de exemplos que ilustram as possíveis relações dessas artes com a literatura está para ser estudada como testemunho da nossa trajetória cultural. Cumpre aprofundar esses aspectos, mesmo porque se pretendemos transmitir aos nossos alunos alguma coisa de História da Arte atinente a área do nosso convívio, necessitamos dispor desses "material didático" para maior realismo do conteúdo das cadeiras do Departamento de História da Faculdade. Por outro lado, sendo a Faculdade de Arquitetura a única escola da Universidade que se ocupa do "fazer artístico", deve ainda converter-se em centro de documentação e estudo desses aspectos da cultura brasileira.

9 - Duração:

A pesquisa terá duração de 3 (três) anos.

Parece, portanto, claro que esses anos iniciais da década de 60 representam, para Flavio, um aprofundamento na carreira de professor universitário, de modo consciente e em vista da expansão de suas atribuições. Por um lado, é possível imaginar que a presença dos assistentes, de certo modo autorizava que o professor pudesse abrir outras frentes de trabalho à medida em que poderia compartilhar a atividade em sala de aula. Ao mesmo tempo, a estrutura do Departamento parece ter representado e viabilizado a realização de planos de mais longo prazo, em consonância com seus pares e as outras disciplinas e pesquisas nele abrigadas. Tal dedicação à pesquisa aos poucos virá a repercutir na organização das próprias disciplinas, entendidas como momentos de contribuição e inserção nesse universo.

Foi nesse sentido que Flavio Motta organizou um plano bastante completo para o curso de História da Arte e Estética que viria a ser oferecido em 1966, no qual ele esclarece o papel das disciplinas de graduação, ao menos as oferecidas pelos Departamento de História, nessa nova estrutura acadêmica que se montava:

“Dentre os objetivos da formação metodológica do estudante de arquitetura, o Departamento de História considerou, desde o início, a necessidade da iniciação das técnicas de pesquisa. Tais atividades contribuem, também, para o aperfeiçoamento dos programas da Cadeira, do pessoal docente, do bom encaminhamento da vida universitária pelo acréscimo e participação progressiva nas manifestações culturais do País.”⁶⁷

E apresentou o que seriam os objetivos da disciplina, que acabariam por reunir um conjunto de posturas que sintetiza muito bem a prática docente e o método de estudo que Flavio Motta defendia e aplicava:

“a. instruir, teoricamente, o estudante para relacionar as pesquisas com a atividade prática do artista-arquiteto; b. aprofundar o conhecimento da História da Cultura no Brasil, através do trato direto com as obras de arte; c. promover o interesse continuado pelo estudo das realizações artísticas e culturais, sempre que tratadas den-

67. Cadeira de História da Arte e Estética, “Plano de ensino para 1966”, datilografado, 10p., Arquivo Flavio Motta.

tro de critérios científicos; d. estimular a publicação de trabalhos, a organização de arquivos de documentos e a coleta de peças, de acordo com uma planificação adequada às exigências imediatas de preservação e estudo desse material – não raro ameaçado de dispersão ou mesmo de completo desaparecimento, - bem como em atendimento aos propósitos de revelar os aspectos fundamentais e a maior significação social das conquistas da nossa história.”⁶⁸

>> 25. | 26. Primeira e última página do plano de ensino para disciplina *História da Arte e Estética*, 1966. Arquivo Flavio Motta.

Por fim, também é esse um período no qual outras atividades complementam sua prática docente e reafirmam sua presença nos circuitos acadêmicos e no campo da crítica e da história da arte. Palestras, cursos livres em outras instituições e congressos seguidos de publicações tornam-se cada vez mais constantes em seu currículo⁶⁹. Não apenas Motta, mas diversos professores do Departamento se credenciam como autoridades nacionais em suas respectivas disciplinas, assinando obras de referência, organizando projetos coletivos, assumindo encargos públicos de prestígio, em uma demonstração do espaço que a própria FAU-USP começava a conquistar no âmbito universitário e disciplinar após a reforma curricular.

Os próprios professores do Departamento de História começariam a circular em alguns desses espaços como colaboradores convidados dentro dos campos de estudo, num trânsito solidário que parece ter contribuído para o fortalecimento de seu projeto institucional e, ao mesmo tempo, para a cristalização de distintos campos de especialização. Assim, alguns cursos livres e seminários em outros espaços, por exemplo, contam com a participação de diversos docentes do Departamento. Por exemplo, no curso de história da arte organizado pelo grêmio da Faculdade de Filosofia Sedes Sapientiae, ministrariam aulas específicas os professores Benedito Lima de Toledo, Nestor Goulart Reis, Sergio Ferro, Julio Katinsky e até mesmo Vilanova Artigas.

68. Idem, *ibidem*.

69. Entre alguns desses importantes eventos que Flavio Motta irá frequentar intensivamente a partir desses anos, podemos destacar o *XIV Convênio de Artistas, Estudiosos e Críticos de Arte* em Rimini, Itália, em 1965; sua participação na comissão organizadora da representação brasileira na Bienal de Veneza de 1970; a participação no *III Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte*, em Kinshasa, Zaire, em 1973; a participação no Júri Internacional da União Internacional dos Arquitetos (UIA), em 1974; a coordenação do *I Encontro de Professores de História da Arquitetura e Teorização*, em Salvador, em 1975.

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Instalado no prédio "VILA PENTEADO"

DOADO PELOS IRMÃOS

SILVIO ALVARES PENTEADO E ARMANDO ALVARES PENTEADO

1948

CADEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE. ESTÉTICA.

1966

CADEIRA Nº 20

A - PLANO DE ENSINO

OBJETIVO

A Cadeira de História da Arte. Estética, visa orientar os alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo nos estudos preliminares para ajuizar sobre o desenvolvimento artístico da humanidade.

DESENVOLVIMENTO

I - PROGRAMA DOS TEMAS RELACIONADOS AO DESENVOLVIMENTO GERAL DA HISTÓRIA DA ARTE.

- ✓ . Considerações metodológicas. O aparecimento da obra de arte nas diversas culturas. O valor da biografia e da produção artística. O indivíduo e a História. A obra de arte e sua natureza. Bibliografia.
- (. A arte pré-histórica. A arte entre crianças e alienados. A arte dos povos alitrados. Arte popular.
- . Os impérios agrícolas. Paralelo entre a cultura do Egito e da Mesopotâmia.
- . O aparecimento do metal no Ocidente.
- . A evolução urbana na Antiguidade.
- . Origens e desenvolvimento da arte grega.
- . Os etruscos e os romanos. Bizâncio . Os árabes.
- . Românico e Gótico.
- . A cidade medieval.
- . Renascimento na Itália.
- . O maneirismo (c. 1520-1650)

QUADRO GERAL DAS ATIVIDADES DA CADEIRA			
ASSUNTOS	FLAVIO MOTTA	JULIO KATINSKY	SERGIO FERRO
1. Aulas teóricas	16	14	16
2. Aulas monográficas	15	7	7
3. Seminário/alunos			Responsável
4. Seminário/cadeira	Responsável		
5. Pesquisa		Responsável	
6. Correção de provas, trabalhos, fichas.		Responsável	Responsável
7. Departamento	Curso de Pós- Graduação		
8. Publicações			Responsável
9. Exposições	Responsável	Responsável	Responsável
10. Preparação		Pós-graduação	Pós-graduação
11. Professores convidados: . Nestor Reis - 4 aulas teóricas . Juarez Lopes - 6 aulas teóricas . Kneese de Mello - 2 aulas teóricas.			

São Paulo, agosto de 1965.

3.4. O Fórum de 68 e a história no presente

Se são escassos e truncados a documentação e os registros institucionais das disciplinas, conteúdos, programas, assim como dos embates, discussões e dilemas que atravessam a FAU na década de 60, especialmente após o golpe militar de 64, quando entramos na década de 70 pode-se dizer que eles são praticamente inexistentes. Compreender os processos, as mudanças efetivas, a autoria das propostas, o que foi efetivamente discutido, aprovado e implementado torna-se assim uma tarefa bem mais complexa.

Após o 1º Fórum da FAU, o encaminhamento era de que o processo de avaliação e reflexão sobre as novas propostas de ensino fosse constante, e o segundo Fórum programado para 1964 daria continuidade a esse debate e consolidaria os encaminhamentos da Reforma de 1962. O golpe de 64 significou também a interrupção do projeto de reforma curricular que estava em andamento desde 1957, ou, ao menos, a impossibilidade que ele fosse devidamente avaliado, aparado e emendado⁷⁰. A gestão de Candido Silva chegou ao fim em 1964, mas o ultraconservador Luís Antônio da Gama e Silva, que ficaria conhecido por ser o autor do AI-5, havia sido nomeado reitor da USP no ano anterior e escolheu para diretor da FAU um engenheiro elétrico, catedrático de Geometria Descritiva, Pedro Moacyr Cruz (conhecido como “Cabrão”).

Ao assumir a diretoria da escola no início de 1965, Cabrão fechou o laboratório fotográfico, o Museum, o Centro de Estudos Brasileiros do GFAU e tomou medidas que alteraram a frequência, levando cerca de 30% dos alunos à reprovação. Aos que haviam apostado na possibilidade do Fórum como instância democrática, a disputa voltaria a ser de defesa da reforma curricular, ameaçada pela Direção que pretendia restaurar o ensino aos moldes politécnicos⁷¹. Os anos 60 na FAU são então atravessados por tentativas de retrocesso em relação às reformas curriculares, pelas discussões acerca do projeto e o efetivo acompanhamento das obras de construção da nova sede na Cidade Universitária, assim como pelo afastamento do professor Vilanova Artigas.

Pedro Cruz tinha como uma das metas de sua gestão instaurar a Congregação da FAU, e para tal eram necessários mais professores catedráticos.

70. Editoria Caramelo, “Fórum: o percurso do ensino na FAU”. *Caramelo* n.6, São Paulo, p.11.

71. Idem, *ibidem*, p.11.

cos na unidade. Assim, entre março e abril de 1967, ele deu início a uma nova sequência de concursos: cinco concursos para cadeiras de tecnologia, uma para a cadeira de Planejamento e uma para a cadeira de História da Arquitetura, no qual se inscreveu o então livre-docente Nestor Goulart Reis Filho, cuja tese sobre Contribuição ao estudo da evolução urbana no Brasil (1500-1720), defendida dois anos antes, obtivera grande repercussão⁷². Não se sabe por que razão a banca de Flavio Motta, cuja tese de cátedra completava dez anos desde o seu depósito, não aconteceu naquele momento, junto com novos concursos. O fato é que Nestor Goulart, que havia sido aluno de Flavio Motta em 1955, se tornaria o primeiro professor catedrático do Departamento de História. Com o preenchimento de todas as vagas a FAU obtém o número suficiente de catedráticos - em sua maioria vinculados às cadeiras derivadas da Politécnica - para que sua Congregação começasse a funcionar em fevereiro de 1968. Como vimos, o concurso de Flavio ocorreria apenas em outubro do mesmo ano.

Em 68, as novas eleições para Diretor da FAU elegeriam o prof. catedrático de Ariosto Mila. Com o apoio, e pressões, do Grêmio estudantil e de parte dos professores, Mila instaura o processo para a realização do 2º Fórum da FAU. Desde meados de 66, debatia-se em todo o Brasil o projeto de reforma universitária encaminhado pelo Ministério da Educação e Cultura do governo Castelo Branco, com diversas manifestações em prol da renovação e ampliação das Universidades. Enquanto o governo federal tentava estabelecer o acordo MEC-USAID, os estudantes em todo o Brasil demandavam reformas radicais.⁷³

O Fórum da FAU acontece, portanto, em um clima de polarizações. Como ressalta Contier, ainda que a proposta do Fórum fosse a de adequar o ensino às necessidades do país, não havia um acordo a respeito de quais necessidades eram essas. De um lado, num plano mais ideológico, o grupo ligado a Artigas “buscava prioritariamente o desenvolvimento das forças produtivas”, enquanto Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flavio Império “criticavam as relações de produção e exploração”⁷⁴. Ao mesmo tempo, propostas práticas de diversas ordens compunham um quadro de conflitos em vários momentos, conforme o relato de Luis Carlos Daher. Um exemplo era o de um grupo dos

72. CONTIER, Felipe, *op.cit.*, p.152.

73. DAHER, Luis Carlos, *op.cit.*, p.159.

74. CONTIER, *op.cit.*, p.156

professores que “pretendia a aproximação do ateliê com a realidade empírica”, buscando encomendas e demandas reais a serem desenvolvidas como trabalhos acadêmicos. Apesar das divergências de toda a ordem, inclusive corporativas, o Fórum correu tranquilamente.

Ao final dos debates, o relatório final do Fórum “absorveu a liderança de Vilanova Artigas” e incorporou muitas de suas propostas⁷⁵, no entanto mantendo uma certa flexibilidade. Entre os assuntos discutidos no Fórum, estavam a pós-graduação, o uso da Vila Penteado após a mudança para a Cidade Universitária, que ocorreria nos próximos meses, a incorporação e a sistematização da pesquisa em todos os departamentos, as dinâmicas e o funcionamento do ateliê, e uma série de outras recomendações aos Departamentos e grupos de disciplinas, aprofundando o lugar da escola como pólo de referência na formação dos arquitetos. Propunha-se também o reestabelecimento do Museu, responsável pela “programação didática”, pelas atividades curriculares e extracurriculares da Faculdade, e a criação do A.I, Ateliê Interdepartamental, para o qual estava sendo destinada uma grande área no novo edifício. O A.I. seria responsável por desenvolver projetos a partir de temas desenvolvidos nos três Departamentos. A proposta do Fórum foi aprovada pela Congregação e sancionada pelo Vice-reitor em exercício em julho de 1968. Nesse mesmo ano seria finalmente regulamentada a Reforma Universitária, na qual, segundo Contier, “a natureza contraditória foi fruto, por um lado, da modernização e expansão do ensino superior, reivindicadas por universitários de todo o país, e por outro, das políticas federais de controle ideológico e privatização do ensino superior. Com apoio de especialistas norte-americanos, foi posto um fim ao regime vitalício de cátedras. O ingresso e a progressão docente passavam a ser vinculados à titulação.”⁷⁶

O ano letivo de 1969 teve assim início com a aplicação de diversas mudanças na grade curricular, como as redefinições para os conteúdos dos ateliês e a criação de disciplinas optativas. Pensou-se num modo de organização chamado de “unidades de ensino”, que aparentemente reunia temas de modo transversal aos anos e departamentos, articulados em torno da prática

75. Idem, *ibidem*, p.160.

76. CONTIER, *op.cit.*, p.158.

no Estúdio, que conduziria e centralizaria as propostas. Diversas novas disciplinas foram planejadas respondendo à organização das unidades de ensino, no entanto, percebeu-se que nos anos seguintes, à medida em que se organizam os Estúdios, um movimento de questionamento do trabalho na prancheta ganhava corpo, em parte abandonado em favor de um engajamento na crítica e na política, imposta pela conjuntura ditatorial. Os anos que se seguem ao 2º Fórum coincidem com o período mais difícil da escola, com a mudança para o novo edifício da Cidade Universitária, a cassação dos professores Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean, as prisões e o endurecimento do regime militar com a promulgação do AI-5, que fizeram com que a escola perdesse muito de sua agitação cultural e a atualidade de suas discussões, num movimento de dispersão de esforços e esvaziamento das instâncias de participação e debates.

De fato, a impressão que se têm ao estudar a documentação didática do período, e ao longo dos anos seguintes, é a de que a Faculdade estava imersa em dissidências em torno de propostas, iniciativas, experiências fragmentárias, projetos curriculares os mais diversos, em um conjunto difuso de processos no interior do qual se torna muito difícil distinguir o que foi posto em prática, o que foi aprovado e regulamentado, ou o que apenas serviu como material para debate e reflexão. Para se ter uma ideia, um novo Fórum teria início em outubro de 1970, organizado pelo Conselho do Museu, mas diante da grande quantidade de projetos, comissões, propostas, as plenárias do Fórum se estenderam até março de 1971, quando foi organizada uma comissão de consolidação das propostas, pois a reitoria havia estabelecido um prazo (de março a agosto de 71) para que a FAU apresentasse em definitivo uma proposta de grade horária e curricular. No entanto, “por motivos de ordem funcional”, tal documento jamais chegou a ser elaborado⁷⁷.

