

Juliana Braga Costa

ver não é só ver

dois estudos a partir de Flavio Motta

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
como requisito para a obtenção do título de mestre.

área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo
orientador Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira

São Paulo
2010

resumo

A dissertação trata das relações entre o campo intelectual da arquitetura e a atividade de projeto, na tentativa de reconhecer aproximações entre os projetos culturais, estéticos e políticos de vanguarda e a prática profissional. Nosso foco específico é a interlocução de Flavio Motta com o meio arquitetônico em São Paulo, através de sua atividade crítica, da sua produção intelectual, do ensino de história da arte e das colaborações diretas que desenvolveu com alguns arquitetos. Partimos de uma breve apresentação de sua trajetória, sobretudo sua atuação como professor no MASP, no Curso de Formação de Professores de Desenho da FAAP e na FAU-USP. A partir daí, desenvolvemos dois estudos específicos: o primeiro se detém no texto que Motta escreveu como apresentação do número especial sobre o Brasil para a revista italiana *Zodiac*, em 1960; o segundo tem como foco o plano de atividades que ele propôs para o Pavilhão do Brasil em Osaka, na equipe vencedora do concurso, coordenada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em 1970.

palavras-chave: Flavio Motta, revista *Zodiac*, Pavilhão de Osaka, FAU-USP, crítica de arquitetura, revistas especializadas.

abstract

This essay addresses the relationships between the intellectual field of architecture and its design activities, in the attempt to recognize connections among cultural, aesthetics and political avant-garde projects, with professional practices. Our specific focus is the exchanges between Flavio Motta's work and the architectural environment of São Paulo, throughout his critical activity, as a professor of Art History, and his direct work with some architects. Primarily we begin with a brief presentation of Flavio Motta's path, stressing in his teaching activities at the MASP (São Paulo Art Museum), and as a professor at both Universities FAAP and FAU-USP. From there we develop two specific surveys: the first is centered in the introduction text that Motta wrote for the *Zodiac Magazine's* special issue about Brazilian Architecture in 1960; the second focuses in the exhibition plan that he conceived for the Brazilian Pavilion project to the Osaka's International Exhibition in 1970, which project was design by the architect Paulo Mendes da Rocha.

Key words: Flavio Motta, *Zodiac Magazine*, Osaka Pavillion, FAU-USP, architecture critic, specialized magazines.

sumário

introdução	11
1. Flavio Motta, entre a arte e o ensino	19
1.1. Do modernismo ao moderno, da arte à arquitetura	20
1.2. O início pela pintura	29
1.3. Anos de formação: educação e arte – da USP ao MASP	35
1.4. O ensino como ofício: a história da arte na FAUUSP	56
2. do cânone a Zodiac	83
2.1. A revista <i>Zodiac</i> e o <i>Rapporto Brasile</i>	84
2.2. A recepção internacional da arquitetura brasileira	92
2.3. A crítica dos anos 50	98
2.4. <i>Introduzione al Brasile</i> na revista <i>Zodiac</i>	106
3. o pavilhão de Osaka, feito até de arquitetura	119
3.1. A tradição dos pavilhões brasileiros nas exposições universais	119
3.2. A Expo 70 e o concurso para o Pavilhão do Brasil	124
3.3. O projeto vencedor, empenho em <i>ir além</i>	144
3.4. A exposição de Flavio Motta para o Pavilhão	168
considerações finais	185
bibliografia	191
lista das imagens	199
anexos	
1. Tradução do artigo <i>Introdução ao Brasil</i>	201
2. Painéis da exposição de Flavio Motta no Pavilhão de Osaka	209
3. Documentação da obra do Pavilhão de Osaka	233

“[...] ver não é só ver,

é preciso andar, relacionar e, inclusive, saber chegar. A gente vê também com os acontecimentos. E tenho a impressão de que a gente vê também com os olhos da história e da sociedade, por essas dimensões do tempo existentes na capacidade social das transformações.”

Flavio Motta, *A casa*, 1973.

1. Flavio Motta, entre a arte e o ensino

A reconstituição da trajetória de Flavio Motta (1923) é uma das várias lacunas da história da arquitetura e das artes no Brasil. Presença determinante no quadro docente da FAUUSP, e na formação de gerações de arquitetos e artistas, responsável pela orientação de alguns dos caminhos empreendidos no Departamento de História e Estética do Projeto, artista, personagem chave em alguns dos mais significativos episódios da arte brasileira, alguns de seus trabalhos são ainda hoje uma referência fundamental no estudo das artes e da arquitetura. E no entanto, não há trabalhos acadêmicos nem publicações que analisem sua trajetória, nem mesmo leituras panorâmicas que organizem sua produção.

Não se trata aqui de tentar empreender essa reconstituição, pois certamente esta tarefa fugiria do escopo de uma dissertação de mestrado, e mais do que isso, a multiplicidade de áreas e instituições por onde Flavio Motta sempre atuou requereria, cada uma delas, outras pesquisas. Além disso, um trabalho monográfico necessitaria ainda uma constante atualização, pois como intelectual dado à ação, mesmo em sua aparente reclusão, Flavio Motta permanece formulando novas investigações, e acrescentando à sua própria obra outros caminhos por onde ver. Por si só, sua produção teórica – que abrange pesquisas e artigos de história da arte e da arquitetura, crítica de arte, monografias sobre artistas específicos – possivelmente já seria material excessivamente vasto para um trabalho da natureza de um mestrado.

Nossa intenção, portanto, é a de lançar uma primeira visada nesta trajetória, mais centrada nas relações entre atuação individual e o campo arquitetônico, no sentido de abrir possibilidades de novas investigações historiográficas, mais do que em recompor sua biografia. Em certo sentido, nosso propósito em ordenar alguns acontecimentos da trajetória intelectual de Flavio Motta, tem mais o propósito de uma introdução necessária aos estudos que nos propusemos empreender, do que efetivamente o de uma sistematização de sua produção. Nosso foco é sua aproximação ao campo da arquitetura, e com este intuito elegemos algumas

de suas frentes de atuação como assunto principal deste estudo, recorte que certamente deixa em aberto uma série de hiatos a serem preenchidos por trabalhos futuros.

Para esta primeira aproximação, optamos por nos concentrar em tentar organizar sua carreira como professor, em detrimento de sua produção como artista. Sabemos que esta escolha provoca uma cisão que nunca houve em sua trajetória: o trabalho como artista, certamente informa, alimenta e completa a prática do ensino, e especialmente do ensino da arte. Tentamos, sempre que possível, destacar suas ações como artista, no entanto, fica claro que em nossa pesquisa o campo do ensino ganhou muito mais peso do que o das artes, o que não significa que de fato exista essa diferença em seu trabalho. No entanto, estaria além de nossas possibilidades realizar também um estudo que fosse consistente no campo da artes plásticas, e por essa razão escolhemos privilegiar o viés do ensino, que é mais precisamente por onde ele se aproxima dos arquitetos.