Seja como for, do ponto de vista do Departamento de História, as mudanças curriculares implementadas após o Fórum de 68 representaram um momento de transformação radical. Os anos de 69 e 70 são justamente dedicados a pensar novas possibilidades de organização de conteúdos, abrindo-se frentes de trabalho e novos campos de estudo. Se até o Fórum de 68, o

77. Conforme relatório apresentado pelos estudantes, “Levantamento, material e propostas à FAU – 1ª fase”. Documento datilografado, julho de 1971, 9p. Arquivo Flavio Motta.

27. Convocação para o Fórum de 1970. Arquivo Flavio Motta.

Departamento se mantinha com a sequência das seis disciplinas que haviam sido implementadas na Reforma de 62⁷⁸, em um levantamento de 1969 percebe-se o aparecimento de nada menos do que 27 possíveis novas disciplinas, distribuídas em torno de “unidades de ensino” exclusivas ao Departamento de História⁷⁹. Têm-se a impressão de que todas as pesquisas que vinham sendo desenvolvidas, tanto internamente às disciplinas quanto as extracurriculares, poderiam transformar-se em disciplinas optativas coordenadas pelos professores do Departamento. Afinal, com a Reforma Universitária e o fim do sistema de cátedras, abria-se também a possibilidade de que os assistentes assumissem disciplinas em seus campos específicos de interesse.

Foi então que, no início de 1970, o Departamento passou a se chamar *Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto*⁸⁰, demarcando as novas esferas de trabalho e sua nova estrutura. Conforme Daher, pretendia-se organizar “um centro estético-crítico específico, que englobasse o total do curso de arquitetura (linguagem, objeto, edifício, cidade), como aliás já se pretendia em várias escolas do Brasil; mas (novidade): o estudo da *História da Técnica no Brasil* era sugerido, e aventava-se a intimidade entre História e Estética.”⁸¹

A partir das mudanças curriculares que entraram em vigência em 1969, o Departamento passara a ser organizado em três grupos de disciplinas: *Fundamentos sociais de arquitetura e urbanismo*, *História da Arte, da Arquitetura e da Tecnologia* e *Estética do Projeto*⁸². Tais definições, no entanto,

78. Segundo os programas das disciplinas para 1968, eram elas *História da Arte e Estética* - Flavio Motta; *História da Arquitetura I* - Joaquim Bezerra da Silva; *História da Arquitetura II* - Nestor Goulart Reis; *História da Arquitetura III* - Eduardo Kneese de Mello; *História da Arquitetura IV* - Eduardo Corona; *Estudos Sociais e Econômicos* - Juarez Brandão Lopes.

79. Pasta “programas das unidades de ensino / 69”. Programas datilografados, Arquivo Flavio Motta. Não há registros de que as disciplinas propostas tenham realmente se efetivado, o documento nos parece mais um esforço em compilar todos os possíveis assuntos que o Departamento poderia abordar naquele momento, com o quadro de professores atual.

80. O nome do Departamento foi alterado de acordo com a Portaria USP GR n.1073, de 25 de janeiro de 1970.

81. DAHER, op.cit., p.160.

82. Conselho do Museu - Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, *Diretrizes para o programa de 1969*. Arquivo Flavio Motta. A divisão entre os três grupos está presente, com o mesmo conceito, desde 1969; no entanto irão receber sua nomenclatura definitiva apenas em 1970, conforme consta no “Plano de ensino para 1971”, do Departamento

consistiam em diretrizes conceituais, ou seja, identificavam quais seriam os temas e as problemáticas abordadas pelo Departamento, bem como os caminhos de enfrentamento das questões. O conteúdo exato de cada disciplina dentro dos grupos e o modo como se distribuíram ao longo do curso, ainda seria um assunto a ser debatido ao longo dos anos seguintes.

Uma virada radical na carreira docente de Flavio Motta aconteceu justamente nesse ano, quando ele deixou de ser professor exclusivamente da disciplina de História da Arte para assumir, ao longo dos anos seguintes, a estruturação de dois novos cursos que seriam ministrados nos anos 1970: *Arte e indústria no mundo contemporâneo* e *Estética do Projeto*. As duas novas disciplinas representam, de certo modo, a síntese de uma série de assuntos com os quais ele já vinha trabalhando há mais de uma década, e que finalmente encontravam seu lugar na formação dos arquitetos. Além de reunir temáticas e enfoques que já dominava, ambas também assinalavam um novo modo de enfrentar os problemas da arquitetura e sua crítica, num campo completamente distinto que se abria aos profissionais nos anos 70.

Pode-se dizer que as duas novas disciplinas representam um momento de expansão de seu campo, no qual o professor tenta organizar relações mais abrangentes entre a arte, a técnica, a arquitetura e a vida urbana. Essa visada mais ampla, que conduzirá suas pesquisas desse momento em diante, pode ser reconhecida, por exemplo, numa carta que Flavio escreve em janeiro de 1970 ao diretor da FAU, Ariosto Mila, explicando as transformações curriculares em curso, que vinham sendo discutidas ao longo do ano anterior, para que fossem encaminhadas à aprovação nos órgãos da Universidade⁸³. Nela, o docente lista uma série de esclarecimentos acerca do que seria um “Plano Básico” de organização do Departamento, inicialmente apresentando as justificativas das transformações e, em seguida, explicando os novos conteúdos, detalhados a partir dos três eixos propostos. Através desse documento é possível perceber o quanto os amplos interesses de Flavio Motta estavam presentes na conceituação dessa proposta:

de História da Arquitetura e Estética do projeto. Documento datilografado, 4p, outubro de 1970. Arquivo Flavio Motta.

83. Carta de Flavio Motta ao Diretor da FAU, documento datilografado, 3p. Arquivo Flavio Motta. Flavio elabora muitas versões dessa carta antes daquela que seria a definitiva.

“2. Na certeza de participarem de um esforço comum, servindo às transformações necessárias à Universidade de São Paulo, há muito os professores se empenham em configurar aspectos específicos da Arquitetura como atividade artística, histórica e social, necessária ao estabelecimento das condições de convivência humanística no Brasil contemporâneo.

3. Mais uma vez esse empenho se evidencia. Sem ele, os trabalhos da Reforma estariam, de início, comprometidos. Faltaria o essencial à cultura, à arte, à criatividade e à própria produção da vida urbana, da vida moderna em suas possibilidades e aprimoramento humanístico. Um universo de aspirações se desintegraria. E aquilo que vêm se afirmando, graças à conquista da ciência, da técnica, da arte e da própria evolução social, para emergir nas realizações da arquitetura, rapidamente perderia seu sentido unificador, afirmativo e concreto. E isso no momento em que o próprio edifício da Faculdade de Arquitetura se impõe ao reconhecimento geral como testemunho da capacidade do homem brasileiro se determinar em realizações efetivas e exemplares.”⁸⁴

>> 28. | 29. Carta de Flavio Motta ao diretor da FAU, apresentando as disciplinas pelas quais estará responsável no ano de 1970. Arquivo Flavio Motta.

Flavio irá inserir nas discussões as preocupações em compreender a contribuição da arquitetura (e especialmente da FAU) para a cultura brasileira; o lugar do desenho no viver contemporâneo; o lugar da arte, da ciência e da técnica frente à vida urbana – em suma, inquietações que ele vinha perseguindo há muito tempo, e que abriam caminho para novos campos de investigação em arquitetura.

De suas novas disciplinas, a primeira que os alunos cursariam seria a disciplina obrigatória programada para os alunos de primeiro ano que, nesse momento, substitui a tradicional *História da Arte-Estética*: prevista como uma disciplina semestral, *Arte e indústria no mundo contemporâneo* traria muito de sequência que Flavio já vinha conduzindo nos últimos anos do curso de História da Arte, e cujo programa tinha como objetivo “o estudo da história das realizações artísticas no mundo contemporâneo, em relação à produção

84. Idem, *ibidem*.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
CIDADE UNIVERSITÁRIA "ARMANDO DE SALLES OLIVEIRA"
CAIXA POSTAL 2225 - SÃO PAULO - BRASIL

FM/r1.

São Paulo, 25 de fevereiro de 1.970

Senhor Diretor,

Cumpra levar ao conhecimento de V. Exa. que foi prevista, pelo Plano de Trabalho do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, para o ano letivo de 1.970, a seguinte distribuição da matéria a meu cargo:

1. História da Arte - De Goya a Léger.

Destinada à turma que ingressou em 1.970 (1º ano). Considerada matéria básica por constituir informação apropriada aos que iniciam seus estudos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Deverá proporcionar orientação metodológica no tratamento dos problemas de arte, notadamente contemporânea. ~~Tendo em~~ ^{visando} o estudo das contribuições dos grandes mestres, no conjunto das condições históricas, sociais, artísticas, ^{deverá proporcionar} ~~preocupar-se~~ verificar o sentido de universalidade e especificidade da obra de arte, tida inclusive como "objeto de civilização".

2. Arte e a vida urbana no Brasil:

Destinada à turma que ingressou em 1.968 (3º ano). ~~Matéria~~ ^{Matéria} vinculada a um permanente trabalho de pesquisa, responde, inclusive, ao enunciado do Plano, quando se diz: "É área mais ampla onde as artes comparecem com arquitetura pela universalidade de suas atuações e dentro de um modo brasileiro de se realizar como humanidade". É matéria decorrente do desdobramento e aprofundamento da an-

tiga cadeira História da Arte. Estética, com manifesto interesse junto à Faculdade, pelo seu sentido urbano (histórico, social e artístico) em relação às situações de convivência e criatividade, no Brasil.

3. Estética do Projeto:

Destinada à turma que ingressou em 1.966 (5º ano).

Como já observamos, é matéria que não aparece apenas substituindo uma antiga cadeira. Ela abrange toda a Faculdade, a partir de uma forma de organização do trabalho, própria aos objetivos do Departamento.

Será ministrada como concurso de professores de toda a Faculdade. Além de estarmos, automaticamente incluídos por força da condição de professor do Departamento, participaremos da coordenação dos trabalhos.

Acresce ainda, como já se notou no Plano de Trabalho, apropósito das matérias acima mencionadas: "Todas elas procuram o reconhecimento de um "desenho", nas formas próprias de convivência e criatividade com que se situa o humanismo no Brasil."

Concluindo, na certeza de apontar o núcleo de interesse em que poderemos dar a melhor contribuição ao ensino, à pesquisa, à criatividade no campo da Arte e da Arquitetura, dentro da Universidade, indicamos no momento, a área de ARTE NA VIDA URBANA como necessária a um trabalho continuado e indispensável, notadamente na formação dos futuros arquitetos.

Cordiais saudações.

FLAVIO MOTTA

Exmo. Sr. Prof. Dr. ARIOSTO MILA
DD. Diretor da FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP

industrial”⁸⁵ De fato, o programa se concentrava num estudo de elementos da *História da Arte* tendo como ponto de partida o século XVIII, assim como havia proposto em algumas das disciplinas da década de 1960.

Organizado a partir da passagem entre o final do século XVIII e o momento contemporâneo, a disciplina analisava as diferentes manifestações artísticas em relação ao sistema de produção de “pinturas, objetos e produção industrial”⁸⁶, ou seja, concentrava-se no fazer, no modo como as obras eram produzidas. O programa propunha assim relações de aproximação entre alguns artistas emblemáticos dos períodos e movimentos estudados e determinadas classificações visuais, como uma forma de leitura e entendimento prévios daquela produção: “Monet e o ótico”, “Degas e o movimento”, “Cézanne e a construção”, por exemplo, anteviam as leituras e aproximações propostas por Flavio⁸⁷. Além dos recortes a partir de alguns artistas, havia uma aula dedicada “às polêmicas”: “antigo e moderno, forma e conteúdo, artesanato e produção em massa, belo e útil, ornamento e construção”⁸⁸. Nas últimas aulas, enfim, o programa chegava até o estudo da relação entre a cidade moderna e a arte atual, para concluir com o estudo da arte brasileira contemporânea.

Tratava-se, pois, de um programa enxuto que também propunha a organização didática de grupos de estudo, num primeiro momento, e a partir de 1972, com a ampliação radical do número de vagas no vestibular, passaria a se organizar a partir de 16 equipes de 10 estudantes, que a cada aula apresentariam um tema previamente estabelecido no programa do curso. As equipes deveriam estabelecer um plano de pesquisa, organizar uma bibliografia e a iconografia de cada tema, de modo que se iniciassem num processo de pesquisas a partir desse primeiro ano de entrada na escola. O programa de Flavio

85. Departamento de História da Arquitetura e Estética do projeto, “Arte e Indústria no mundo contemporâneo (pinturas, objetos e produção industrial)”, Programa da disciplina para 1971, Arquivo Flavio Motta.

86. Trata-se do “subtítulo” da disciplina.

87. Departamento de História da Arquitetura e Estética do projeto, “Arte e Indústria no mundo contemporâneo (pinturas, objetos e produção industrial)”, Programa da disciplina para 1971, Arquivo Flavio Motta. Flavio também organizou praticamente esse mesmo escopo de conteúdos sob o nome de “História da Arte – de Goya a Léger”, disciplina que abrangia o mesmo recorte temporal.

88. Idem, *ibidem*.

indicava, inclusive, um modelo para catalogação de obras de arte, disponível na biblioteca, que deveria ser seguido e uma sugestão de método e organização dos alunos no grupo.⁸⁹

O programa da disciplina contava ainda com uma bibliografia abrangente, que reunia desde publicações de síntese do movimento modernista no Brasil, como os livros de Paulo Mendes de Almeida e Mario da Silva Brito, passando por alguns dos manuais da historiografia da arquitetura moderna que ele havia estudado com os alunos nos anos anteriores, a exemplo dos livros de Argan, Giedion, Mumford e Pevsner, até alguns estudos mais específicos da história e da crítica de arte, como os trabalhos de Pierre Francastel e Gillo Dorfles.

Parece sintomático que, ao mesmo tempo em que se dedicava ao programa da disciplina que acabara por receber o nome de “arte e indústria”, como o curso proposto mais de dez anos antes na FAAP, o professor publicava no jornal *Correio Braziliense* um texto curto sobre a questão da habitação, no qual se propunha a recuperar o sentido que ele atribuía ao desenho em suas relações com a produção, e especialmente ao desenho industrial: um sentido amplo que naquele momento se distanciava da ideia do desenho industrial como formalização de produtos, mas resgatava o desenho como fazer, como meio de entendimento e transformação do homem e da natureza, reafirmando a ideia de desenho-desejo que compartilhara com Artigas em 1967, e ao mesmo tempo filtrando a preocupação da geração mais nova - entre os quais seu assistente Sérgio Ferro - com a habitação popular e o trabalho da construção pelo crivo da reflexão sobre habitar como quintessência do construir e do pensar, próprios à condição humana:

“A noção de desenho industrial tem assumido, entre nós, um sentido restrito. Ela é, via de regra, a forma de determinado produto: o automóvel, o eletrodoméstico, o mobiliário, o avião, o foguete... Mas o desenho industrial é muito mais. Ele significa um desejo, uma opção, uma maneira de transformar as condições de vida,

89. Departamento de História da Arquitetura e Estética do projeto, “Arte e Indústria no mundo contemporâneo (pinturas, objetos e produção industrial)”. Programa da disciplina para 1972 e 1973.

de estabelecer relações humanas, de construir a História, o próprio homem, a sociedade, um modo de ocupar a terra, de tratar a natureza. Por isso há uma íntima e primordial relação do desenho com a habitação. Entre nós a palavra desenho, para ir mais longe, deveria reassumir seu significado mais longínquo, isto é, aquele de desígnio, de projeto, de um certo atirar-se pra frente (pro-jectus). E a habitação, também merecia um sentido mais amplo. Como sabemos, em alguns idiomas, habitar estava ligado ao construir. O homem mantém a própria inteireza, a dignidade de indivíduo-social, quando habita, isto é, quando constrói e se constrói. O trabalho é assim um aspecto essencial do desenho e da habitação, mesmo nas culturas hiper-industrializadas. É pelo trabalho que se estabelece a essencialidade do processo histórico, na medida mesma em que corresponde à produção e reprodução da vida real.”⁹⁰

Nesse entendimento, fica clara a possibilidade de compreender uma disciplina de História da Arte - que estuda o modo como as obras são feitas, as contribuições individuais dos diferentes artistas, as relações entre a produção artística e a vida nas cidades – a partir de uma relação “arte e indústria”, ou seja, a partir de um entendimento da relação entre a arte, a invenção e sua realização no mundo contemporâneo por meio do trabalho.

A outra disciplina criada e coordenada por Flavio Motta também teria início nesse momento, coincidindo com o próprio nome emprestado ao Departamento, a *Estética do Projeto*, como se visando um novo campo de estudos dentro da história da arquitetura. Pensada como momento de reflexão crítica que envolvesse todas as outras disciplinas (dos outros departamentos, inclusive), realizada num formato de seminário no qual colaboravam diversos professores, a disciplina *Estética do Projeto* estudaria

“as contribuições originais, significativas, criadoras, nos principais projetos realizados pela arquitetura contemporânea no Brasil. A partir de pesquisas desenvolvidas durante o curso, a Estética do

90. MOTTA, Flavio. “Habitação e desenho industrial”, *Correio Brasiliense*, 20 de junho de 1971.

Projeto contará, para a análise desses trabalhos, com a participação de professores de toda a FAU, arquitetos, artistas e especialistas.”⁹¹

A *Estética do Projeto* torna-se então uma disciplina obrigatória para os alunos do 5º ano. Organizada no modelo de um seminário ou de um grande debate, foi pensada como um momento de encontro interdisciplinar, uma síntese, e por essa razão deveria envolver diversos professores. Ana Maria Belluzzo destaca a importância dessa experiência: para ele, a *Estética do Projeto*, era um modo de pensar “em sentido amplo”:

“Se fosse possível traduzir uma preocupação estética em termos gerais, ela indagaria como o homem dá forma, como ele desenvolve a sua experiência: como percebe um objeto, artefato, texto ou outra pessoa e como essa percepção se molda num todo sintetizado. Flavio Motta nos lega uma estética do projeto, a do próprio processo criativo como atividade do arquiteto, do autor, do artista. Sua abordagem ganha especial sentido, em se tratando de um profundo conhecedor de diferentes teorias estéticas. De autores que se interessaram por categorias da beleza visível na natureza e na arte ou invisível na atividade moral e intelectual. De outros que deram prioridade aos objetos estéticos ou privilegiaram o sujeito que percebe. Além dos que indagaram sobre o observador que olha e experimenta. Já para Flavio: o sujeito faz.”⁹²

Nesse sentido, como esclarece Belluzzo, uma particularidade da *Estética do Projeto* era própria ao modo de Flavio compreender o projeto – no sentido de “lançar-se para a frente”, isto é, a ideia de que os estudos, a análise, a leitura crítica da disciplina ocorreria ao mesmo tempo em que se *faz*, ou melhor, que era no próprio *fazer*, no próprio *projetar* que o estudo de “*como*

91. Departamento de História da Arquitetura e Estética do projeto, “Plano de trabalho para 1970”, documento datilografado, 5p. Arquivo Flavio Motta.

92. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. “Flavio Motta, artista, crítico e historiador” in LANNA, Ana Lucia Duarte e SILVA, Joana Mello de Carvalho (orgs.). *Encontro Flavio Motta*. São Paulo: FAU-USP, 2016, pp.12-13.

se desenvolve a experiência” poderia acontecer. Assim, a *Estética do Projeto* propunha uma reflexão acerca dos projetos que estavam sendo feitos naquele momento, como uma reflexão sobre o próprio ato de formalização, de criação, de produção arquitetônica.

O próprio Flavio, na carta a Ariosto Mila, ao explicar os grupos em que se dividiam as disciplinas do Departamento, ressalta esse aspecto:

“História da Arquitetura, História da Arte, História da Tecnologia, Estética do Projeto:

(...) Todas elas procuram o reconhecimento de um “desenho”; nas formas próprias de convivência e criatividade com que se situa o humanismo no Brasil. Isso pressupõe o que já apontamos como preparação de pessoal, motivado a conhecer, transformar e aprimorar as nossas condições de viver no mundo moderno. A Estética não aparece, apenas, substituindo uma antiga cadeira. Ela abrange toda a Faculdade, a partir de uma forma de organização do trabalho própria aos objetivos do departamento. Por seu sentido abrangente, foi considerada como Estética do Projeto. Valeria dizer – uma estética que está se fazendo, porque se define nas novas contribuições, mesmo de interpretação, efetivas e apropriadas à visão, no Brasil, de desenvolvimento.”

Em 1971, com a possibilidade das alterações dos regimes didáticos, diversos professores fazem suas opções de dedicação. Flavio Motta solicita a mudança para um regime de dedicação de “tempo integral”, que só seria aprovada um ano depois, em 1972. Nessa ocasião, a Reitoria da USP solicita que o professor apresente um “plano de pesquisa”. O docente então encaminha um documento que sistematiza os principais trabalhos e projetos em andamento, assim como uma bibliografia completa e explicações sobre seu método de trabalho⁹³. Tem destaque ali o tema da *Estética do Projeto*, que no plano de

93. MOTTA, Flavio. “Plano de ensino e pesquisa para RDIDP”. 10 de fevereiro de 1972. Pasta Funcional, FAU-USP. A bibliografia de *Estética do Projeto* traz uma ampla lista de projetos de arquitetura contemporâneos - principalmente brasileiros - e alguns textos que também tratam de projetos e de aspectos de sua elaboração.

pesquisa apresentado manifesta-se por meio de uma organização dos estudos críticos a partir de alguns temas (que na realidade são programas de projetos) pré-estabelecidos, deixando-se claro que novos temas poderiam surgir a qualquer momento, ainda que estivessem vinculados aos trabalhos de graduação dos alunos. Na ocasião, ele ressalta também que os resultados dessa disciplina deveriam ser sistematizados em publicações ou mesmo na própria organização de sua documentação.⁹⁴

Segundo ele, a contribuição individual, o estudo que se faria a partir dos próprios trabalhos era a condição para o funcionamento da disciplina específica, considerando-se o estudante e seu trabalho como parte importante e consciente de seu fazer criador:

“Torna-se indispensável reconhecer a contribuição individual efetiva no amplo e diferenciado quadro de Estética do Projeto, o que permitirá a essa disciplina se manter dinâmica e viva pelos valores sociais, históricos e individuais que a compõem. Os professores deverão, assim, reservar um tempo considerável para a orientação direta, pessoal, de cada aluno inscrito na referida disciplina, tão caracterizada-mente voltada à pesquisa, e a necessidade de precisar as contribuições criativas, mesmo a do estudante, nos projetos emergentes do viver no Brasil, dentro de um rumo histórico esclarecedor.”⁹⁵

E ao mesmo tempo em que a escola atravessa seu período mais difícil, nesses anos que antecederam ao concurso de Cátedra e aos Fóruns de ensino, a FAU havia paradoxalmente se consolidado como um dos pólos de experimentação artística e cultural do país, definindo cada vez mais seu perfil composto tanto através da prática artística em diversos campos, quanto do acirramento crítico que se intensificava desde meados da década de 60. A mudança para o novo edifício da Cidade Universitária teria um sentido simbólico de expandir e ao mesmo tempo dispersar o campo de ação dos arquitetos. Se o novo edifício propiciava vivenciar a melhor infra-estrutura possível para o desenvolvimento dos currículos e ideias pedagógicas debatidas ao longo de

>> 30. | 34. Páginas do plano de ensino e pesquisa para RDIDP de Flavio Motta, 1972. Arquivo FAU-USP.

>> 35. | 39. Bibliografia para a disciplina *Estética do Projeto*, 1971. Arquivo FAU-USP.

94. Idem, *ibidem*.

95. Idem, *ibidem*.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
CIDADE UNIVERSITÁRIA "ARMANDO DE SALLES OLIVEIRA"
CAIXA POSTAL, 3925 - SÃO PAULO - BRASIL

PLANO DE ENSINO E PESQUISA PARA R.D.I.D.P.
Professor-titular : FLAVIO MOTTA

Na apresentação sumária das razões que, segundo o interessado, justificariam sua opção ao R.D.I.D.P., estão os trabalhos de pesquisa e ensino, intimamente relacionados. Compreendem duas partes principais, a saber:

- I - Pintura, Arquitetura e Paisagismo no Brasil.
- II - Estética do Projeto.

I - Pintura, Arquitetura e Paisagismo no Brasil.

Objetivo

O interesse notório em garantir o reconhecimento e aproveitamento da experiência pessoal, da contribuição individual, como fatores construtivos da renovação social, aparece em todas as esferas da atividade universitária. Os projetos, estabelecidos pelos próprios professores, em concordância com sua atividade didática, merecem um encaminhamento conseqüente. Assim, alguns estudos já iniciados poderão ganhar contornos mais amplos e precisos em proveito do estudo da HISTÓRIA DA ARTE no BRASIL.

Desenvolvimento

São eles:

1. Pintores Paulistas

É indispensável para a Arquitetura e Urbanismo o conhecimento das manifestações artísticas locais seja, inicialmente, pela simples coleta de dados com o registro e documentação de algumas obras significativas, seja pelo estudo e interpretação crítica continuada.

O Serviço de Documentação da Biblioteca da FAU, possui um acervo sobre a referida matéria, realizado, em boa parte, sob a orientação do interessado.

segue fls.2

-2-

O estudo publicado sobre "A Família Artística Paulista" tem elementos para a avaliação desse trabalho. (ANEXO 1)

Bibliografia

Vide: Flávio Motta. "A Família Artística Paulista": Separata da "Revista de Estudos Brasileiros" (Universidade de São Paulo), nº 10, 1971.

2. A Obra de Portinari

A documentação existente na Biblioteca da FAU oferece inúmeros elementos para uma verdadeira "pesquisa piloto", revestida de maior interesse em virtude da posição do renovado ~~pintor~~ no panorama artístico brasileiro. Cumpre completar a documentação existente e coordenar novos elementos para uma publicação de notável qualidade.

Bibliografia

Vide: Flávio Motta. "Portinari", separata da Revista de História (USP), nº 88, 1 971.
(ANEXO 2)

3. A Paisagem no Brasil e a obra de Roberto Burle Marx

Temas interligados, já foram objeto de inúmeras atividades na FAU. A documentação recolhida na Biblioteca e a publicação sobre Roberto Burle Marx, editada pelo Museu, é uma consequência efetiva de um trabalho realizado em comum acordo com os objetivos da "Estética do Projeto". Cabe ainda ampliar essa documentação e interpretá-las para uma apre -
ciação das tendências do paisagismo no Brasil.

Bibliografia

Vide: Roberto Burle Marx -Museu -Debates I. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1 971.

Flávio Motta. Roberto Burle Marx -Veneza, Alfieri, (no prelo).
(ANEXO 3)

segue fls.3

124

Ms. N.º	1233/65
Proc. N.º	
Out.	

4. Art Nouveau no Brasil

Existe sobre o assunto material original recolhido pelo interessado e outros colaboradores, na Biblioteca da FAU. Recomendável seria ampliar esse trabalho, permitindo inclusive a publicação de uma edição aprimorada dos elementos neles contidos.

Bibliografia

Flávio Motta. O art nouveau em São Paulo. São Paulo, Habitat, nº 10, 1952.

Flávio Motta. Contribuição ao estudo de "l'art nouveau no Brasil", São Paulo, s.c.p., 1957.

Flávio Motta. Art nouveau - um estilo entre a flor e a máquina, in Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro, nº 28, mar./abr. 1965.

5. Arte na vida urbana

Resultado de inúmeras pesquisas, aulas e seminários realizados na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da USP, na Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, no ICA.FAU em Brasília e no Seminários sobre o Recôncavo, na Universidade Federal da Bahia (1968-70). Existem na Biblioteca da FAU e no I.E.B. (Instituto de Estudos Brasileiros) cerca de 3.000 diapositivos (a maioria sobre o Brasil), já identificados e agrupados segundo temas. Retomar esse material original e aprimorar os critérios de aproveitamento para o estudo da Arte na vida urbana é tarefa recomendável, por todos os títulos, inclusive para futuros cursos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Bibliografia

(ANEXO 4)

segue fls 4

125

Ms. N.º	16
Proc. N.º	1233/65
Rev.	

II - Estética do Projeto

Objetivo

O estudo e a pesquisa em Estética do Projeto se concentram nos últimos semestres do curso de graduação da FAU. Tem um sentido inovador e por isso mesmo exige atenção permanente do professor, a fim de atingir o objetivo da disciplina que é coordenar e sistematizar, através da análise crítica, as contribuições dos arquitetos ao processo de renovação cultural no Brasil.

Desenvolvimento

Os trabalhos já iniciados dentro dessa orientação, permitiram, alguns delineamentos, preliminares, pelos estudos de aspectos ligados aos seguintes temas:

1. Paisagismo na cidade industrial.
2. Objetos industriais.
3. Habitação.
4. Teatro e espetáculo.
5. Clubes e praças esportivas.
6. Escolas.
7. Hospitais.
8. REstauração e Arquitetura.
9. Materiais e seu uso na arquitetura brasileira.
10. Industrialização na construção.
11. Áreas verdes.
12. Recreação.
13. Praças e centros cívicos.
14. Estações e Aeroportos.
15. Planos urbanísticos.
16. Edifícios públicos.
17. Bancos.

segue fls.5

126
1233/55
K

Metodologia

O desenvolvimento das pesquisas em torno desses temas e de outros correlatos, se faz em estreita colaboração com os alunos, arquitetos e especialistas. Os resultados poderão influir diretamente na organização dos seminários de Estética do Projeto que se realizam, semanalmente, na FAU, onde os estudantes, professores, arquitetos e especialistas convidados debatem e analisam, conjuntamente, as contribuições significativas nesses vários setores. Além disso, permitem sistematizar alguns resultados quer em publicações, quer na organização de documentação destinadas aos órgãos competentes da FAU (Biblioteca, Departamentos, Museu) e aos estudiosos. Dentre temas arrolados poderão surgir outros de maior interesse, porém sempre vinculados aos trabalhos dos alunos, notadamente a T.G.I. (Trabalho de Graduação Interdisciplinar). Torna-se indispensável reconhecer a contribuição individual efetiva no amplo e diferenciado quadro de Estética do Projeto, o que permitirá a essa disciplina se manter dinâmica e viva pelos valores sociais, históricos e individuais que a compõem. Os professores deverão, assim, reservar um tempo considerável para a orientação direta, pessoal, de cada aluno inscrito na referência da disciplina, tão caracterizadamente voltada à pesquisa, e à necessidade de precisar as contribuições criativas, mesmo a do estudante, nos projetos emergentes do viver no Brasil, dentro de um rumo histórico esclarecedor. Tarefa ampla, diversificada e complexa, pede por isso, uma atenção ininterrupta e múltipla, sem o que as contribuições mais indicadas se diluiriam perante as gerações, ávidas de uma perspectiva de trabalho, de criatividade, de cultura.