1.1. do modernismo ao moderno, da arte à arquitetura

Ainda que sua trajetória seja muito diversificada e sua personalidade dificilmente apreensível em um perfil muito coeso, pode-se dizer que Flavio afirmou-se intelectualmente sobretudo como professor, e como professor da FAU-USP em particular. Professor ali desde 1954, participou ativamente do processo de consolidação institucional e projeção nacional da escola, sendo até hoje lembrado por quase todos aqueles que foram seus alunos, independentemente de suas orientações ideológicas ou profissionais, como uma das figuras mais marcantes na formação de sucessivas gerações de arquitetos em São Paulo. Mas se o seu percurso de formação é contemporâneo à gênese da escola, nele se entrecruzam momentos importantes para o entendimento do recorte proposto nesta pesquisa. Marcado por uma bagagem modernista, herdada diretamente da Semana de Arte Moderna, e formado em educação em 1946, o início de sua atividade como professor de história da arte deu-se justamente em um período de rotinização e institucionalização da arte moderna em São Paulo, evoluindo a partir do contato com o MASP e a revista Habitat e o ingresso na FAU no momento mesmo em que parecia esboçar-se no país uma crítica de arquitetura mais independente da crítica de arte.

Para um jovem com aspirações artísticas, que havia crescido com certa proximidade dos círculos culturais da burguesia paulistana e de diversas figuras que haviam militado pela causa modernista, o campo cultural da década de 40 se apresentava muito mais flexível e diverso do que aquele que fora desbravado pelos modernistas da primeira geração, vinte anos antes.

Os anos que haviam seguido a Semana de 22 assistiram uma “rotinização”¹ do modernismo, na qual se ultrapassara definitivamente a fase destrutiva dos anos iniciais, em direção a uma fase construtiva, na qual a modernidade artística entrosava-se com o projeto ideológico de modernização da sociedade. Se, nos anos iniciais de engajamento na luta pela atualização das coordenadas estéticas nacionais, a premissa era divulgar a arte moderna através do escândalo e da provocação da burguesia provinciana recém-estabelecida nas áreas urbanas, neste segundo momento, tratava-se de encontrar um caminho próprio, uma expressão que fosse capaz tanto de dialogar com a realidade nacional, quanto oferecer uma contribuição propriamente brasileira ao movimento internacional.

E a agitação política dos anos 30 também havia trazido, como avaliou o crítico Antonio Cândido, em seu conhecido ensaio “A revolução de 30 e a cultura”, uma “tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas”, uma radicalização que aproximou o campo da cultura ao engajamento “político, religioso e social”, e que

“gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças.”²

Tal cenário é contemporâneo ao deslocamento do pólo nacional de vanguarda de São Paulo para o Rio de Janeiro em uma era Vargas de forte presença estatal na cultura. Isso de certo modo explica certa calma no ambiente artístico e arquitetônico paulistano ao longo dos anos 1930. Durante a década de 40 a capital paulista assistia a uma intensa transformação, decorrente da consolidação de seu parque industrial, que se desenvolvia com vigor a partir da segunda guerra mundial, sob um regime ditatorial que privilegiava a economia urbana. O reflexo do desenvolvimento industrial era um expressivo crescimento populacional e adensamento de seu núcleo urbano com o início da verticalização da área central. Nesse

1 Antonio Cândido. “A revolução de 30 e a cultura”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, 1984, p.27.

2 Idem, *ibidem*, p.27.

contexto, equipamentos urbanos, instalações comerciais e equipamentos culturais [como cinemas, teatros, bibliotecas, escolas e também museus] instalavam-se na área central, voltados a atender as demandas de uma classe média urbana, consumidora, que começava a se estabelecer na cidade.

A burguesia industrial toma ciência da necessidade de um aparato cultural que desse fôlego a esse processo de metropolização. O centro novo ganhava ares de cosmopolitismo, e nos arredores do comércio luxuoso na Rua Barão de Itapetininga a juventude intelectual da Faculdade de Filosofia freqüentava a recém-inaugurada Biblioteca Municipal e a Livraria Jaraguá.

A década de 40 é o período crucial que abre caminho para a inquietação intelectual e artística e a experimentação que se desenvolveria na cidade nas duas décadas seguintes, marcada pelo conflito de grupos e de gerações de intelectuais. Durante esse período, surge uma série de iniciativas culturais que, ao final da década de 40, originam empreendimentos como o Museu de Arte de São Paulo e o MAM, ambos inseridos num contexto que vinha se estruturando internacionalmente de surgimento de novas instituições de abrigo à arte moderna, “pleiteando transformar a arte moderna em cultura urbana”, e que culminam nos empreendimentos culturais de maior fôlego já no início da década de 50³.

A questão nesse momento era a consolidação de instituições e o desenvolvimento de uma “face pública – com críticos e artistas se envolvendo com as instituições públicas culturais e educacionais.” Foi o que notou Francisco Alambert ao examinar o contexto de nascimento da Bienal de São Paulo:

*“A nova organização do Estado, as incorporações do modernismo, exemplificadas pelo caso da arquitetura, a profissionalização do artista e os novos ares trazidos por velhos e jovens modernistas radicais mudaram a rota da ‘vanguarda’ e fizeram também que os modernos se voltassem a um projeto pedagógico, ao mesmo tempo internacional e nacionalista.”*⁴

Também Mario Pedrosa, num balanço do período que separa a Semana de 22 da realização das Bienais, evidencia esta mudança de quadro: “o ambiente de alta tensão social e de crise institucional não permitia mais as explosões puramente estéticas ou culturais da semana”⁵. Neste contexto, durante aquela que ele chamava de uma “segunda fase”

³ Maria Cecília França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, São Paulo: Edusp, 1999, p.11.

⁴ Francisco Alambert, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 26.

⁵ Mario Pedrosa, “A Bienal de lá pra cá”, *Política das Artes*, São Paulo: EDUSP, 1995, p.247.

do modernismo brasileiro, “o pensamento dominante já tem uma certa conotação social e coletiva, e não por acaso o verdadeiro protagonista é agora o arquiteto.”⁶

De fato, sobretudo no Rio de Janeiro, a arquitetura já havia assumido a dianteira nos debates culturais no final da década de 30 após o “surto sensacional”⁷ financiado pelo Estado, que havia abraçado a causa modernista como expressão nacional, e especialmente a arquitetura moderna como a imagem da modernização do país. Desde as iniciativas de Gregori Warchavchik em São Paulo, as tentativas de renovação da ENBA no Rio de Janeiro, e em seguida o deslocamento do centro dos debates estéticos de uma cidade a outra, o grupo carioca articulado em torno de Lucio Costa ganhava lugar de destaque no plano cultural nacional e, na década seguinte, conquistaria definitivamente seu lugar frente ao movimento moderno internacional. Ainda que tardiamente, também em São Paulo a arquitetura vinha ascendendo como expressão cultural de uma modernidade urbano-industrial desde o final dos anos 1940. Inicialmente visível na intensa atividade privada de construção civil que difundia em meio aos empreendimentos imobiliários novas concepções de projeto na cidade⁸, em meados da década de 1950 também em São Paulo a arquitetura irá adquirir relevância cultural e política.

Um dos caminhos por onde é possível perceber esse movimento de valorização da arquitetura que se desenvolve ao longo dos anos 40 e 50, e que nos interessa particularmente, é através do modo como os críticos de arte, progressivamente, passam a tratar a arquitetura como assunto autônomo, e a cada vez mais refinar seu modo de olhar as questões próprias a este campo, abrindo caminho para uma maior especialização⁹. Nesse movimento no qual a arquitetura vai ganhando autonomia dentre os temas das artes plásticas, é possível, através da crítica, perceber um trânsito e uma interlocução entre artistas, arquitetos, críticos e intelectuais, muito próprio a este período. Como tais interlocuções e mediações entre o campo arquitetônico e o campo artístico são um dos interesses mais gerais deste trabalho, detenhamo-nos por um momento na gênese desse campo especializado da crítica.

A crítica de arte dos jornais da cidade freqüentemente dedicava espaço para comentar os feitos arquitetônicos, porém muito mais no sentido de utilizar os exemplos arquitetônicos para alimentar as discussões mais gerais acerca da constituição de uma arte nacional ou de um projeto construtivo no país. A medida em que a arquitetura não representava uma manifestação que demandasse um olhar especializado, os profissionais dedicados a comentar

6 Idem, *ibidem*, p.241.

7 Idem, *ibidem*, p.241.

8 A esse respeito ver José Lira, *Fraturas de Vanguarda em Gregory Warchavchik*. São Paulo: FAUUSP, 2008.

9 Outro indício desse importância é a presença significativa que a arquitetura moderna brasileira irá assumir no plano internacional. Trataremos dessa presença nas revistas internacionais no capítulo seguinte.

a produção arquitetônica quase sempre estavam ligados a outras áreas do campo cultural. E mesmo os arquitetos mais engajados, quando no início da década de 20 começam a publicar artigos nos jornais, dificilmente escreviam no sentido de um juízo ou análise mais sistemática da produção local como aqueles dos críticos de arte. Se este fato, a princípio, poderia constituir uma distância entre o pensamento crítico e o cotidiano da profissão, por outro lado nos permite aproximar a crítica de arquitetura de um escopo mais geral da cultura e das artes, e ainda, perceber o trânsito e a interlocução entre arquitetos, artistas, intelectuais, e estabelecer relações entre o círculo do modernismo e a arquitetura moderna que começava a ganhar espaço na cidade.

É possível apanharmos o lugar que a arquitetura vai gradativamente ocupando no debate cultural mais amplo já a partir de alguns escritos de Mário de Andrade, que publicou em 1928 seus primeiros ensaios acerca da arquitetura contemporânea na sessão de arte que manteve no Diário Nacional entre 1927 e 1931, inscrevendo o tema da arquitetura no debate cultural local¹⁰. Pode-se dizer que a primeira aproximação crítica partindo dos intelectuais às manifestações específicas do campo da arquitetura moderna entre nós, vem desses artigos de Mario.

Neles, o mais notável crítico militante do modernismo paulista chamava a atenção para a possibilidade de reconhecer as manifestações pioneiras de Warchavchik e Flávio de Carvalho ao mesmo tempo como sinal de uma ruptura na tradição acadêmica dominante e como expressão de um vínculo concreto tanto com as tendências internacionais contemporâneas, quanto com o momento nacionalista do movimento modernista no Brasil. Nestes primeiros textos, o foco da discussão é a análise do que se constrói no país e seu papel no enfrentamento da dualidade entre o nacional e o internacional, o regional e o universal. Tratava-se de saber se esta produção correspondia a uma expressão válida da nacionalidade, tal como se postulava para as artes em geral na segunda metade da década de 1920.

Este enfoque será, no entanto, gradativamente reformulado pelo próprio Mario de Andrade à medida que nos aproximamos da década de 30, quando seus escritos começam a ter como eixo uma outra esfera de preocupações¹¹. Neste momento, sua crítica de arte terá como foco a sintonia entre o que se consagrou no país como uma arte ao mesmo tempo moderna e

10 Ricardo C. de Souza, “Mário, crítico da atualidade arquitetônica”, *Revista do Patrimônio*, no 30, 2002. Neste artigo, são analisados os textos de Mário que tratam da arquitetura contemporânea, nos quais o autor reconhece um “esforço de síntese entre a realidade brasileira e os movimentos mundiais de renovação” no campo da arquitetura e das artes em geral [p. 26]. Os artigos publicados no Diário Nacional em 28 são: “Arquitetura Brasileira” [28 de janeiro], “Arquitetura moderna I” [02 de fevereiro], “Arquitetura Moderna II” [03 de fevereiro], “Arquitetura Moderna III” [04 de fevereiro], e a série de quatro artigos intitulados “Arquitetura colonial” [23, 24, 25 e 16 de fevereiro].

11 Gilda de Mello e Souza, “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”, *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p.261.

nacional e a produção internacional contemporânea, correspondendo às discussões em voga nesse período. Mario aparentemente permanece distante do tema da arquitetura ao longo da década de 30, no entanto, essa inflexão em seu olhar evidencia-se no texto publicado em 1943 acerca do lançamento do catálogo *Brazil Builds*¹². Neste momento, a arquitetura moderna do grupo carioca já se oficializava, e de certo modo, o estágio de formação do campo arquitetônico já permitia um ponto de partida novo. Não mais se tratava de pleitear um nexos entre a renovação arquitetônica e o projeto nacional-modernista, como nas críticas à obra de Warchavchik. Com o MEC, essa síntese cultural já era um dado, tratando-se agora de buscar critérios novos para o entendimento da produção arquitetônica como expressão coletiva da modernidade.

Certamente, um dos mais notáveis exemplos de crítico de arte que se dedicou a comentar sistematicamente a arquitetura contemporânea foi Geraldo Ferraz, muito atuante nos jornais locais e bastante influenciado pela atmosfera do modernismo. Ligado à produção jornalística desde o início da década de 20, Ferraz foi o primeiro crítico modernista a atuar profissionalmente na imprensa paulista. Seu conhecimento da matéria advinha do exercício profissional; ao contrário dos outros críticos, que construíram sua reputação a partir de uma produção intelectual variada, Ferraz era um “proletário” da redação, tendo exercido várias funções na produção jornalística, desde tipógrafo, até revisor e finalmente repórter, a partir de 1928¹³. Até 1938, quando Sergio Milliet ingressou no jornal *O Estado de São Paulo*, Ferraz era o único crítico de arte a exercer esta função regularmente na cidade¹⁴.

É importante ressaltar que o espaço preferencial do exercício da crítica neste período eram as redações dos jornais. Não apenas porque os poucos veículos de arquitetura disponíveis reproduziam perfis editoriais pouco angulados criticamente, mas também porque todo o ambiente da crítica jornalística refletia uma situação profissional muito menos especializada, na qual interessava mais a capacidade de trânsito entre os diversos campos da cultura, as relações mais pessoais com os artistas e intelectuais, do que um conhecimento mais específico acerca dos assuntos da arte:

12 Mário de Andrade, “Brazil Builds”, *Arte em Revista* no 4, 1980, p. 26. Nesse artigo, Mário identifica que “a primeira ‘Escola’ de arquitetura moderna no Brasil, foi a do Rio, com Lucio Costa a frente, ainda que o pioneirismo do movimento tivesse ocorrido em São Paulo, com Warchavchik, vinte anos antes.”