Bibliografia (ANEXO 5)

São Paulo, 10 de fevereiro de 1972

FLAVIO MOTTA

BIBLIOGRAFIARESIDÊNCIAS

- Cardozo, Joaquim - Um tipo de casa rural do antigo Distrito Federal e Estado do Rio. "MÓDULO" (29): 1-23 ag. 1962
- Gomes, José Cláudio - Para uma nova política de habitação popular; com junto residencial do Jacaré. "ARQUITETURA" (11) 4-7 maio 1963.
- Lemos, Carlos A.C. - Partido arquitetônico paulista em Goiás. "ACRÓPOLE" (274): 361-363 set 1961
- Mange, Ernest Robert de Carvalho - A função abrigo em Arquitetura. (São Paulo, Atena, 1956) - 720.1 M313f
- Minas Gerais, Universidade. Escola de Arquitetura - Documentário arquitetônico: primeiras casas de B. Horizonte (por) Maurício I.P. de Moura. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura, 1961 v.5- 729 M661d
- Mota, Mauro - Habitação em Pernambuco: exposição organizada pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. "ARQUITETURA" (39): 17-20 set 1965
- Reis Filho, Nestor - Arquitetura residencial brasileira no século XIX. São Paulo, Museu Paulista, 1965 (separata dos Anais do Museu Paulista, t 19, 1965) F728.609 R277e
- Russo, Mário - A tradução arquitetônica da célula habitativa: sua evolução e previsões lógicas. S.Lp,s.c.p., s.d. F 720.1 R887t
- Saia, Luís - A casa bandeirista: uma interpretação. São Paulo, Comissão do IV Centenário, 1955 - F 728.609 Sa 21c
- Saia, Luís - Notas sobre a evolução da morada paulista: notas relacionadas com a tectônica demográfica de São Paulo. (São Paulo) "ACRÓPOLE", 1957 - 724.19981 Sa21n
- São Paulo, Universidade - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Grêmio de Arquitetura. O grande do sítio do Padre Inácio. "ACRÓPOLE" (284): 178-181 maio 1963
- Sede de fazenda colonial - Fazenda Pau d'Alho, São José do Barreiro, R.J. "ACRÓPOLE" (328): 40-42 maio 1966
- Vasconcellos, Sylvio de Carvalho - Vila Rica: formação e desenvolvimento residenciais. R. Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956 - 724.19981 V441 v

ESCOLAS

- Jeanneret-Gris, Charles Edouard - Les maternelles vous parlent (pour une pédagogie plus humaine) - Paris, Gonthier, 1968 727.1 J344m

A CRIANÇA NA CIDADE INDUSTRIAL

- Costa, Lúcio - A arte e a educação. "ACRÓPOLE" (254): 60-61 dez. 1959; "MÓDULO" (16): 26-28 dez. 1959; "ARQUITETURA E ENGENHARIA" (55): 12-13 set-out 1959; "ARQUITETURA" (48): 25-27 jun. 1966
- Duarte, Hélio de Queiróz - O problema escolar e a arquitetura. "HABITAT" (4): 4-6 jul./set. 1951
- A Arquitetura também educa? - Engenharia Municipal (16): 31-32 jan. mar. 1960
- Carta de construções escolares. "ARQUITETURA" (8): 44-48 fev. 1963
- Duarte, Hélio de Queiróz - Considerações em torno de um problema escolar. "ACRÓPOLE" (314): 34-35 fev. 1965
- Leão, Aluísio de Rocha Fernandes - Ante-projeto de uma escola. Engenharia Municipal (16): 17-20 jan./mar. 1960
- Machado, Lourival Gomes - Três notas sobre Itú. "ACRÓPOLE" (338): 33-34 abril 1967

mais de uma década, ao mesmo tempo assistia à desarticulação dessas mesmas propostas, à perseguição política à alunos e professores e ao esvaziamento da atividade de projeto.

Em meio ao esvaziamento, aqueles que permanecem na escola tentam manter a produção crítica e culturalmente relevante, e utilizar da melhor maneira possível a estrutura disponível. São desse período, por exemplo, os pequenos livrinhos de desenho editados por Flavio Motta na gráfica da faculdade, num sentido de “seguir em frente” e tentar retomar um clima mais criativo e experimental, como podemos perceber através do divertido texto do “convite para madrugada de autógrafos” na ocasião do lançamento de Tudo Novo, onde explica algumas dessas edições:

“é um livro para ficar fora da estante. Só depois de compulsado, os interessados percebem ser publicação realizada na própria faculdade sob as atenções dos impressores João Pereira e Adolfo Neves Nascimento. Verifica-se ainda, ser o título “Homem sem perspectiva encontra ponto de fuga”, e o autor um professor que desenha como pode, quando pode e quando não pode. Muitos estudantes, de longa data, vinham realizando desenhos apropriados a esse tipo de edições. Eles também prepararam seus livros que foram lançados uma semana depois. (...) Aí sim o trabalho começou a ganhar maior interesse. Foram mesmo previstas novas edições dos estudantes e professores. A atividade do professor se explicou, muito mais, como uma tentativa de transpor eventuais entraves burocráticos às experiências gráficas e criativas.”⁹⁶

Love Story, *Tudo Novo* e *Nus em série* são livros para serem manuseados, objetos que transformam o desenho em uma experiência de outra ordem. Flavio também desdobra essa experiência mais sensorial na produção de objetos feitos com sucata, restos de papel e qualquer outra matéria prima que tenha acesso, que passam a ser suportes para o desenho que procura ganhar o espaço e permitir a manipulação e transformação pelo interlocutor, o sujeito com o qual ele dialoga.

96. Convite para “Madrugada de autógrafo”, Arquivo Flavio Motta.

40. Cartaz do lançamento do livro *Tudo Novo*. Arquivo Flavio Motta.

41. | 42. Capa e página do livro *Tudo Novo*.

> 43. Texto do convite para "madrugada de autógrafos", lançamento do livro *Tudo Novo*.

MADRUGADA DE AUTOGRAFO

SEXTA FEIRA ~~MA~~, DIA 31
ARTE EDIÇÕES FERNANDO MILLAN
AVENIDA EUROPA 641

SERÁ MAIS UMA REUNIÃO PARA AUTOGRAFAR PEQUENOS LIVROS, DE FLÁVIO L. MOTTA. DUAS OUTRAS MANHÃS DE AUTOGRAFO, ~~DE JÁ REALIZOU~~. A PRIMEIRA, PARA LANÇAR O SEU "NÓS (OU NÓS) EM SÉRIE", UMA EDIÇÃO NUMERADA DE LIVRINHOS DE BOLSO E DE LUXO, VENDIDOS INCLUSIVE EM BANCAS DE JORNALIS. DURANTE ESSA MEMORÁVEL MANHÃ DE AUTOGRAFO, ~~REALIZADA~~ EM 1968, NA LIVRARIA PARTHENON, APARECERAM, ALGUNS ARTISTAS AMIGOS, INCLUSIVE FLÁVIO DE CARVALHO. APESAR DESSA DEMONSTRAÇÃO DE SOLIDARIEDADE, O LIVRO NÃO TEVE O MENOR SUCESSO. BASTA DIZER QUE ~~CONTINUA~~ ENTALADO NO EDITOR QUE É A "LIVRARIA PIONEIRA"

O SEGUNDO LIVRO DE ARTE, TAMBÉM LANÇADO NUMA MANHÃ DE AUTOGRAFO, NA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP, NO DIA 29 DE MARÇO DO CORRENTE, TEVE MAIOR REPERCUSSÃO. COMPARECERAM PROFESSORES E ESTUDANTES, ÀS 8 HORAS, COMO É HABITO NAQUELA CASA DE ENSINO. E O LIVRO, SEM TÍTULO NA CAPA ~~E SEM NOME~~, PASSOU A SER MANUSEADO. É UM LIVRO PARA FICAR FORA DA ESTANTE. SÓ DEPOIS DE COMPULSADOS, OS INTERESSADOS PERCEBEM SER PUBLICAÇÃO REALIZADA NA PRÓPRIA FACULDADE SOB AS ATENÇÕES DOS IMPRESSORES JOÃO PEREIRA E ADOLFO NEVES NASCIMENTO. VERIFICA-SE AINDA, SER O TÍTULO "HOMEM SEM PERSPECTIVA ENCONTRA PONTO DE FUGA" E O AUTOR UM PROFESSOR QUE DESENHA COMO PODE, QUANDO PODE E QUANDO NÃO PODE. MUITOS ESTUDANTES, DE LONGA DATA, VINHAM REALIZANDO DESENHOS APROPRIADOS A ESSE TIPO DE EDIÇÕES. ELES TAMBÉM PREPARARAM SEUS LIVROS QUE FORAM LANÇADOS UMA SEMANA DEPOIS: UM, DE ANTONIO HÉLIO CABRAL COM SEU "ESTUDO DO PATO NO PLANO", OUTRO, DE EVA FURNARI COM SUAS EXCELENTE "COISAS QUE ACONTECEM NO CÉU". AÍ SIM, O TRABALHO COMEÇOU A GANHAR MAIOR INTERESSE. FORAM MESMO PREVISTAS NOVAS EDIÇÕES DOS ESTUDANTES E PROFESSORES. A ATIVIDADE DO PROFESSOR SE EXPLICOU, MUITO MAIS, COMO UMA TENTATIVA DE TRANSPOR EVENTUAIS ENTRAVES BUROCRÁTICAS ÀS EXPERIÊNCIAS GRÁFICAS E CRIATIVAS. ESTABELECEDA A POSSIBILIDADE DESSAS EDIÇÕES ~~DE ESTUDANTES E PROFESSORES DA FACULDADE DE NA~~ F.A.U. ARQUITETURA E URBANISMO DA USP, FLÁVIO L. MOTTA, RETOMA SUAS ASPIRAÇÕES EDITORIAIS, COM OUTRO LIVRINHO "TUDO NOVO", MAS FORA DO ÂMBITO UNIVERSITÁRIO, NO "PLANO EMPRESARIAL"; - COMO DIZ. ALIOU-SE AO EDITOR FERNANDO MILLAN PARA INICIAR ESSA ATIVIDADE.

FLÁVIO L. MOTTA COM "TUDO NOVO" E ~~DEPOIS~~ ^{ENTRA} MILLAN SE ENCARGA DA IMPRESSÃO, DISTRIBUIÇÃO E VENDA, INCLUSIVE DAS ~~PINTURAS~~ ^{FUTURAS} POSSÍVEIS EDIÇÕES COM OUTROS ESTUDANTES, OU MESMO ESTUDANTES QUE JÁ PUBLICARAM PELA FAU. ALÉM DE ARQUITETOS, ARTISTAS, ~~das~~ ^{passam...} ~~tem~~ ^{nos} ~~unhos~~ ^{tem} ~~dos~~ ^{tem} ~~dias~~ ^{tem} ~~que~~ ^{tem} ~~passam~~ ^{tem} ~~...~~ ^{tem} "TUDO NOVO", EM EDIÇÃO LIMITADA A 500 EXEMPLARES, SERÁ LANÇADO NUMA MADRUGADA DE AUTOGRAFO, A FIM DE PERMITIR ÀQUELES QUE APRECIAM A CALMA DA NOITE PARA APRECIAR COISAS APRECIÁVEIS COMO A UMA BOA MÚSICA, UM BOM "PAPO", UM ~~BOA~~ LIVRO E UMA CIDADE EM MOMENTOS MENOS TREPIDANTES, PERMISSÍVEL À CIRCULAÇÃO, MAIS HABITÁVEL ATÉ ÀLGUMAS EXIGÊNCIAS DA SENSIBILIDADE.

SERÁ NUMA SEXTA FEIRA, EM PLENA NOITE, ÀS 24 HORAS, NA AVENIDA EUROPA...! PORQUE O LIVRO VAI CUSTAR C\$ 20,00 E "AMANHÃ É SÁBADO".

mas haverá bebidas

E não seria também por acaso que, nesse momento em que seus interesses na História da Arte se voltam à vida urbana e as relações da arte e do desenho com “o mundo contemporâneo” e com a arte popular, Flavio também iria explorar diferentes formas de diálogo com o espaço urbano e procurar uma aproximação efetiva com o público. Ao menos duas experiências precisam ser demarcadas, e se não serão aqui analisadas em profundidade, pelo menos apontadas como um caminho de diálogo que remete diretamente à vivência da cidade e a outros desdobramentos.

< 44. Convite da exposição de desenhos na Galeria São Luís, São Paulo. Arquivo Flavio Motta.

45. | 46. Vistas da exposição na Galeria São Luís, São Paulo. Arquivo Flavio Motta.

> **47. | 48.** Convite da exposição de pinturas no MASP, São Paulo. Arquivo Flavio Motta.

>> **49. | 50.** Convite da exposição na Galeria Grupo B, Rio de Janeiro. Arquivo Flavio Motta.

>> **51.** Convite da exposição em Washington. Arquivo Flavio Motta.

52. Cartaz de inauguração da exposição na Galeria Atrium, São Paulo, 1967. Arquivo Flavio Motta.

53. Convite da exposição.
Arquivo Flavio Motta.

Em dezembro de 1967, junto com o artista Nelson Leirner, realizou na *Galeria Atrium*, em São Paulo, a exposição “Bandeiras”, na qual grandes bandeiras de cetim estampadas em serigrafia foram produzidas pelos dois artistas e oferecidas para venda à preço de custo, o que por si só já bastou para movimentar o mercado e a crítica de arte ⁹⁸. Trezentas bandeiras impressas a partir de seis diferentes imagens (três de cada artista) evocavam “elementos recolhidos na própria linguagem difundida no meio urbano e na literatura de cordel das feiras nordestinas.”⁹⁹

No dia 24 de dezembro os artistas decidiram ‘hastear’ e vender as bandeiras no cruzamento da Av. Brasil com a Rua Augusta, no entanto o material foi apreendido pela polícia e os artistas autuados, o que trouxe outro sentido à exposição da Galeria, transpondo os debates para o espaço público, para o contato direto com a cidade. Conforme observa Mello, a ação e seus desdobramentos convocavam “novas reflexões para além das propostas no espaço controlado da galeria de arte. Na Atrium, as bandeiras, que hasteavam assuntos

98. Para uma análise mais detalhada da exposição *Bandeiras*, ver Capítulo 04 em MELO, Carolina Barbosa. *Flavio Motta, percursos entre o disciplinar e o indisciplinar*. São Paulo: UNIFESP, 2017 (dissertação de mestrado).

99. MOTTA, Flavio. “Bandeiras e Flâmulas”, documento datilografado, sem data. Arquivo Flavio Motta.

54. Abertura da exposição.
Arquivo Flavio Motta.

55. Flavio Motta e Dione.
Arquivo Flavio Motta.

56. Flavio Motta e Nelson
Leirner. Arquivo Flavio
Motta.

corriqueiros e até desimportantes, operavam como objetos simbólicos, estando deslocados de seu local de possível hasteamento e, sobretudo, sendo vendidas como obras de arte. Nesse episódio, o que antes parecia uma potencial mercadoria de luxo para posterior museologização, passou a requerer o corpo do artista para voltar a sua função inicial, a bandeira hasteada como bandeira, em praça pública, no meio da rua.”¹⁰⁰

Após esse episódio o ocorrido teve imensa repercussão nos jornais, e o artista Carlos Scliar, com o apoio da Galeria Santa Rosa, decidiu leva-la ao Rio de Janeiro como uma grande exposição coletiva¹⁰¹ que tinha o sentido de um happening no espaço público: com mais 14 artistas¹⁰², as bandeiras foram expostas na Praça General Osório, dessa vez assumindo desde o princípio o propósito de estar no espaço público e promovendo um encontro no qual cada artista carregava sua bandeira, numa demonstração do “clima gregário e festivo das manifestações daqueles anos”¹⁰³. A imprensa do período também divulgou exaustivamente a mostra, em sua maioria noticiando a novidade como uma tentativa de popularizar o acesso às obras, e “romper os limites que até aqui vêm mantendo a obra dos pintores e gravadores longe do interesse popular. Em lugar do salão, do museu, da galeria – a praça pública, a rua. Em lugar do quadro, da tela, da moldura – a bandeira. Em lugar da obra única, do original raro e caro – a obra estampada em *silk-screen*, copiada dezena de vezes, barateando assim o preço unitário.”¹⁰⁴

Em suas bandeiras, Flavio usou como “modelo” para as estampas imagens de xilogravuras de cordel que trouxera de uma viagem ao Ceará, e ao justificar sua escolha, acaba por recuperar muitos dos sentidos que vinha continuamente procurando ressaltar em seus trabalhos nos diversos campos, como as possibilidades que se revelam no *fazer*, a potencialidade da arte popular, e os diálogos amplos que podem ser tratados pela arte:

100. MELO, Carolina Barbosa, op.cit., p.76.

101. “Bandeiras em mostra no Rio”, *O Estado de São Paulo*, 04/02/1968.