13 José Lira, “Jornalismo, crítica modernista e Urbanismo: Geraldo Ferraz em São Paulo, da Semana a Brasília”, artigo apresentado no Congresso da ANPUR, 2007, p.02. Em 28, Ferraz escrevia pequenas contribuições na revista modernista *Festa*, no Rio de Janeiro, e colaborava esporadicamente na redação do *Jornal do Comércio e Folha da Manhã*, e estabeleceu-se na redação do *Diário da Noite*. Foi também repórter do *Associado* e do *Diário Nacional*, assim como Mário, Milliet, Tácito de Almeida e outros intelectuais do período.

14 Sobre um panorama do campo profissional dos críticos na cidade, neste período, ver Heloísa Pontes, *Destinos mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.42-51. Ver também Juliana Neves, *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão : a experiência do Suplemento Literário do “Diário de S. Paulo” nos anos 40*. São Paulo: Annablume, 2005.

“Na ausência de publicações especializadas e de críticos também especializados, a crítica de arte no período era veiculada basicamente através da imprensa diária e, secundariamente, nas revistas culturais. O jornal era o órgão central para os críticos divulgarem suas opiniões e análises sobre artes plásticas. Os livros que editavam nesta área eram, quase sempre, coletâneas de artigos publicados primeiro na imprensa. Nesse contexto de baixa institucionalização da atividade intelectual, no qual o diploma de advogado conferia como que um passaporte imediato para o exercício de atividades várias no campo cultural e jornalístico, não era necessário ainda deter um conhecimento amplo e simultaneamente específico para habilitar-se à crítica de arte. Este era adquirido ao decorrer do itinerário dos críticos.”¹⁵

Foi através da amizade com intelectuais modernistas paulistas e cariocas, e principalmente com Warchavchik e Flávio de Carvalho, que Ferraz começou a concentrar suas preocupações e seus escritos nas questões de arquitetura. Através deles, gradativamente familiarizava-se com as idéias de Le Corbusier, tornava-se leitor de revistas internacionais como *Art et Decoration* e *Cahiers d’Art*, passando a divulgar com cada vez mais freqüência os acontecimentos arquitetônicos e urbanísticos na cidade. Em função de seu reconhecimento, de um certo prestígio no trato da matéria específica, foi convocado a entrevistar o arquiteto franco-suíço quando este chegou em São Paulo em 1929, e acabou sendo seu principal cicerone na visita à cidade.

Entre os anos 20 e 40, Ferraz parecia esforçar-se em prol do refinamento da atividade crítica em arquitetura, e claramente influenciado por um cânone do movimento moderno, aprofundar o domínio do linguagem internacionalista como forma de resistência às premissas nacionalistas tão em voga no debate arquitetônico do período. Ao assumir a dianteira no debate arquitetônico nos jornais, gradativamente foi alçado a um papel de destaque, e mesmo de liderança, no debate das questões arquitetônicas a partir do final da década 40 e início da década de 50¹⁶. Uma evidência dessa posição pode ser atestada através do famoso debate com Lucio Costa, no final de 1948, acerca do pioneirismo de Warchavchik na introdução do modernismo arquitetônico no país, em detrimento da produção carioca, que vinha sendo amplamente divulgada naquele momento.

Ferraz cobrava do arquiteto que era o principal articulador da arquitetura moderna carioca – e a essas alturas, uma das figuras mais importantes do campo cultural brasileiro – o

¹⁵ Heloísa Pontes, op. cit., p.49.

¹⁶ José Lira, op. cit., p.15.

reconhecimento da primazia de Warchavchik¹⁷; ao mesmo tempo, pela primeira vez trazia ao debate a possibilidade de se pensar um projeto moderno paulista na arquitetura distinto do carioca, que se distanciavam um do outro, nas palavras de José Lira, pela diferença entre “a teimosia autodidata e sistemática de arquitetos imigrantes e o luxo de exotismo e gratuidade dos artistas nacionais à sombra das instituições, explicação já recorrente quanto a pintura modernista em sua fase inaugural nas duas cidades”¹⁸.

E ainda neste panorama da constituição de um campo específico da crítica de arquitetura, na década de 40 também outros críticos de arte também começam a dedicar espaço nos jornais às questões mais especializadas, como Sérgio Milliet e Luis Martins; no entanto, um deles foi particularmente perspicaz em apanhar essa diferença entre o modernismo carioca e o modernismo paulista nas artes: Lourival Gomes Machado, que foi o primeiro dos críticos de jornal a atuar dentro de moldes mais acadêmicos. Egresso da Faculdade de Filosofia da USP, onde era professor desde o final dos anos 30, Lourival estreou como crítico de arte na revista *Clima*¹⁹ em 1941, e no ano seguinte já era colaborador regular nos assuntos de artes plásticas nos jornais *Folha da Manhã* e *Folha da Tarde*.

*“Na condição de um dos expoentes maiores da primeira geração de alunos formada pela universidade de São Paulo, Lourival procurou se apresentar como o vocalizador mais legítimo das demandas de Mário de Andrade, com vistas à superação do amadorismo e do experimentalismo no plano intelectual. Entre os críticos atuantes no período, apenas ele havia sido formado por meio daquela “consciência profissional” que, no entender de Mário, caracterizava tanto a pintura quanto as ciências sociais feitas em São Paulo. Os outros, em sua maioria egressos do modernismo, por direito, relação, ou casamento, exerciam a crítica de arte em conjunto com outras modalidades de trabalho intelectual, notadamente o jornalismo e a literatura.”*²⁰

Lourival logo assumiu papel de destaque no cenário das artes no país. Em 1947, quando publicou seu livro *Retrato da Arte Moderna no Brasil*²¹, procurava reconhecer e avaliar as inovações estéticas pelas quais a arte brasileira havia passado e também consolidar

¹⁷ Geraldo Ferraz, “Quem é o pioneiro da arquitetura moderna brasileira? Falta o depoimento de Lucio Costa”, artigo publicado no *Diário de São Paulo*, 01 de fevereiro 1948.

¹⁸ José Lira, “Ruptura e construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927”, *Novos Estudos* n.78, pp. 145-167, jul. 2007. A esse respeito ver também a apresentação de Carlos A. Ferreira Martins ao livro *Arquitetura do século XX e outros escritos*, Cosac & Naify, 2006.

¹⁹ A respeito da trajetória de Lourival e seus companheiros do *Grupo Clima*, ver Heloísa Pontes, op. cit.

²⁰ Heloísa Pontes, op. cit., p.47.

²¹ Lourival Gomes Machado, *Retrato da arte moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

sua posição de crítico de arte no cenário nacional. Este trabalho também representou uma mudança de interesses em sua produção, um ponto de inflexão em sua carreira, na qual, até então, prevalecia uma postura militante e alinhada com as temáticas modernistas. A partir dos estudos iniciados com esta publicação, gradativamente Lourival passou a dedicar-se também à arte colonial brasileira²².

Em seu livro, na procura de um diálogo entre a arte brasileira e a produção internacional, dedica uma pequena parte às questões da arquitetura moderna. Neste breve comentário, destaca tanto o pioneirismo de Flávio de Carvalho e Warchavchik, quanto a competência do “grupo do Ministério”, que soube “erguer a nova casa sobre a própria terra e dela ir tirando aos poucos uma fisionomia autêntica, natural”²³. No entanto, não encerra o assunto da produção nacional arquitetônica no grupo carioca. Faz questão de destacar ainda uma “segunda fase” da arquitetura moderna em São Paulo, uma produção intensa na qual era possível perceber a influência marcante dos arquitetos estrangeiros estabelecidos na cidade (citando como exemplo Rudofsky e Rino Levi). Para ele, a prática arquitetônica na cidade naquele período

“não fica a dever ao exemplo carioca. Sua fisionomia topográfica e a ausência de grandes palácios ministeriais talvez leve a cidade a se tornar o grande centro arquitetônico destinado a resolver os problemas peculiares à casa de moradia”²⁴.

Ao lado de seu interesse pela arte colonial e pela arquitetura barroca, que se desenvolveria ao longo da década de 1950, poucas vezes se notou o papel que Lourival Gomes Machado viria a desempenhar também como crítico e observador da arquitetura contemporânea. A verdade é que, sem abandonar seu campo de origem, as ciências sociais e a crítica das artes plásticas, aproximou-se também dos arquitetos contemporâneos e de sua produção, provavelmente em decorrência de sua presença na FAU, onde ingressou em 1952, como professor titular junto à cadeira de História da Arte. Alguns artigos do período testemunham a proximidade do crítico às realizações mais recentes dos arquitetos de São Paulo, em conformidade com as discussões mais específicas do campo profissional. É o caso, por exemplo, de um artigo que publica a respeito do projeto do jovem arquiteto João Walter Toscano para a Faculdade de Filosofia em Itu:

²² Idem, *ibidem*, p.22.

²³ Lourival Gomes Machado, *Retrato da arte moderna no Brasil*, São Paulo: Departamento de Cultura, 1947, p.82.

²⁴ Idem, *ibidem*, p.83.

“Faz gosto verificar, das grandes diretrizes da concepção construtiva até as minúcias do detalhamento de uma obra, essa severidade e essa franqueza na convocação dos materiais e das técnicas que, longe de inibirem, instigam o criador de arquitetura na aspiração de maior beleza expressiva. Nos dois corpos que, num ângulo reto, se sobrepõem nos extremos, nessa torre que toca, mas não se funde na massa principal quando soluciona a carga maior da circulação vertical, há um rigor e uma simplicidade que lembram o impositivo esquematizado do organograma funcional dos primeiros estudos, porém jamais teria o arquiteto chegado à formulação definitiva se, reagindo ao construtivo primário, não a fosse pedir à arte de construir imaginosa, porém submissa à mais pura economia de meios.”²⁵

Podemos perceber que a partir de um certo momento Lourival adquire familiaridade com o vocabulário e os elementos específicos de projeto. Esse refinamento do olhar revela um maior entrosamento entre a produção arquitetônica e a atividade crítica, resultando talvez de uma exigência de rigor teórico compatível com a crítica em moldes universitários. Ao mesmo tempo, essa maior especialização da crítica de arte nos assuntos da arquitetura, revela a autonomia que o campo arquitetônico vai adquirindo em relação ao circuito artístico da cidade, o que definitivamente se consolida na década de 50, sobretudo após a multiplicação de revistas especializadas, exposições, e instituições profissionais e de ensino independentes.

1.2. o início pela pintura

Um jovem que decidisse iniciar uma carreira de artista em São Paulo no início dos anos 40, encontraria um ambiente já familiarizado com a arte moderna, um clima de transformações, e ao mesmo tempo, a arquitetura assumindo um lugar central no campo cultural brasileiro.

Ainda que fosse muito jovem para ter qualquer proximidade dos modernistas de primeira geração, e dos acontecimentos e disputas que seguiram à Semana, Flavio Motta provavelmente teve oportunidade de conviver com alguns dos principais personagens dos círculos modernistas, pois seu pai, Cândido Motta Filho, havia sido um dos intelectuais engajados na atualização das

²⁵ Lourival Gomes Machado, “Três notas sobre Itu”, *Suplemento Literário*, O Estado de São Paulo, 18/02/1962.

coordenadas estéticas junto ao grupo modernista na década de 20. Advogado²⁶, dedicou-se também ao jornalismo e à política, tendo trabalhado como encarregado da coluna judiciária e também da página de literatura no Correio Paulistano, redator-chefe da Folha da Manhã e crítico literário dos *Diários Associados*. Representava, nesse sentido, um exemplo típico dos intelectuais multifacetados da década de 20, que atuavam simultaneamente em várias frentes e especialmente na imprensa, que vivia um verdadeiro surto de crescimento naquele período²⁷. Além disso, também tomou parte na Semana de 22 através da publicação de estudos críticos do modernismo nos jornais, e mais tarde, com Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, promoveu o *Movimento Verde-Amarelo*, que procurava imprimir uma diretriz patriótica à literatura brasileira.

Ainda que suas referências familiares fossem essas mais ligadas a essa primeira geração de modernistas, no final dos anos 30, quando decide estudar pintura e desenho, Flavio Motta se aproxima dos artistas da *Família Artística Paulista*, que em meio a efervescência e diversidade de manifestações do período, certamente foi aquele que mais instigou intelectuais e críticos, apesar de sua curta duração.

A Família aparece a público, oficialmente, em outubro de 1937, quando realiza sua primeira exposição coletiva²⁸, às vésperas do golpe do Estado Novo, e no mesmo ano do primeiro *Salão de Maio*. É possível apreender, a partir das críticas e leituras realizadas posteriormente, que havia, pelos olhos do público e da crítica, um clima de oposição entre os “modernistas” e a *Família*, desde esse primeiro momento de divulgação pública. A imagem de que a *Família* e os modernistas eram grupos contrários só se desfaz quando Mario de Andrade publica um artigo comentando o trabalho desses artistas, na ocasião da segunda exposição do grupo, em 1939²⁹. A partir desse artigo, as interpretações feitas a posteriori acerca da produção da Família Artística Paulista convergem para um mesmo tipo de leitura.

O grupo, que era composto por pintores de parede e outros artesãos de origem imigrante, é constantemente identificado através de sua origem nos bairros operários, chamados por Mario de Andrade de “pintores proletários”. Em sua pintura não se reconhecia a tendência “moderna”, o que deu margem as interpretações de que seriam “contrários” a este movimento, num contexto onde ainda prevalecia uma polarização e disputa entre modernos e acadêmicos. Paulo Mendes de Almeida em seu livro foi um dos que destacaram a atualidade daquela pintura. Se ela

²⁶ Posteriormente, tornou-se professor da Faculdade de Direito da USP e Ministro da Educação entre 1954 e 1955.

²⁷ Segundo Durand, dos 116 periódicos existentes em São Paulo em 1941, cerca de 90 havia sido criados a partir da década de 20. José Carlos Durand, *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.104.

²⁸ A Família realizou apenas 3 exposições: a primeira em 37, no grill do Hotel Esplanada; a segunda em 1939, no subsolo do Automóvel Clube, e a terceira em 1940, no Rio de Janeiro, conforme esclarece Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

²⁹ Mario de Andrade, “Esta paulista família”, *O Estado de São Paulo*, 02/07/1939.