102. Participaram da exposição os artistas Carlos Scliar, Helio Oiticica, Carmela Gross, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Marcelo Nitsche, Ana Maria Maiolino, Claudio Tozzi, entre outros.

103. BELLUZZO, Ana Maria. *Carmela Gross*. São Paulo, CosacNaify, 2000, p.20.

104. “A praça é das bandeiras”, *Revista Visão*, 16/02/1968, pp.70-71.

57 | 59. Banderias na praça: artistas na Av. Brasil. Arquivo Flavio Motta.

60. Convite para exposição no Rio de Janeiro. Arquivo Flavio Motta.

Os maiores artistas brasileiros do Mundo vão mostrar

“AS BANDEIRAS NA PRAÇA”

Alô Alô - Atenção - Muita Atenção!

Atenção porque o pessoal todo estará reunido, aí na General Osório, no domingo, dia dezoito, às cinco da tarde para que todo mundo veja a GRANDE EXPOSIÇÃO DE BANDEIRAS. E não vai ser mole, não, que o pessoal são: Carlos Scliar, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Ana Letícia, Pedro Escostegui, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, João Henrique, Flávio Motta, Nelson Leiner e muitos outros artistas também muito importantes!

A casa de Vossa Excelência está carecendo de decorações? Sua esposa quer um presente? Pois vá à praça General Osório ver os maiores artistas brasileiros do mundo. As bandeiras mais lindas estarão lá e as pessoas mais finas também. Vossa Excelência vai ver de tudo: artistas, gentes importantes, bandeiras de fino gosto e ATENÇÃO, ATENÇÃO, a famosa e festejada BANDA DE IPANEMA, que abrilhantará os marcantes festejos. MUITA ALEGRIA... MUITA MÚSICA... MUITAS BANDEIRAS...

VIVA O BRASIL!

VIVA AS BANDEIRAS, ORGULHO DOS PATRIOTAS

DOMINGO, DIA 18 ÀS 17,00 HORAS

NA PRAÇA GENERAL OSÓRIO

Não falte (e traga sua família e as pessoas que lhe são caras)

Dist. Interna

61. | 62. Xilogravuras de cordel trazidas do Ceará. Arquivo Flavio Motta.

“sempre tive em mente que as análises estruturais poderiam se distanciar do perigo que continuamente as ameaça, qual seja, um certo formalismo, um esvaziamento de seu conteúdo. Queria evitar essa visão imobilista. A arte revela ou esconde o homem e seus condicionamentos no viver. Tentei conhecer o homem do Nordeste, suas manifestações culturais, seus árduos esforços de comunicação e linguagem. A literatura de cordel se apresentava possuidora de um repositório convincente. Conserva certas origens medievais mantidas pela tradição popular da ilustração. Ela exhibe certas condições de espaço, de estruturação pelo trabalho, que definem as carências com dignidade. Em minhas flâmulas e bandeiras – estou certo – perderam o vigor original. Mas ao introduzir cores e modificar o critério de produção, creio que encontrei, pelo esforço de entendimento, alguns valores de outra nitidez que devem corresponder também a uma nova condição de diálogo.”¹⁰⁵

Finalmente, outra experiência que é preciso reportar, no sentido de expandir as possibilidades de entendimento das propostas de Flavio Motta naquele período, é a intervenção “Superfícies Habitáveis”, realizada em dupla com Marcelo Nitsche. A proposta, uma seqüência de painéis projetados para os pilares do Elevado Costa e Silva na em seu sentido leste-oeste - em direção ao Pico do Jaraguá, era uma seqüência cinética que se revelava aos que iam naquela direção, no movimento dos carros ou ônibus. Foi executada em 1974 e também apresentada através de um filme em super-8 realizado pelos artistas.¹⁰⁶ De certo modo, as interlocuções no espaço provocadas a partir da exposição das “Bandeiras” reverberam na procura de um lugar no qual a obra possa dialogar de modo vivo. Um projeto que ao mesmo tempo se colocava como um modo de amenizar a presença da via elevada e de seus significados simbó-

105. Idem, *ibidem*.

106. “Superfícies habitáveis”, filme em S8, COR, 20min28seg, disponível no acervo da Biblioteca da FAUUSP. Além do filme, para a apresentação deste projeto, Flavio Motta publicou dois textos, “Superfícies Habitáveis – Memorial 1” e “Superfícies Habitáveis – Memorial 3”, em 1976.

licos em tempos de ditadura, e também um suporte poético que permitia ao artista propor novas relações que remetessem a um projeto coletivo criador:

“Os artistas, muito devido ao empenho em humanizar os procedimentos, pela atenta orientação nos processos de trabalho, não raro, configuram uma nova realidade. [...] Desejamos retomar uma perspectiva construtiva e emancipadora, relacionando nosso trabalho com os demais, em termos compatíveis com a visão apropriada e necessária do mundo moderno.”¹⁰⁷

E se por um lado, as experimentações artísticas no espaço público se relacionam a uma nova ordem de questões que se colocam para os artistas naquele momento, estabelecendo outras proposições e enfrentamentos do modo de ver a cidade, quando Flavio se propõe a repensar sua obra e seu trabalho, o ensino e seus métodos são revisitados como um ponto de partida para a reflexão. Ao publicar a respeito da experiência com as exposições das Bandeiras, o professor repensa suas práticas:

“Realizei vários exercícios de ‘leitura de obras de arte’ com alunos. De início, pareciam ter, essas análises, um caráter de pura constatação. Mas, os esforços desprendidos nos debates revelaram, pouco a pouco, os aspectos significativos dessas obras. A questão estava também no emprego de um método que deveria contar com a experiência na realização de obras de arte. Por outro lado, tinha sempre em mente que as análises estruturais poderiam se distanciar de perigo de sempre as ameaça, qual seja, um certo formalismo, um esvaziamento de seu conteúdo. Nada me pareceu mais recomendável, naquela oportunidade, do que colocar em movimento aquilo que Levi-Strauss chamou de ‘razão analítica’: os métodos deixam de ser esquemas rígidos, cristalizados. Eles se modificam, inclusive, devido as proposições que emanam do próprio fenômeno que está sendo examinado. Assim, cada obra de arte pode conter uma nova sugestão que

107. MOTTA, Flavio. *Superfícies Habitáveis - Memorial 3*. Revista *Módulo*, n. 42, 1976.

enriquece a experiência metodológica. Ela, entre outras coisas, revela ou esconde o homem e suas condições e vida. Diante de nós surge assim um homem que propõe um novo método pelo inesperado do seu viver.”¹⁰⁸

Esse movimento de constante questionamento de suas próprias convicções e métodos, que perpassa a relação entre os diferentes campos de sua ação, representa de modo emblemático a maneira como Flavio Motta confronta suas experiências artísticas, seus escritos e sua atuação como professor, como lugares que se contaminam e necessariamente se inter-relacionam, reforçando a amplitude de suas práticas.

63. Caixa com cartelas de estudo para murais. Arquivo Flavio Motta.

108. MOTTA, Flavio. *Anotações sobre as bandeiras*, sem data, datilografado. Arquivo Flavio Motta.

< 64. | 72. Cartelas de estudo para murais. Arquivo Flavio Motta.

73. | 75. Fotos dos painéis executados, década de 1970. Arquivo Biblioteca FAU-USP.

76. | 78. Fotos dos painéis executados, década de 1970. Arquivo Biblioteca FAU-USP.

Considerações finais

A escolha das narrativas e dos percursos que conduzem a escrita de um trabalho acabam sempre incorrendo em ausências ou em cortes abruptos. Não seria diferente no caso dessa tese, na qual uma imensa quantidade de registros, possibilidades de leitura, documentos inéditos e materiais relevantes ainda acabaram por ficar de fora do recorte escolhido e das decisões finais da escrita. Dois movimentos, no entanto, que atravessam esse recorte em momentos distintos, ainda precisam ser demarcados, pois representam pontos de partida para desdobramentos possíveis de serem traçados daqui por diante.

De um lado, é necessário pontuar a intensa e profícua aproximação gradualmente estabelecida entre Flavio Motta e os arquitetos, representada especialmente por sua amizade com Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, que irão se desdobrar inclusive em parcerias de projeto, com Flavio Motta fazendo parte das equipes de trabalhos tão importantes quanto os concursos de Brasília e do Pavilhão Brasileiro em Osaka. Este último é talvez o melhor exemplo de uma dessas parcerias, na qual Flavio Motta desenvolveu o conteúdo da exposição que completava e dava um sentido próprio à arquitetura do pavilhão.¹ Contudo, para além das colaborações práticas, e dos diálogos no campo de conhecimento e formação dos arquitetos, Flavio irá se tornar um intérprete singular da chamada arquitetura paulista. Foi ele aliás um dos

1. Em minha dissertação de mestrado, estudei especificamente a colaboração de Flavio Motta nesse projeto, no capítulo 3 do trabalho. COSTA, Juliana Braga, *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*.

formuladores dessa ideia de uma unidade de preocupações e procedimentos entre um conjunto de arquitetos atuantes em São Paulo, especialmente em torno da FAU-USP. Os textos críticos que irá produzir desde os anos 1960 e no início dos 70² não somente abordariam questões decisivas para a definição dos rumos da arquitetura brasileira do período, mas de fato representariam algumas das leituras mais originais e incisivas acerca de posturas e características constitutivas de um movimento paulista.

De outro lado, os anos finais da década de 60 são também um período de aprofundamento de seus interesses pelas questões da cultura popular, quando se dedica a sucessivas incursões pelo Nordeste, convidado para cursos e palestras, viagens que dariam início a um longo contato com instituições e personagens relevantes da cena cultural bahiana e cearense, e sobretudo com as universidades. Alguns anos depois, esse contato propiciaria um convite para que passasse um ano dando aulas e desenvolvendo pesquisas junto à Faculdade de Arquitetura na Universidade Federal do Ceará, em 1976. Foi então que o professor organizou um projeto de pesquisa intitulado “O desenho industrial e o estudo do repertório popular na habitação cearense”, com o qual retomaria diversos dos temas que o vinham acompanhando em suas pesquisas há vários anos. A pesquisa se propunha inclusive a construir um protótipo de uma casa a partir da investigação das relações entre a cultura local, o repertório popular e as condições e possibilidades do desenho industrial no processo de trabalho.³ Investigando mais uma vez alguns dos temas que sucessivamente perpassam sua trajetória, ao construir uma casa, Flavio tendia a ampliar seus horizontes de ação para uma esfera ainda não experimentada, a da própria construção.

Tais processos parecem pressupor um novo ângulo de enfrentamento da problemática do desenho e do próprio fazer arquitetônico, ao investigar “o significado maior do habitar” e repropor suas relações com o desenho industrial⁴, com a produção em massa, e com a própria ideia de projeto. Sem contar que o experimento ainda teria o potencial de dialogar com o espaço da cida-

2. Alguns deles publicados na coletânea “textos informes”, de 1973, que reúne seus textos mais conhecidos

3. MOTTA, Flavio. “O desenho industrial e o estudo do repertório popular na habitação cearense”. Relatório de pesquisa, julho de 1976. Pasta funcional FAU-USP.

4. MOTTA, Flavio. “O desenho industrial e o estudo do repertório popular na habitação cearense”. Plano de atividades para o segundo semestre, julho de 1976. Pasta funcional FAU-USP.

de, estabelecendo ligações entre a criação projetual, a produção acadêmica e a vida urbana: “dada a natureza da atividade, isto é, a construção de uma casa na cidade de Fortaleza, acompanhada da respectiva pesquisa, será possível aferir uma crescente e desejável influência da Universidade na vida da cidade.”⁵

A temporada no Ceará, de certo modo, demarca também um afastamento gradual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Ao retornar as aulas, em 1978, a situação parecia-lhe de um esvaziamento ainda mais profundo do que o que antecederia sua viagem. É verdade que aquela década, ao lado das restrições impostas pelo regime à atualização e à invenção no campo da prática arquitetônica, observara uma polarização tecnocrática da encomenda pública ao mesmo tempo que uma exacerbação comercial no âmbito da produção privada. Internamente à escola, uma sucessão de tentativas de reestruturação curricular havia transformado o currículo em um emaranhado de conteúdos fragmentados⁶, ao que se somara uma perda de prestígio, e mesmo a recusa do projeto como atividade inoperante, resultando na incapacidade do ensino de filtrar as transformações que se impunham à atividade do arquiteto e intervir realidade contemporânea com algum senso de perspectiva histórica.

A dificuldade de reintegração dos professores cassados, que voltaram para a escola na desconfortável posição de auxiliares de ensino, refletia a enorme burocratização pela qual a Universidade havia passado nos últimos anos, e que é simbolicamente representada pelo concurso para Professor Titular que Vilanova Artigas é obrigado a fazer em 1984, e do qual Flavio Motta toma parte como membro da banca examinadora, ao lado dos professores Carlos Guilherme Motta, Milton Vargas, José Arthur Giannotti e Eduardo Kneese de Mello. Após quatro anos como auxiliar de ensino, o concurso de Artigas realizava-se em meio ao enorme constrangimento em submeter à avaliação um professor com a experiência e a liderança de Artigas, que tivera sua cátedra usurpada em 1969 pelos representantes locais da ditadura. Gradativamente, Flavio também vinha se afastando das atividades da graduação, mantendo-se esporadicamente em algumas disciplinas e orientações na pós-graduação, até a concessão de sua aposentadoria da Universidade, em 1990.

Ao atravessarmos sua trajetória docente, situando suas diversas expe-

5. Idem, *ibidem*.

6. *Caramelo* n. 6, FAU-USP, p.18.

riências e proposições ao longo de praticamente 30 anos como professor da FAU, deparamo-nos com um personagem no qual se reconhece um senso profundo de compromisso com a vida universitária, um intenso engajamento com a práxis pedagógica, que em muito transcende a imagem do professor genial, excêntrico, solitário, que dominaria o imaginário a seu respeito. Nele, operam um sentido precípua de construção da universidade moderna, particularmente naquilo que diz respeito aos campos da história da arte e da arquitetura: um esforço pioneiro de afirmação da pesquisa científica, da pós-graduação e da constituição de acervos documentais na área, de refinamento e atualização de campos de especialização e metodologias, de renovação de conteúdos de formação, de estratégias e práticas didáticas, de inovação institucional, em suma, de plena dedicação à carreira docente no ensino superior e a um projeto pedagógico claro quanto à formação dos arquitetos, o qual Flavio conseguia articular com rigor e confrontá-lo nas instâncias necessárias.

Ao mesmo tempo, o estudo das propostas de Flavio Motta para a afirmação de seu campo disciplinar permite a cristalização de um dos mais expressivos impulsos de renovação das compreensões e papéis da História no presente, seja do ponto de vista da abertura de novas problemáticas de investigação, seja enquanto base para o exercício da crítica ou da exploração sensível do mundo material e simbólico, seja ainda, e muito especialmente, com respeito à formação de uma nova geração de arquitetos.

Mas mais do que as propostas institucionais e práticas, um olhar aprofundado sobre a trajetória de Flavio Motta não nos permite deixar de reconhecer, em todos os seus campos de ação, um projeto amplo de um viver criador, marcado por uma visão abrangente da história, do homem e da arte. Lugares que se entrelaçam em suas propostas, continuamente no sentido de abrir caminhos que reforcem a amplitude do conhecimento, do tempo e da memória; lugares onde o indivíduo e o coletivo, onde tudo e todos se encontram em colaborações e experiências múltiplas, criadoras e libertárias.