*“nada tinha, na intenção, de revolucionária; nem se a poderia, tampouco, rotular de passadista. Pensava em realizar uma arte contemporânea, que se prevalecesse das lições do passado [...] No processo evolutivo das artes plásticas no Brasil, preferia uma palavra de prudência que significava, sobretudo, uma atenuação no sentido polêmico do movimento que tivera início com a semana de arte moderna”*³⁰

Nesse sentido, no centro de suas preocupações haveria muito mais uma mentalidade artesanal, na qual os artistas procuravam “restabelecer um certo equilíbrio, retomar o fio da tradição em arte, prevenindo e prevenindo-se contra os desvarios e facilidades cometidos em nome da liberdade de expressão”³¹. Tendo como referência essa leitura de Mario de Andrade, Paulo Mendes de Almeida assim descreve o grupo:

*“A Família Artística Paulista veio afirmar uma louvável crença na imprescindibilidade do métier, da apuração dos elementos técnicos e formais da arte de pintar, o que significou um poderoso estímulo à formação de uma consciência profissional nos jovens artistas brasileiros, especialmente nos de São Paulo, e representou assim, e sem dúvida, um importante passo na evolução da arte moderna no país, entendida num sentido mais amplo.”*³²

Flavio Motta começa a estudar desenho e escultura com José Cucê no final dos anos 30, provavelmente nos cursos que o escultor (acadêmico) ministrava no *Sindicato dos Artistas Plásticos*. O *Sindicato* havia surgido a partir da extinção da *Sociedade Paulista de Bellas-Artes*, associação criada em 1921 com a finalidade de agregar os artistas da cidade e promover um maior contato com o público. A *Sociedade*, apesar de sempre haver se mostrado indiferente quanto às tendências modernas, ao mesmo tempo recebia em suas exposições artistas que estavam longe de ser considerados acadêmicos, como Zanini, Volpi, Bonadei, Gobbis, etc., muitos deles ligados à *Família Artística Paulista*, contribuindo, conforme observa Paulo Mendes de Almeida, para diluir a separação maniqueísta de debate daquele período que opunha a “arte do passado” e a “arte do presente”³³.

Em 1937, motivada pela legislação trabalhista que entra em vigor com o Estado Novo, a *Sociedade Paulista de Bellas-Artes* transforma-se em sindicato de classe. Surgia assim o

30 Almeida, op. cit., p.117.

31 Idem, ibidem, p.116.

32 Idem, ibidem, p.118-119.

33 Almeida, op. cit. p.192.

Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, e José Cucê se torna seu presidente. Promovendo anualmente seus salões, o Sindicato acabou por acolher também os artistas modernos – até mesmo os de primeira geração, muitos dos quais haviam participado dos *Salões de Maio*, do CAM e da SPAM³⁴. Sua criação fortaleceu um esforço que vinha reunindo os artistas do período em profissionalizar-se, uma preocupação que unia tanto “o grupo modernista quanto o dos proletários”, juntando esforços para “participar ativamente na formação de instâncias de divulgação, de consagração, e em pensar na possibilidade de venda dos quadros”. Esse interesse também é identificado por Mario Pedrosa: “As preocupações profissionais vinham a tona por toda parte e as preocupações ideológicas ou políticas passavam para trás [...] A era dos clubes de arte “moderna” estava morta; não por acaso surge, em seu lugar, o Sindicato de Artistas Plásticos”³⁵, e é através desse espaço que Flavio Motta conhece e se aproxima dos artistas da Família.

Trinta anos mais tarde reafirma essa relação em um breve escrito acerca do trabalho de seus primeiros mestres, na revista do *Instituto de Estudos Brasileiros*. O texto “A Família Artística Paulista”, publicado em 1971, é acompanhado por uma compilação bibliográfica sobre cada um dos artistas do grupo. O texto parte do artigo de Mario de Andrade de 39, e como uma apresentação primeira desses artistas, e no mesmo sentido de outros críticos estudados, ressalta o aspecto “proletário” e a vontade em “aprimorar o métier” como sendo a especificidade desse grupo de artistas:

“buscavam, por intermédio da pintura, uma nova qualidade que substituísse as árduas exigências do trabalho, impostas pela condição proletária. Se por um lado, passar de “pintor de liso” a “pintor de quadro”, pode corresponder a um “enobrecimento”, por outro lado se verifica a depuração do ofício em íntima relação com uma temática dada a “luxos”, [...] compreendiam o mundo que os cercava, como a resultante de penosas conquistas do trabalho. Procuravam avançar com os recursos que dispunham. Propunham, a partir desse universo circundante, revalorizá-lo com os meios técnicos e sugestivos da pintura. [...] participar daquele grupo era mais uma questão de solidariedade no trabalho do que de especulações estéticas “ 36

34 A respeito das atividades dos *Salões de Maio*, do *Clube dos Artistas Modernos* e da *Sociedade Pró-Arte Moderna*, ver Paulo Mendes de Almeida, op.cit.

35 Pedrosa, op. cit. p.248.

36 Flavio Motta, “A família artística paulista”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n.10, São Paulo, 1971, pp.137-154.

Escrito em um momento de enraizamento do autor na atividade acadêmica, é natural que na apresentação do grupo de artistas o professor sugira uma série de possibilidades de investigação a partir do assunto. Um exemplo seria a realização de um estudo que procurasse compreender, a partir da *Família Artística Paulista*, “a história da contribuição do imigrante e seus filhos para o aprimoramento das relações de trabalho e de produção dentro da vida brasileira”; ou então, estudar a partir do artigo de Mario de Andrade de 1939, questões acerca da relação entre o erudito e o popular – que ele considera uma questão crucial para entendermos a arte brasileira, e mais especificamente a arquitetura; esse estudo poderia partir justamente do encontro entre Mario de Andrade e os artistas da *Família*, “o erudito diante do popular”, o que nos permitiria

*“procurar identificar, como no Brasil, com os recursos que dispomos para a realização de obras de arte, conseguimos encontrar soluções novas que respondem a interesses sociais. Isto ainda estabelece uma solução metodológica, por que permite examinar um conjunto de problemas – obras de arte, artistas, meio, história - onde cada elemento se pode explicar pelo conjunto e ao mesmo tempo contribuir para explicar o conjunto”.*³⁷

Em suma, ele apresenta como possibilidade de trabalho, a proposta de partir de um assunto específico e transgredi-lo para outras esferas de indagações. É importante ressaltar que esta postura é uma recorrência em seus trabalhos: percebemos em sua produção escrita a insistência em não “fechar” os assuntos. Seus trabalhos nunca procuram encerrar as questões propostas, ao contrário, constantemente tentam desmembrar aquilo que seria um estudo inicial em uma nova cadeia de possibilidades de abordagem daquelas questões. E a recorrência com que utiliza esse recurso em seus textos sugere que possamos entender esta prática quase como um “método de trabalho”, uma proposta metodológica de como fazer um “estudo”. Nesse sentido, é muito claro o caráter didático, para não dizer pedagógico, que é possível reconhecer em todos os seus textos; o exercício de abrir quantas hipóteses de trabalho forem possíveis, a partir de cada questão inicial, reforça a idéia de que o mais importante a cada estudo é o conhecimento possível mobilizado para cada questão, e não necessariamente alcançar uma conclusão.

Essa característica de abordagem dos temas é também uma forma de fazer com que nada perca o sentido ao ser olhado a partir de um ponto de vista contemporâneo; trata-se

de uma constante atualização dos sentidos possíveis presentes em cada problema inicial. Significa uma constante atualização do olhar, que parte dessa possibilidade de olhar múltiplo para cada problema. É uma característica da produção de Flavio Motta essa abertura para a multiplicidade de abordagens e modos de ver, de modo que todos os temas, mesmo aqueles mais específicos, possam conter todas as outras questões. Em seu trabalho, é sempre possível buscar entender “como é que o problema pode transpor, tanto por seus valores artísticos, como pela crítica, uma significação histórica, um sentido, um direcionamento, à medida mesmo em que revela, as transformações, as condutas em nossa sociedade e nossa cultura.”³⁸

Mas trataremos das especificidades de seu trabalho mais adiante. Por hora, voltemos a seu ambiente de formação no início dos anos 40, e de sua proximidade dos artistas proletários desse período. Seu texto sobre a *Família Artística Paulista* termina justamente localizando esta proximidade do autor com o grupo que apresenta no artigo:

*“É este material e estas considerações que apresentamos na certeza de nos unirmos às primeira e instigantes análises de Mario de Andrade. Por certo, elas assumem, pelas circunstâncias que caracterizam este trabalho, uma preocupação mais entusiástica do que conclusiva, por termos vivido a nossa juventude – e daí para sempre – ao lado do clima de camaradagem com esses artistas, embora assim se comprometa no reconhecimento do dinamismo da nossa história que vai se fazendo.”*³⁹

Nesse período, Flavio Motta dividia um ateliê no centro da cidade com mais 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 que o freqüentavam. É nesse período também que conhece Vilanova Artigas, que era próximo a esse mesmo grupo de artistas, acompanhando sua esposa Virgínia, que era pintora e gravadora. O nome de Artigas consta também como participante da segunda exposição da *Família Artística*, em 1939.

Um evento significativo do período, que aparentemente teve grande repercussão em muitos dos artistas dessa geração, foi a Exposição de Arte Francesa, que Flavio Motta menciona em seu texto sobre a Família. Inaugurada em 1941, na Galeria Prestes Maia, tratava-se de uma mostra enviada pelo governo francês, que percorreu diversas cidades. Mario

38 Idem, ibidem, p.142.

39 Idem, ibidem, p.142.

Pedrosa acusou a exposição de conservadora⁴⁰, no entanto ela contou com o entusiasmo dos pintores da Família e mobilizou muitos dos jovens artistas do período.

1.3. anos de formação: educação e arte, da USP ao MASP

Em paralelo aos estudos de pintura e à aproximação dos artistas, Flavio Motta ingressou no curso de Pedagogia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP⁴¹. O curso de Pedagogia havia sido incorporado a FFCL em 1939, quando a escola já estava em funcionamento há 5 anos, após intensos debates acerca das novas propostas educacionais do país.

Um dos intelectuais mais engajados na questão da educação, Fernando de Azevedo, em muitos de seus escritos, registra a seqüência de acontecimentos e decisões que envolveram as novas diretrizes educacionais para o país a partir da década de 30, processo no qual ele próprio foi um dos principais artífices, responsável por muitas das propostas implementadas. Em um dos capítulos de *A Cultura Brasileira*, ele reconstitui as mudanças que conduziram às novas diretrizes educacionais brasileiras, e o processo que originou o curso de Pedagogia na FFCL⁴².

Em 1933, Fernando de Azevedo, então no cargo de Diretor Geral de Instrução do Estado de São Paulo, nomeado pelo interventor Armando Salles de Oliveira, publicou um novo Código de Educação, que reformulava as diretrizes do ensino e o aparelho da educação pública. Entre uma série de novas medidas, criava o Instituto de Educação, e reestruturava o ensino normal, que agora se transformava em curso profissional com três anos de duração, e estava sob

40 “Com a retomada do comércio mundial e conseqüente intensificação das comunicações internacionais, à cata de retemperar seu prestígio muito abalado com a guerra, manda a França, primeira que qualquer outra nação, uma mostra ambulante coletiva de arte francesa do século XIX aos contemporâneos; era uma retrospectiva não muito completa e ressentindo-se de certo conservadorismo na sua seleção. O sr. Germain Bazin, o engomado conservador-chefe do Louvre, estava longe de ser um homem em dia. (...) Não convenceu as gerações mais novas, ansiosas por expressões mais audazes e revolucionárias”. Mario Pedrosa, op. cit., p.249. Segundo Alambert, o comentário de Pedrosa sobre os franceses marcaria uma crise da hegemonia francesa e o início da americana no campo artístico, o que o debate sobre o abstracionismo no âmbito dos Museus e das Bienais traduziria no pós-guerra. Alambert, op. cit.,p.30.

41 Flavio não se recorda precisamente do ano de seu ingresso nem o da formatura, porém lembra-se que aproximou-se de Pietro Maria Bardi e do grupo do Museu durante o último ano de seu curso, e que já havia se graduado quando o Museu foi inaugurado, o que nos leva a concluir que se graduou no ano de 1946. E segundo seu depoimento, permaneceu na Faculdade por 5 anos – os 4 anos de curso mais um ano em que esteve afastado em função do serviço militar, portanto é provável que tenha ingressado no curso de pedagogia aos 19 anos, em 1942.

42 Fernando de Azevedo, *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

responsabilidade do mesmo Instituto. Estas novas orientações vinham sendo discutidas em movimento encabeçado pelo próprio Fernando de Azevedo desde 1927, num debate de diretrizes nacionais, que culminaram na publicação do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, de 1932, redigido por um grupo de intelectuais e que visava estruturar uma política nacional de formação de professores alfabetizadores e reorganizar o sistema educacional brasileiro⁴³. Com Anísio Teixeira como Diretor Geral da Instrução Pública do Distrito Federal ao mesmo tempo em que Fernando de Azevedo ocupava o mesmo cargo em São Paulo, foi possível colocar em prática as diretrizes do Manifesto através dos novos Códigos de Educação.

Uma das principais mudanças do novo Código de Educação foi a de determinar que os professores que ministrariam aulas no curso ginasial (secundário) tivessem também um preparo especial que até então só era exigido para aqueles que se direcionavam ao curso primário, que era o ensino Normal. A partir daquele momento exigia-se dos professores para o curso secundário a formação no recém-criado Instituto de Educação, escola de nível Superior que passava a ser responsável pela formação de professores, ficando responsável também por administrar o Curso Normal. O Instituto passou a ocupar o edifício da Escola Normal, que estava em sua nova sede na Praça de República desde 1894⁴⁴.

Com a fundação da Universidade de São Paulo, o Instituto de Educação foi incorporado a ela, e Fernando de Azevedo foi o seu diretor entre 1934 e 38. Segundo o plano de ensino, os alunos que se candidatassem a ser professores no ensino secundário, realizavam parte de sua formação das disciplinas específicas junto à Faculdade de Filosofia, “que se mantinha ainda dentro de sua finalidade estritamente cultural e científica”⁴⁵, e na seqüência cursavam a formação pedagógica no Instituto de Educação. Em seu projeto, a formação adequada de um professor era justamente o resultado do estudo nessas duas instituições, cada uma com sua contribuição específica. Assim, em 1937 formou-se a primeira turma de professores aptos a lecionar no ensino secundário, que haviam cursado o Instituto de Educação.