Bibliografia

AB'SABER, Aziz. *Universidade de São Paulo: raízes, mudanças, sobrevivência (1934-1984)*. Pronunciamento feito na Abertura do IX Simpósio Anual da ACIESP. São Paulo: DAG Gráfica, 1984.

ACRÓPOLE, n° 319, 1965.

ALBUQUERQUE, Roberto Portugal. *Uma Escola de Arquitetura – FAU-USP: Edifícios e ensino*. São Paulo: FAU-USP, 2004 (dissertação de mestrado).

ALMEIDA, Jane Soares de. “Currículos da Escola Normal Paulista (1846-1920): Revendo uma trajetória”. *Revista Brasileira de Estudos de Pedagogia*, v.76, n.184, pp.665-689.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

ALVARADO, Daisy V. M. P. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural / EDUSP, 1999.

ALVES, Wilson Barbosa, *A pedagogia de Rui Barbosa versus a filosofia positivista: uma contribuição à discussão do ensino do desenho no Brasil*. Bauru: FAAC-Unesp, 2016 (dissertação de mestrado).

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A Preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo, Nobel, 1984.

_____. “História da arte na formação do arquiteto”, Sinopses, n. Especial, 1993.

_____. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

AMARAL, Claudio Silveira. *John Ruskin e o desenho no Brasil*. São Paulo:

- FAU-USP, 2005. (tese de doutoramento).
- ANDRADE, Mário de. “Esta família paulista”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB/USP, n. 10, 1971, pp.154-156.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- AQUINO, Flavio, “Max Bill, o inteligente iconoclasta”, *Habitat*, 12, 1953, p.34.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário Crítico*. São Paulo: Scrita Editorial, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995.
- _____. *Historia da arte como historia da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ARRUDA, Maria Arminda. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.
- ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC/ Kairós, 1979-1983.
- ARTIGAS, J. B. Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. “Contribuição para o relatório sobre ensino de arquitetura – UIA / Unesco”, in *Sinopses*, n. Especial, 1993.
- ASSOCIAÇÃO dos Docentes da USP. *O controle ideológico na USP, 1964-1978*. São Paulo: ADUSP, 2004.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- BARATA, Mario. *Raízes e Aspectos da História do ensino artístico no Brasil*. Rio de Janeiro: E.B.A. da UFRJ, 1966.
- BARBOSA, Ana Mae, “Arte e Educação” in ZANINI, Walter (org.), *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, pp.1077 – 1095
- _____. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2011.
- _____. *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*. São Paulo: Cortez, 2015.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). *Ensino da arte: memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2014
- BARDI, Lina Bo. “Bela criança”. *Habitat* n.2, 1951, p.3.

- _____. “Construir com simplicidade”. *Habitat* n.7, 1952, p.15.
- _____. “O Museu de Arte de São Paulo. Função social dos museus”. *Habitat*, n.1, outubro/dezembro de 1950, p17.
- _____. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. Maria Bardi, 1994.
- BARDI, Pietro Maria. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982.
- _____. *História da arte brasileira artes: pintura, escultura, arquitetura, outras*. 2.ed São Paulo: Melhoramentos, 1975
- _____. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
- _____. “Problemas do barroco: a religião e a curva”, *Habitat* n.1, 1950
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BAYEUX, Gloria Maria. *Debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50*. São Paulo: FAU-USP, 1991. (Tese de doutorado).
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, Arte e Indústria*. São Paulo: FAU-USP, 1988 (Tese de doutorado).
- _____. *Carmela Gross*. São Paulo, CosacNaify, 2000
- _____. “Flavio Motta, artista, crítico e historiador” in LANNA, Ana Lucia Duarte e SILVA, Joana Mello de Carvalho (orgs.). *Encontro Flavio Motta*. São Paulo: FAU-USP, 2016, pp.12-13.
- BILL, Max. “Beleza provida da função e beleza como função”, *Habitat*, 2, pp.61-65, 1951
- BIRKHOLZ, Lauro; RONCA, José Luiz C., “Anhaia Mello na Vila Penteado”. In: Maria Ruth A. Sampaio; Ermínia Maricato; Julio R. Katinsky; Vera Pallamin (orgs.). *Vila Penteado: 100 anos*. São Paulo, FAUUSP, 2002, pp.87-93.
- BIRKHOLZ, Lauro; NOGUEIRA, Brenno, “A FAUUSP, sua criação e funcionamento da Vila Penteado”, *Sinopses*, n. Especial, 1993.
- BONTEMPI JR., Bruno. *A cadeira de história e filosofia da educação da USP entre os anos 40 e 60: um estudo das relações entre a vida acadêmica e a grande imprensa*. São Paulo: PEHFE-PUC-SP, 2001. (Tese de doutorado)
- _____. “A incorporação do Instituto de Educação pela FFCL-USP: hipóteses para entender um campo cindido”. Trabalho apresentado na 30a Reunião

Anual da ANPED, Caxambu, 2007. ANPED: 30 anos de pesquisa e compromisso social [Anais]. Rio de Janeiro: ANPED, 2007. v. 1. pp. 1-15. Disponível em <<http://www.anped.org.br/sites/default/files/gt02-2872-int.pdf>>.

_____. “Do Instituto de Educação à Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo”. *Cadernos de Pesquisa* (Fundação Carlos Chagas. Impresso), v. 41, n. 142, jan/abr 2011, pp. 188-207.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo - Vértice e Ruptura*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INAP, 1985.

BUENO, Maria Lúcia, *O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960*. Sociedade e estado, 2005

BUZZAR, Miguel. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967*. São Paulo: FAU-USP, 1996. (dissertação de mestrado)

CANAS, Adriano Tomitão. *MASP: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. São Paulo: FAU-USP, 2010. (Tese de doutorado)

CANDIDO, Antonio. “A revolução de 30 e a cultura” in *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp.

_____. “Uma Palavra Instável” in *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 293-305.

Caramelo. São Paulo: GFAU, n. 6, 1993.

CHAUÍ, Marilena, *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

CONTIER, Felipe de Araújo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: Projeto e construção da escola de Vilanova Artigas*. São Carlos, IAU USP, 2015 (Tese de doutorado).

COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*. São Paulo, FAU USP, 2010 (dissertação de mestrado).

COSTA, Lucio. *Considerações sobre arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Serviço de documentação, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

_____. *Curso de Desenho*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944.

_____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DAHER, Luiz Carlos. “O Espaço arquitetônico brasileiro dos últimos 20 anos e a formação profissional do arquiteto”, *Sinopses*, n. Especial, 1993.

DEDECCA, Paula Gorenstein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio archi-*

tetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo. São Paulo, FAU USP, 2012 (dissertação de mestrado).

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Mercado de arte e campo artístico em São Paulo, 1947-1980*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v.13, n.13, p.101-11, 1990.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Rio de Janeiro, Abril Cultural, 1974.

_____. *Art and Education*. 3. ed. Pa., Barnes Foundation Press, 1954.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FAVERO, Marcos. *Dos mestres sem escola à escola sem mestre*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009 (Tese de doutorado).

FERNANDES, Ana Cândida de Avelar. *Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo, ECA-USP, 2012 (tese de doutorado).

FERNANDES, Florestan. *Educação e Sociedade no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1966.

_____. *O folclore em questão*, São Paulo, Hucitec, 1978.

FERRO, Sérgio. "A casa popular". São Paulo: GFAU, 1972.

_____. "A geração ruptura" (entrevista), revista *Arquitetura e Urbanismo*, nº 3, Nov. de 1995.

_____. *Arquitetura e Trabalho Livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

_____. "Arquitetura Nova" in *Teoria e Prática*. São Paulo, n. 1, 1967, pp. 3-15.

_____. "O concreto como arma", revista *Projeto*, nº 111, junho de 1988.

_____. "Reflexões sobre o brutalismo caboclo" (entrevista), revista *Projeto*, no 86, abril de 1986.

FERRO, Sérgio e LEFÈVRE, Rodrigo B. *Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação*. São Paulo: GFAU, 1963 (Encontros)

FETIZON, Beatriz A. de Moura. "Faculdade de Educação: antecedentes e origens". *Estudos Avançados*, vol.8, n.22, 1994, pp.365-373.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São

- Paulo: Edusp, 2005.
- FLÁVIO IMPÉRIO EM CENA. São Paulo: SESC / Sociedade Cultural Flávio Império, 1998. (Catálogo de exposição)
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte e Técnica*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- FREIRE, Cristina. *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo, Annablume, 2013.
- FREIRE, Paulo. *Educação como Prática da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HISTÓRICO BRASILEIRO E A FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo: FAUUSP, 1964.
- GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas-Artes*. Rio de Janeiro, 1954.
- GIMENEZ, Luis Espallargas. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. São Paulo: FAU-USP, 2004. (Tese de doutorado)
- GOODWIN, Phillip. *Brazil Builds, architecture new and old, 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- GORELIK, Adrian. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. “Tentativas de compreender uma ciudad moderna”, *Block*, 4, dez. 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Impressões de Viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, Brasiliense, São Paulo, 1981.
- IMPÉRIO, Flávio e FERRO, Sérgio e LEFÈVRE, Rodrigo B. “Notas sobre a arquitetura” in *Acrópole*. São Paulo, n. 319, junho de 1965, pp. 23-24.
- KAMITA, João Massao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- KATINSKY, Julio Roberto. *Apontamentos sobre Arte e Indústria*. São Paulo: Departamento de História, FAU USP, 1963. 64p.
- _____. “Por uma educação criadora” in *Caramelo*. São Paulo: GFAU, n. 9, 1997, p. 239.
- LANNA, Ana Lucia Duarte e SILVA, Joana Mello de Carvalho e (orgs.). *Encontro Flavio Motta*. São Paulo: FAU-USP, 2016.

- LATORRACA, Giancarlo (org.) *Maneiras de expor: a arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014
- LEON, Ethel. *IAC - Instituto de Arte Contemporânea escola de desenho industrial do MASP (1951-1953) - primeiros estudos*. São Paulo: FAU-USP, 2006 (dissertação de mestrado).
- LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio / São Paulo: Loyola, 2007.
- LIRA, José Correia Tavares de. *Faturas da vanguarda em Gregori Warchavchik*. São Paulo: FAU-USP, 2008. (Tese de livre-docência).
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999
- _____. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/EdUSP, 1995.
- MARTINS, Carlos. *Arquitetura e Estado no Brasil – Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa 1924-52*. São Paulo: FFLCH, 1987. (Dissertação de mestrado)
- MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna no Brasil*, São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.
- MACHADO, Maria Cristina Gomes, “O projeto de Rui Barbosa: o papel da educação na modernização da sociedade” in: *Anais da 23a Reunião anual da ANPED*, Rio de Janeiro: ANPED, 2000. v. 1, pp.1-17.
- MASSI, Fernanda Peixoto. *Estrangeiros no Brasil: a missão francesa na Universidade de São Paulo*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1991 (dissertação de mestrado).
- MATTAR, Sumaya. *Sobre arte e educação: entre a oficina artesanal e a sala de aula*. Campinas, Papirus, 2010.
- MELO, Carolina Barbosa de. *Flavio Motta: percursos entre o disciplinar e o indisciplinar*. São Paulo: EFLCH-UNIFESP, 2017 (dissertação de mestrado).
- MILLAN, Carlos, “o ateliê na formação do arquiteto”, *Sinopses*, n. Especial, 1993.
- MILLIET, Maria Alice, “Bienal: percursos e percalços”, *Revista USP*, n. 52, p. 92-99, 2002.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1932/1974)*. São Paulo: Ática, 1977.

MOTOYAMA, Shozo; HAMBURGER, Amélia Império; QUEIROZ, Francisco Assis de; TAIRA, Lincoln; NAGAMINI, Marilda; CHASSOT, Walkiria Costa Fucilli. *FAPESP: uma história de política científica e tecnológica*. São Paulo: FAPESP, 1999.

MOTTA, Renata. *O MASP em Exposição: mostras periódicas na 7 de abril*. São Paulo: FAU-USP, 2003 (dissertação de mestrado).

NOBRE, A.L. et alli. *Lúcio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008. (Tese de doutorado).

OKMAN, Joan. *Three centuries of educating architects in North America*. Cambridge: MIT Press, 2012.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*, São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.

PEIXOTO, Afrânio. *História da Educação*. São Paulo Ed. Nacional, 1933.

PEREIRA, Juliano. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Uberlândia, EDUFU, 2007.

_____. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP*. São Carlos: IAU-USP, 2009 (tese de doutorado).

PINTO, Gelson de A. *A prática do projeto no ensino de arquitetura: investigações sobre algumas experiências*. São Carlos: EESC-USP, 1989. (Dissertação de mestrado)

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTES, Heloisa, *Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo, Edusp/ Fapesp, 2010.

PORPHYRIOS, Demetri. "Notes on a method". In *On The Methodology of Architectural History. AD Profiles*, Londres, 1981, pp. 96-104.

PORTA, Paula (org.), *História da cidade de São Paulo, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo, Paz e Terra, 2004

QUEIROZ, Suely R. De, “Política e poder público na cidade de São Paulo: 1889-1954”, in *História da cidade de São Paulo, volume 3: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo, Paz e Terra, 2004.

PRESTES, Lucinda Ferreira. *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP: documentos históricos*. São Paulo: FAU-USP, 2009.

REIS FILHO, N.G. *100 anos de ensino de arquitetura e urbanismo em São Paulo*. São Paulo: FAU-USP, 1996.

RIBEIRO, Ana Carolina Carmona. *Reconstrução da história e projeto moderno em Flávio Motta*. São Paulo: ECA-USP, 2010 (dissertação de mestrado)

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1992 (dissertação de mestrado).

SAIA, Paula Cristina Motta. *Flávio Império e a renovação do espaço cênico*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2005. (Dissertação de mestrado em Educação, Arte e História da Cultura).

SANTOS, Fabio Lopes de Souza. *Modernismo e visibilidade: relações entre as artes plásticas e a arquitetura*. São Paulo, FAU USP, 2000 (tese de doutorado).

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos.(org.). *Maria Antônia: uma rua na contramão*. São Paulo: Nobel, 1988.

SCHENBERG, Mário. “Cinco arquitetos pintores” in *Acrópole*. São Paulo, n. 324, set./ 1965, pp. 36-39.

SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Edusp, 1984

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.

_____. *Que Horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SILVA, José Armando Pereira. *Artistas na Metrópole: Galeria Domus 1947/1951*. São Paulo, Via Imprensa, 2016.

SINOPSES: *Memória*. São Paulo: FAU-USP, 1993. ISSN: 101 -7225.

SIQUEIRA, Renata. *A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urba-*

nismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Melo e Vilanova Artigas. São Paulo: FAU-USP, 2015. (dissertação de mestrado).

SPADONI, Francisco. *A transição do moderno: Arquitetura Brasileira nos anos 1970*. FAUUSP, 2003 (Tese de doutorado).

SODRÉ, João Clark de A. *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil*. São Paulo: FAU-USP, 2010 (dissertação de mestrado).

SOUZA, Gilda Mello e. “A Estética rica e a Estética pobre dos professores franceses” in *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp.9-34.

STUCHI, Fabiana Terenzi. *Revista Habitat : um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. São Paulo: FAU-USP, 2007 (Dissertação de mestrado).

TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Ed. Presença, 1985.

_____. *Teoria e história da arquitetura*. Lisboa: Ed.Presença / Martins Fontes, 1981.

TAFURI, Manfredo e DAL CO, Francesco. *Modern Architecture*. Milão: Electa/Rizzoli, 1986.

THOMAZ, D. E. *Um Olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. São Paulo:FAU-USP, 1997. (Tese de doutorado)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, *O espaço da USP: presente e futuro*. São Paulo: 1985.

VICENZI, Leticia Josephina Braga de. “A fundação da Universidade do Distrito Federal e seu significado para a educação no Brasil”. *Forum Educacional*. Rio de Janeiro, v.10, n.3, jul./set. 1986.

XAVIER, Alberto. *Depoimentos de uma Geração*. São Paulo: PINI, 1986.

_____. (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, 1962.

YURGEL, Marlene, “Arquitetura Paulista 1951/92: 40 anos de contribuição dos arquitetos formados na FAU USP”, *Sinopses*, n. Especial, 1993.

ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983

ZILIO, Carlos. “Artes Plásticas: da Antropofagia à Tropicália” in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Lista de imagens

Capítulo 1

1. Flavio Motta pintando em Embu (SP), sem data. Arquivo Flavio Motta.
2. | 3. Catálogo do XI Salão de Artes Plásticas do Sindicato dos Artistas Plásticos. São Paulo, setembro de 1947.
4. Flavio Motta pintando durante sua lua-de-mel em Serra Negra (SP), novembro de 1947. Arquivo Flavio Motta.
5. “Organização da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras”. *Guia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, 1943. Arquivo Flavio Motta.
6. “Seção de Pedagogia”. *Guia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, 1943, p.272. Arquivo Flavio Motta.
7. Visita ao Hospital do Juqueri com colegas com colegas da Curso de Pedagogia da FFCL. São Paulo outubro de 1945. Arquivo Flavio Motta.
8. Colegas do SENAI: Flavio Motta, Benjamin Fronterotta, Homero Paes da Silva, José Rizzi, Simão. São Paulo, 22 de agosto de 1946. Arquivo Flavio Motta.
9. Relatório mensal de estágio na seção de orientação pedagógica do SENAI. São Paulo 31 de fevereiro de 1946. Arquivo Flavio Motta.
10. Artigo de Flavio Motta sobre o Departamento de Educação Popular no jornal *O Orientador*. São Paulo, julho de 1945, p.4. Trata-se do primeiro texto publicado pelo autor, conforme levantamento realizado durante a pesquisa. Arquivo Flavio Motta.
11. Comunicado de reunião do Departamento de Educação Popular, assinado pelo diretor Flavio Motta. Arquivo Flavio Motta.
12. | 13. “Sugestões pedagógicas para os Cursos Noturnos Gratuitos”, 1945. Arquivo Flavio Motta.
14. “Dos Cursos Noturnos Gratuitos criados por este Departamento”, 1945. Arquivo Flavio Motta.
15. “Serão criadas nesta capital várias escolas populares para alfabetização de trabalhadores”. *Jornal de São Paulo*, 26 de agosto de 1945. Arquivo Flavio Motta.
16. Carta de Paulo Cretella Sobrinho, presidente do Grêmio da FFCL ao Prefeito Prestes Maia. São Paulo, 20 de agosto de 1945. Arquivo Flavio Motta.
17. Dione Lemke e Flavio Motta no baile de formatura da FFCL, 28 de dezembro de 1947. Arquivo Flavio Motta.
18. Formatura de Flavio Motta em 1947. Arquivo Flavio Motta.

19. Curso de História da Arte para os monitores, 1947. Arquivo Flavio Motta.
21. Notícias de Paris, outubro de 1953. Arquivo Flavio Motta.
22. Flavio Motta, então monitor do Museu, acompanha grupo de visitantes, 1948. [Fonte: *História do MASP*, p.69]
23. Aula de Flavio Motta diante da obra *Madona, Menino e Santos*, de Ottaviano Nelli, 10 de novembro de 1949. Arquivo Flavio Motta.
24. Visita dos estudantes da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie. *Jornal de Notícias*, 5 de novembro de 1947. Arquivo Flavio Motta.
25. Visita dos estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, sem data. Arquivo Flavio Motta.
26. Flavio Motta diante do *Retrato de Suzanne Bloch*, de Pablo Picasso, 1947. Arquivo Flavio Motta.
27. Flavio Motta durante a montagem da exposição de Le Corbusier, 1950. Arquivo Flavio Motta.
28. Flavio Motta durante a montagem da exposição de Goya, 1952. Arquivo Flavio Motta.
29. Otávio Araújo, Flavio Motta e Cândido Portinari, sem data. Arquivo Flavio Motta.
30. Flavio Motta e Pietro Maria Bardi com diretor do Museu do Louvre, 18 de agosto de 1948. Arquivo Flavio Motta.
31. Lasar Segall, Flavio Motta e Odorico Tavares diante do *Navio de Emigrantes*, sem data. Arquivo Flavio Motta.
32. Gustavo Nuremberg, Duprat, Oscar Niemeyer, Candido Portinari, Flavio Motta e Clovis Graciano, reunidos por conta da exposição de Portinari e palestra do Oscar, em 1948. Arquivo Flavio Motta.
33. Flavio Motta e Mario Cravo na cobertura do edifício do MASP, 1952. Foto: Garcia Lorca. Arquivo Flavio Motta.
34. | 35. *Escola Livre de Artes Plásticas*. Folheto de divulgação, abril de 1949. Arquivo Flavio Motta.
36. David Perlow, Aldemir Martins, Hebe de Carvalho, Geraldo de Barros; Poty, Mario Gruber, Aldo Bonadei; Otávio Araújo. *Escola Livre de Artes Plásticas*, 1949. Arquivo Flavio Motta.
37. Nas janelas: Flavio Motta, Nélson Nóbrega, Manoel Martins e Waldemar Amarante. No jardim: Mario Gruber, Luiz Ventura, estudante de escultura, Poty. *Escola Livre de Artes Plásticas*, 1949. Arquivo Flavio Motta.
38. Poty, David Perlow, Mario Gruber, Manoel Martins e Luiz Ventura no ateliê de gravura. *Escola Livre de Artes Plásticas*, 1949. Arquivo Flavio Motta.
39. David Perlow, Aldemir Martins, Luiz Ventura e Poty. *Escola Livre de Artes Plásticas*, 1949. Arquivo Flavio Motta.
40. Nélson Nóbrega. Arquivo Flavio Motta.
41. Geraldo de Barros e Luiz Ventura. Arquivo Flavio Motta.
42. Geraldo de Barros. Arquivo Flavio Motta.
43. Lançamento do jornal *Artes Plásticas* no Clube dos Artistas, que contou com a presença de Darcy Penteado, Rebolão Gonsalves, Ciro Mendes, Rossini Guarnieri, Oscar Campiglia, Mario Gruber, Flavio Motta, Marcelo Grassmann, entre outros. São Paulo, agosto de 1948. Arquivo Flavio Motta.
44. Tulio de Lemos, Flavio Motta, Ciro Mendes, Claudio Abramo e Rebolão Gonsalves no dia que saiu o *Artes Plásticas*. São Paulo, agosto de 1948. Arquivo Flavio Motta.

45. *Jornal Artes Plásticas*, n. 1, agosto de 1948, p. 1. Arquivo Flavio Motta.
46. | 47. | 48. Anúncios no *Artes Plásticas*, n. 2, setembro-outubro de 1948, p. 3 e p. 8. Arquivo Flavio Motta.
49. | 50. Folheto Informativo do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, 1951. Arquivo Flavio Motta.
51. | 52. Folheto Informativo do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, 1951. Arquivo Flavio Motta.
53. Relação dos cursos e do número de aulas dadas durante o 1º semestre de 1952. Arquivo Flavio Motta.
54. Relação dos cursos do MASP, 1953. Arquivo Flavio Motta.
55. Relação dos cursos do MASP, 1954 ou 1955. Arquivo Flavio Motta.
56. Carta ao Secretário de Educação e Cultura. São Paulo, 30 de março de 1953. Arquivo Flavio Motta.
56. | 57. Etapas de elaboração do programa *Video de Arte*, 1952. [Fonte: *Habitat*, n. 7, p.87]
58. | 59. Etapas de elaboração do programa *Video de Arte*, 1952. [Fonte: *Habitat*, n. 7, p.87]
60. Classificação e organização das reproduções a serem utilizadas no programa sobre Rembrandt, 1952. Arquivo Flavio Motta.
61. Flavio Motta em ação durante o ensaio do programa no estúdio. Arquivo Flavio Motta.
62. | 63. Cartelas do programa *Video de Arte*. Arquivo Flavio Motta.
64. Roteiro do programa “A pintura holandesa no século XVII”, exibido em 22 de fevereiro de 1952, p. 1. Arquivo Flavio Motta.
65. Roteiro do programa “A pintura holandesa no século XVII”, exibido em 22 de fevereiro de 1952, p. 2. Arquivo Flavio Motta.
66. Roteiro do programa “A pintura holandesa no século XVII”, exibido em 22 de fevereiro de 1952, p. 3. Arquivo Flavio Motta.
67. Roteiro do programa “A pintura holandesa no século XVII”, exibido em 22 de fevereiro de 1952, p.4. Arquivo Flavio Motta.
68. Relatório do 1º semestre de 1954. 31 de julho de 1954, p. 1. Arquivo Flavio Motta.
69. Relatório do 1º semestre de 1954. 31 de julho de 1954, p. 2. Arquivo Flavio Motta.
70. | 78. Relatório do 1º semestre de 1954. 31 de julho de 1954, pp. 3-11. Arquivo Flavio Motta.
79. *Escola de Arte*. Fundação Armando Alvares Penteado, p. 22. Arquivo Flavio Motta.
80. *Escola de Arte*. Fundação Armando Alvares Penteado, p. 32. Arquivo Flavio Motta.

Capítulo 2

1. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, ministrada pelo Prof. Lourival Gomes Machado, 1953. Arquivo FAU-USP.
2. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, ministrada pelo Prof. Lourival Gomes Machado, 1953. Arquivo FAU-USP.
3. | 10. Parecer de Flavio Motta ao Diretor Lisandro Pereira da Silva sobre regulamento da FAU, 23 de setembro de 1954. Documento datilografado, pp. 1-8. Arquivo Flavio Motta.
11. | 12. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*. Capa e folha de rosto da edição de 1953 do livro. Arquivo Flavio Motta.
13. | 14. “Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*. Detalhe da página 72 e anotação do próprio Flavio acerca do “problema das plantas circulares”. Arquivo Flavio Motta.

15. Prova semestral de *História da Arte e Estética* do aluno Edoardo Rosso, ingressante em 1951. FAU-USP, junho de 1955. Arquivo Flavio Motta.
16. Prova semestral de *História da Arte e Estética* do aluno Nestor Reis Filho, ingressante em 1951. FAU-USP, junho de 1955. Arquivo Flavio Motta.
17. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, ministrada pelo Prof. Flavio Motta, 1956. Arquivo FAU-USP.
18. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, ministrada pelo Prof. Flavio Motta, 1956. Arquivo FAU-USP.
19. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, ministrada pelo Prof. Flavio Motta, 1956. Arquivo FAU-USP.
21. Caderno da aluna Wanda de Oliveira Couto Sotto, formada em 1956. Arquivo Flavio Motta.
22. Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*. Capa da edição de 1954 do livro. Arquivo Flavio Motta.
23. | 24. Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*. Sobre capa da edição de 1954 do livro. Arquivo Flavio Motta.
25. | 30. Flavio Motta em sala de aula na FAU-USP, durante o 2º semestre de 1958. As fotografias, um dos únicos registros do professor em ação, foram tiradas pela *Rolleiflex* do então estudante João Xavier. Arquivo Flavio Motta.
31. Revisão do texto da tese de cátedra, sem data. Arquivo Flavio Motta.
32. Capa da tese de cátedra *Contribuição ao estudo do "Art Nouveau" no Brasil*, 1957. Arquivo da autora.
33. | 38. Íntegra da arguição de Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1968. Arquivo Flavio Motta.
39. Página do artigo no livro *Historia geral da arte no Brasil*.
40. "Foi verdadeiro suicídio a crítica de Mario Pedrosa", *Última Hora*, 27 de janeiro de 1957. Arquivo Flavio Motta.
41. Carta de Flavio Motta para Assis Chateaubriand, 11 de janeiro de 1956. Documento datilografado, 1p. Arquivo Flavio Motta.
42. "Plano para transferir escolas". Documento manuscrito, 1955. Arquivo Flavio Motta.
43. Sede provisória das escolas na rua Itatiara, Higienópolis. Arquivo Flavio Motta.
44. Lista dos membros do Conselho da FAAP. Carta de Flavio Motta para Renina Katz, 28 de setembro de 1959. Arquivo Flavio Motta.
45. Caderno de divulgação da Escola de Arte. Arquivo Flavio Motta.
46. | 47. Texto "Arte para a indústria". Arquivo Flavio Motta.
48. Carta de Frank Tannembaum a Flavio Motta. Nova York, 5 de abril de 1957. Arquivo Flavio Motta.
49. Lina Bo Bardi e Flavio Motta no desembarque da viagem aos Estados Unidos, 1957. Arquivo Flavio Motta.
50. | 51. Desenhos da caderneta de viagem a Paris e a Bruxelas, 1958. Arquivo Flavio Motta.
52. Lina Bo Bardi, Flavio Motta, Pietro Maria Bardi, Max Bill e esposa no MASP, 1953. Arquivo Flavio Motta.

Capítulo 3

1. Cópia do Regulamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, editada pelo Departamento de Publicações da FAU. Arquivo Flavio Motta.

2. Regulamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Lei estadual n. 3.233, de outubro de 1955, p.4. Arquivo Flavio Motta.
3. Capa do Regimento Interno do Fórum de 1963, realizado entre 12 e 14 de novembro. Arquivo Biblioteca da FAU-USP.
4. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, 1961. Arquivo FAU-USP.
5. | 6. Programa da disciplina *História da Arte e Estética*, 1961. Arquivo FAU-USP.
7. | 10. Capa e páginas da caderneta de viagens de pesquisa. Arquivo Flavio Motta.
11. Página da caderneta de viagens de pesquisa. Arquivo Flavio Motta.
12. Foto de lamparina que abre o ensaio “A arte e a vida urbana no Brasil”, *Textos informes*, 1973. Arquivo Biblioteca FAU-USP.
13. | 14. Anotações de Flavio Motta sobre o curso de *História da Arte e Estética*, sem data. Arquivo Flavio Motta.
15. Carta de Flavio Motta ao diretor da FAU-USP sobre plano para disciplinas do curso de pós graduação, 2 de fevereiro de 1965. Arquivo Flavio Motta.
16. Programa para a disciplina *Museologia*, no curso de pós-graduação. Arquivo Flavio Motta.
17. | 18. Programa para a disciplina *Museologia*, no curso de pós-graduação. Arquivo Flavio Motta.
19. | 20. Programa para a disciplina *Museologia*, no curso de pós-graduação. Arquivo Flavio Motta.
21. | 22. Termo de outorga e aceitação de auxílio pesquisa da FAPESP. São Paulo, 10 de agosto de 1965. Arquivo Flavio Motta.
- >> 23. | 24. Projeto de pesquisa apresentado por Flavio Motta a FAPESP. Arquivo Flavio Motta.
- >> 25. | 26. Primeira e última página do plano de ensino para disciplina *História da Arte e Estética*, 1966. Arquivo Flavio Motta.
27. Convocação para o Fórum de 1970. Arquivo Flavio Motta.
28. | 29. Carta de Flavio Motta ao diretor da FAU, apresentando as disciplinas pelas quais estará responsável no ano de 1970. Arquivo Flavio Motta.
30. | 34. Páginas do plano de ensino e pesquisa para RDIDP de Flavio Motta, 1972. Arquivo FAU-USP.
35. | 39. Bibliografia para a disciplina *Estética do Projeto*, 1971. Arquivo FAU-USP.
40. Cartaz do lançamento do livro *Tudo Novo*. Arquivo Flavio Motta.
41. | 42. Capa e página do livro *Tudo Novo*.
43. Texto do convite para “madrugada de autógrafos”, lançamento do livro *Tudo Novo*.
44. Convite da exposição de desenhos na Galeria São Luís, São Paulo. Arquivo Flavio Motta.
45. | 46. Vistas da exposição na Galeria São Luís, São Paulo. Arquivo Flavio Motta.
47. | 48. Convite da exposição de pinturas no MASP, São Paulo. Arquivo Flavio Motta.
49. | 50. Convite da exposição na Galeria Grupo B, Rio de Janeiro. Arquivo Flavio Motta.
51. Convite da exposição em Washington. Arquivo Flavio Motta.
52. Cartaz de inauguração da exposição na Galeria Atrium, São Paulo, 1967. Arquivo Flavio Motta.
53. Convite da exposição. Arquivo Flavio Motta.
54. Abertura da exposição. Arquivo Flavio Motta.
55. Flavio Motta e Dione. Arquivo Flavio Motta.

- 56.** Flavio Motta e Nelson Leirner. Arquivo Flavio Motta.
- 57 | 59.** Banderias na praça: artistas na Av. Brasil. Arquivo Flavio Motta.
- 60.** Convite para exposição no Rlo de Janeiro. Arquivo Flavio Motta.
- 61. | 62.** Xilogravuras de cordel trazidas do Ceará. Arquivo Flavio Motta.
- 63.** Caixa com cartelas de estudo para murais. Arquivo Flavio Motta.
- 64. | 72.** Cartelas de estudo para murais. Arquivo Flavio Motta.
- 73. | 75.** Fotos dos painéis executados, década de 1970. Arquivo Biblioteca FAU-USP.
- 76. | 78.** Fotos dos painéis executados, década de 1970. Arquivo Biblioteca FAU-USP.

Anexo I

Flavio L. Motta

Produção bibliográfica

1945

“Departamento de Educação Popular”. *O Orientador*. São Paulo, julho de 1945, p.4.

1946

“José Pancetti”. *A Noite*. São Paulo, 18 de fevereiro de 1946.

“Lula”. *Hoje*, São Paulo, 17 de junho de 1946.

1948

“Ecos da Bienal de Veneza”. *Artes plásticas*, São Paulo, n.2, setembro/outubro 1948, p.5

“E pur si muove”. *Artes plásticas*, São Paulo, n.2, setembro/outubro 1948, p.8

“Letras e artes”. *Artes plásticas*, São Paulo, n.2, setembro/outubro 1948.

“O público e os pintores”. *Artes plásticas*. São Paulo, n.2, setembro/outubro 1948, p.1

1949

Escola Livre de Artes Plásticas. São Paulo, abril 1949. (folheto)

“Rossello de Jacope Franchi e o gótico”. *Diário de São Paulo*. Suplemento Arte-Literatura. São Paulo, n.1, 4 de setembro de 1949.

1950

“Césanne revolucionário”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1950.

“Um Museu do estilo floreal em São Paulo”. *Habitat*. São Paulo, n.1, outubro/dezembro 1950, p.73.

1951

“Uma tela de Cézanne no Brasil”. *Revista Sul*. Florianópolis, abril de 1951, pp.14-15

1952

“Verde em São Paulo”. *Habitat*. São Paulo, n. 6, janeiro/março 1952, pp.72-73.

“Diana addormentata”. *Habitat*. São Paulo, n. 7, abril/junho 1952, pp.55-57.

“Homo Ridens”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 25 de setembro de 1952.

“Saul Steinberg no Brasil”. *Habitat*, n.9, outubro/dezembro 1952, pp.17-20.

“Lições de Arte para 20.000”. *Habitat*, n.7, 1952, abril/junho 1952

1953

“São Paulo e o ‘Art-Noveau’”. *Habitat*, n.10, janeiro/março 1953, pp. 3-18.

“A época do ‘SPAM’”. *Habitat*, n.11, pp.49-60, abril/junho 1953.

“Intercâmbio com Pellizzari”. *Habitat*, n. 11, p.61, abril/junho 1953.

“A primeira turma da Escola de Propaganda”. *Habitat*, n.11, p.81, abril/junho 1953.

“Um lift para Paris”. *Habitat*, n. 12, p.1, julho/setembro 1953.

“Prédio em Campinas”. *Habitat*, n. 12, p.9, julho/setembro 1953.

“Prédio Nações Unidas”. *Habitat*, n. 12, pp.10-11, julho/setembro 1953.

“O arq. Milton Roberto”. *Habitat*, n. 12, p.12, julho/setembro 1953.

“Floreal”. *Habitat*, n. 12, pp.58-61, julho/setembro 1953.

“As tapeçarias polonesas” in *Tapeçarias e gravuras polonesas no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo, setembro/outubro 1953 (catálogo de exposição)

“O antigo e o novo Itamarati”. *Habitat*, n. 13, pp.31-34, outubro/dezembro 1953.

“Gravuras: David Perlow”. *Habitat*, n. 13, p.67, outubro/dezembro 1953.

“Afrescos: Penacchi”. *Habitat*, n. 13, pp.68-69, outubro/dezembro 1953.

“Pintor Solitário: Mercier”. *Habitat*, n. 13, pp.70-71, outubro/dezembro 1953.

“Gravuras: Giselda”. *Habitat*, n. 13, pp.72-73, outubro/dezembro 1953.

“Inéditos de Brecheret”. *Habitat*, n. 13, p.74, outubro/dezembro 1953.

“Escultura: Karl Hansen”. *Habitat*, n. 13, p.75, outubro/dezembro 1953.

“Escultura nova”. *Habitat*, n. 13, p.76, outubro/dezembro 1953.

“Zélia Salgado”. *Habitat*, n. 13, p.77, outubro/dezembro 1953.

“O museu num álbum”. *Habitat*, n. 13, pp.78-79, outubro/dezembro 1953.

1954

- “Portinari no Museu”. *O Museu de Arte de São Paulo*, (2); s.n., fevereiro 1954.
- “Courbet na Bienal de Veneza”. *O Museu de Arte de São Paulo*, (3); s.n., março 1954.
- “Portinari meia idade”. *O Museu de Arte de São Paulo*, (3); s.n., março 1954.
- “Calixto, pintor Cândido”. *O Museu de Arte de São Paulo*, (5); 9, 1954.
- “O realismo de Morandi”. *O Museu de Arte de São Paulo*, (5); 18-19, 1954.
- “400 anos de pré-história das artes”. São Paulo, Gráfica Municipal, 1954. [Separata do volume: *IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo*]

1957

- Contribuição ao Estudo do Art-Noveau no Brasil*. Tese para concurso de cátedra. São Paulo, FAUUSP, 1957.
- “Uma caso de amor”. *Diário de São Paulo*, 18 de abril de 1957, p.X.
- “Brazilian Experiment: The Museum of Art, São Paulo”. *The Studio*, v.154, n.777, pp.161-167, december 1957

1958

- “Democristiano’ e filhos naturais”. *Diário da Noite*. São Paulo, 1958, p.2
- “O geométrico e o orgânico na história da arte”. *Boletim de Psicologia*, ns.35-36, pp.19-25, janeiro/dezembro 1958
- Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas, 2p (datilografado).

1959

- “Artes plásticas”. In: *Diário de São Paulo*. Aspectos da Civilização Paulista. São Paulo, 1959, pp.40-41.
- Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, setembro de 1959.

1960

- “Do panorama artístico”. *Diário da Noite*, 25 de janeiro de 1960, pp.20-21.
- “Introduzione al Brasile”. *Zodiac*, n.6, p.61-67, 1960.

1961

- “Francisco Brennand”. Recife: Gráfica Amador, Recife (PE). Catálogo de exposição. Departamento de Extensão Cultural e Artística

1962

“O ensino de desenho no curso secundário”. *Diário de São Paulo*, 19 de abril de 1962, p.XX

“O ensino de desenho no curso secundário”. *Digesto Econômico*. São Paulo, n.166, julho/agosto de 1962, pp.132-136

“Texto – Roteiro para a Exposição”. Exposição Victor Brecheret. São Paulo, FAUUSP, dezembro de 1962.

“O sorriso da Gioconda”. São Paulo, novembro de 1962, 3. (datilografado)

1963

Apontamentos de história da arte: milagre da fonte. São Paulo, FAU-USP, 1963. [Publicação 5]

Apontamentos de história da arte: o sorriso da Gioconda. São Paulo: FAU-USP, 1963. [Publicação 6]

“Renina”. São Paulo, março de 1963, 1p. (datilografado)

“Introdução ao estudo da cerâmica”. São Paulo, junho de 1963, 2p. (datilografado)

1964

“Luciano Maurício”. Exposição de pinturas. São Paulo, 1964. [folheto]

1965

“Art nouveau: um estilo entre a flor e a máquina”. Separata de *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, 28, março/abril 1965.

Anais do Congresso Internacional de Críticos de Arte. Rimini e Verucchio, 1965.

“Maria Luisa Leão”. Galeria Goeldi, São Paulo, 16 de novembro de 1965 [folheto]

“Vilanova Artigas. Sala ‘hors concurs’”. VII Bienal de São Paulo, 1965 [folheto]

1966

“Metamoldes de Flavio Império”. São Paulo, junho de 1966. [datilografo]

1967

“As artes plásticas em São Paulo”, in BRUNO, Ernani da Silva. *São Paulo: Terra e Povo*. Porto Alegre, 1967, pp.207-227

“Convênio internacional de artistas, críticos e estudiosos de arte (Rimini e Verucchio, Itália)”. Separata da *Revista de História*, n.67, pp.183-187, 1967.

“Revisões de Renina.”. Petite Galeria, São Paulo, 1967 [folheto]

“Paulo Mendes da Rocha”. *Acrópole*, n. 343, p.17-18, set. 1967.

“Arte cinética e ‘Pop Art’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1967, s.p.
“Desenho e emancipação”. Caderno cultural do *Correio Braziliense*. Brasília, 16 de dezembro de 1967.

1968

Nus em série. São Paulo, Pioneira, 1968

“Arte em situação”. São Paulo, janeiro de 1968, 2p. (datilografado).

“Desenho e emancipação”. *Jornal do comércio*. Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1968.

1969

Arte cinética e pop art. São Paulo, FAU-USP, 1969.

“Visconti e o início do século XX”, in PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

“Arte na praça”. *Arte na Educação II*, n.15, 27 de agosto de 1969.

“O Recôncavo e a Universidade”. *Diário de Notícias*. Salvador, 13 de novembro de 1969.

1970

“Desenho e Emancipação”, in *Desenho industrial e comunicação visual*. São Paulo, FAU-USP, 1970.

“Arquitetura brasileira para a Expo’70”. *Acrópole*, n. 372, p.25-26, abr. 1970.

“Desígnios industriais e arquitetura”. São Paulo, outubro de 1970, 2p. (datilografado).

“Nelson Leirner na FAU”. São Paulo, FAU-USP, 6 a 30 de novembro de 1970.

1971

Textos informes. São Paulo, FAUUSP, 1971. [1a edição]

“Textos informes: A Família Artística Paulista”. Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.10, pp.137-175, 1971.

“Antonio Henrique do Amaral”. Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1971 [folheto]

“Nota sobre o estudo da arquitetura no Brasil” in *Anais do Encontro Internacional de Estudos Brasileiros / I Seminário de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB-USP, 1972, pp.457-458.

“Retrospectiva e qualidade”. São Paulo, 6 de setembro de 1971, 3p. (datilografado).

“Comunicação e Arte”. São Paulo, 10 de setembro de 1971, 1p. (datilografado).

1972

“Trabalho de um pintor: Portinari”. Separata da *Revista de História*, n.90, pp. 547-564, 1972.

“Palavras num fim de curso”. São Paulo: FAU-USP, dezembro de 1972, 4p. (datilografado).

1973

Textos informes. São Paulo, FAUUSP, 1973. [2a edição ampliada]

Comunicação no Congresso no Zaire. São Paulo, outubro de 1973, 1p. (datilografado)

1974

Homem sem perspectiva encontra ponto de fuga. São Paulo, FAU-USP, 1974

“Roberto Burle Marx”. Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1974 [folheto]

Tudo novo. São Paulo, Fernando Millan / Gráfica Martinez, 1974.

Subsídios para relatório sobre ensino de arquitetura (UIA-UNESCO) – n. 2. São Paulo, FAU-USP, 7 de fevereiro de 1974.

“Nelson Leirner” in A rebelião dos animais. São Paulo, 12 de fevereiro de 1974 (catálogo de exposição)

Subsídios para relatório sobre ensino de arquitetura (UIA-UNESCO). São Paulo, FAU-USP, 11 de março de 1974.

“Superfícies Habitáveis – Memorial 1”, Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 de maio de 1974, p.5.

“Superfícies Habitáveis – Memorial 3”, Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 de setembro de 1974

“Gregório no Museu de Arte de São Paulo”. São Paulo, 12 de setembro de 1974, 1p. (datilografado)

“A pintura urbana de Gregório”, *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 de setembro de 1974.

“Etsel – santos e santeiros, arte e pobreza”. São Paulo, outubro de 1974, 2p. (datilografado)

1975

Love story. São Paulo, FAU-USP, 1975

“O AUH e o TGI”. São Paulo: FAU-USP, março de 1975. (mimeo)

“A velha FAU”. São Paulo, 13 de março de 1975.

“História. Projeto e Arquitetura” in Informe ao I Encontro de História da Arquitetura e Teorização. São Paulo: FAU-USP, maio de 1975.

“As aquarelas de Babinski”, *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 de junho de 1975.

“A restauração”. São Paulo, 9 de julho de 1975, 2p. (datilografado)

“Homem e paisagem”. São Paulo, 28 de agosto de 1975, 1p. (datilografado)

1976

“A velha FAU” in: *Vila Penteadado*. São Paulo: FAU-USP/SCCT-ESP, 1976, pp.14-15.

“São Paulo e o ‘Art-Noveau’” in: *Vila Penteadado*. São Paulo: FAU-USP/SCCT-ESP, 1976, pp.88-93

“A restauração” in: *Vila Penteadado*. São Paulo: FAU-USP/SCCT-ESP, 1976, pp.130-131.

“A Habitação no Brasil e o Desenho Industrial”. Brasília, 21 de março de 1976, p.5 (datilografado)

“Superfícies Habitáveis. Memorial 3”. *Módulo*, n. 42, março 1976, p.48.

“A Universidade e o Desenho Industrial”. *Correio Braziliense*. Brasília, 21 de abril de 1976, p.9.

“Habitação e Desenho Industrial”. *Correio Braziliense*. Brasília, 20 de junho de 1976, p.5.

1977

“Textos informes: Emigração universitária”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.19, pp.7-14, 1977.

“Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem”, *Geografia e Planejamento*, n.26. São Paulo: Instituto de Geografia-USP, 1977.

“É o B-A-Bá”. São Paulo, 15 de abril de 1977, 1p. (datilografado)

“Cronometria e litografias de Renina”. São Paulo, 12 de setembro de 1977, 1p. (manuscrito)

“Beti Kok: ponha-se para fora da classe!”. São Paulo, 12 de outubro de 1977, 3p. (datilografado)

1978

“Desenhos de Segall”. São Paulo, 19 de janeiro de 1978, 4p. (manuscrito)

1980

“Aldemir”. São Paulo, Edições João Pereira, 5 de junho de 1980, 1p. (datilografado)

“Oscar Niemeyer”. São Paulo, setembro de 1980, 3p. (datilografado)

1981

“Sérgio Ferro”. *Projeto*, São Paulo, v.32, p.21, ago. 1981.

1982

“Hebe”. São Paulo, 7 de março de 1982, 1p. (datilografado)

1983

“Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo”, in ZANINI, Walter (org.).

Historia geral da arte no Brasil. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983. [pp.453-484]
Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem. São Paulo, Nobel, 1983

1985

“João Vilanova Artigas e a escola de São Paulo”. *Módulo*, especial Vilanova Artigas, p.23, 1985.

SEM DATA

“A Habitação no Brasil e o Desenho Industrial”. Brasília, 21 de março de 1976, p.5
(datilografado)

“Odilea”. São Paulo, 2p. (manuscrito)