O Instituto de Educação e a FFCL dividiam o mesmo edifício. Até mudar-se para a Rua Maria Antônia, em 1949, os cursos da FFCL estavam distribuídos em alguns imóveis no centro da cidade. As ciências humanas, assim como a administração da Faculdade, ocupavam o terceiro pavimento do edifício da Escola Normal à Praça da República, que havia sido acrescido em 1935, e participava ativamente da vida cultural da região; o curso de Física ocupava uma casa na Rua Brigadeiro Luís Antônio, e os cursos de química e biologia, na Alameda Gleite.

⁴³ Entre os que assinavam esse manifesto estavam, além do próprio Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira e Julio de Mesquita Filho. Azevedo, op. cit., p.675-678.

⁴⁴ Azevedo, op. cit., pp. 752-753

⁴⁵ idem, ibidem, p.752.

Apesar de todo esse esforço de reestruturação do ensino secundário, o Instituto de Educação foi extinto pelo Governo Vargas em 1938, e a formação pedagógica foi incorporada a FFCL, como uma Seção de Educação, e um curso de Didática. 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 estendia ao curso de Didática [que corresponde a modalidade que hoje é conhecida como Licenciatura], que já era lecionado naquela escola mesmo antes da junção com o Instituto. Esse curso, de um ano, era ministrado após a conclusão do cada curso específico, para os que se interessassem em lecionar no ensino secundário⁴⁶, era voltado apenas à formação dos que quisessem se licenciar.

As divergências entre o curso de Didática e as disciplinas “de conteúdo” se davam a partir da idéia de que o ensino ministrado pelos educadores, era um conhecimento por demais “aplicado”, incompatível com o desenvolvimento da pesquisa e do conhecimento, de modo que o curso de Didática sofria de um certo desprestígio de parte do corpo docente e dos alunos da faculdade, pois era considerado o único “curso profissionalizante” da escola. Segundo Bruno Bontempi, que estudou justamente este conflito, o pensamento corrente era de que, para lecionar determinada matéria só era preciso ter domínio de seu conteúdo, menosprezando as disciplinas pedagógicas; assim, essa idéia produzia um certo tipo de discriminação na qual, principalmente nas carreiras de ciências, tinha-se a impressão de que os que se habilitam ao ensino secundário eram os que não conseguiriam alcançar a carreira universitária: apenas esses se dispunham a cursar o ano de Didática após seu curso regular.

O curso regular de Pedagogia, no entanto, não sofreu esse tipo de discriminação, pois seguia o formato, a mesma organização e compartilhava disciplinas com os outros cursos, por essa razão era considerado um espaço de reflexão e produção “desinteressada” de conhecimento como os outros cursos da FFCL; cada vez mais se percebia a cisão entre os cursos da escola e o curso de Didática, distante até mesmo da própria seção de Pedagogia, e diversas pressões para eliminar a exigência do curso de didática culminaram na redução drástica de sua carga horária através de decreto em 1946⁴⁷, 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.

⁴⁶ Bruno Bontempi Jr., *A incorporação do Instituto de Educação pela FFCL-USP: hipóteses para entender um campo cindido*. Trabalho apresentado na 33ª Reunião da ANPED/ Associação Nacional de Pesquisa em Educação. Disponível em <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT02-2872--Res.pdf>. Acesso em 20/01/10.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

Não há dúvidas de que esse conjunto de debates que mobilizavam os educadores no plano nacional 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: freqüentemente Flavio recupera em seus textos as origens dessa discussão nos ideais republicanos, na relação entre educação das massas e o Estado, entre a formação de professores e a formação universitária, etc. ⁴⁸

E além dos debates específicos de sua área de estudos, Flavio Motta se recorda muito enfaticamente das disciplinas que eram ministradas junto ao curso de Filosofia, e da presença dos professores franceses, que ainda eram naquele momento, quase dez anos depois, a principal referência da escola e uma grande influência.

O primeiro grupo, que participou da montagem da Faculdade, havia chegado à Universidade em 1934. Formado por professores titulares já reconhecidos na França, permaneceram por um período curto e inauguraram 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 duração⁴⁹. Neste grupo estavam, entre outros, Lévi-Strauss, Braudel, Monbeig e Maugué; alguns deles tiveram seus contratos renovados em 1938 e ainda lecionavam na instituição quando Flavio Motta foi aluno. Particularmente Jean Maugué, professor da cadeira de filosofia, é constantemente citado como uma referência fundamental entre os estudantes naquele período, e é também mencionado com recorrência por Flavio Motta nas suas lembranças do tempo de aulas na faculdade, como um de seus professores mais importantes.

Na pesquisa de Heloísa Pontes a respeito dos críticos do Grupo Clima, a autora recolheu alguns depoimentos de ex-alunos sobre Maugué; apesar de se tratar de estudantes formados alguns anos antes de Flavio Motta, ainda assim são contribuições importantes para conseguirmos capturar o ambiente e o modo de ensino naquela escola, e pensar as possíveis influências que essas aulas tiveram para os estudantes de Pedagogia, que estavam ali para formar-se professores. Um exemplo é o depoimento de Gilda de Mello e Souza sobre as aulas de Maugué:

“Maugué não era apenas um professor – era uma maneira de andar e falar, que alguns de nós imitávamos afetosamente com perfeição; era um modo de abordar

⁴⁸ Retomaremos essa questão mais adiante, ao apresentar a produção escrita de Flavio Motta. O texto da revista *Zodiac* que analisamos no segundo capítulo é um desses exemplos.

⁴⁹ Fernanda Peixoto, *Estrangeiros no Brasil: a missão francesa na Universidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, 1991, pp.14-15.

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 idéias 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”⁵⁰

Para a autora, “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 idéias política, 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”⁵¹.

O campo de atuação cultural desse período, marcado por essa mudança no modo de atuação dos críticos e da especialização da crítica de arte, vê a desaparecer a figura do intelectual que transita por várias frentes de atuação, que intercala a crítica e a criação artística, cujo maior expoente havia sido Mario de Andrade⁵². Ao longo da década de 40, a nova geração de críticos começa a transformar a crítica de arte em matéria especializada, feita a partir uma formação intelectual específica, fruto do desenvolvimento das ciências humanas, da estruturação dos cursos universitários, da profissionalização do trabalho jornalístico e da recepção do público urbano à escrita jornalística. A primeira turma da Faculdade de Filosofia formou-se em 1938, sendo a primeira geração de intelectuais que pleiteava a produção de conhecimento científico sistematizado. Inauguraram uma tradição de estudos acadêmicos, e posteriormente ocuparam os cargos de docência nessas mesmas instituições⁵³.

Um pouco antes de concluir o curso de Pedagogia, 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 de Quirino da Silva. Bardi, auxiliado por Frederico Barata, havia organizado o projeto do novo museu a partir de um projeto que, ao mesmo tempo que se dizia ser um museu “de arte; nem clássico, nem moderno, sem adjetivos”, contava com uma concepção institucional segundo as tendências internacionais mais recentes; que priorizava, mais do que a conservação de um acervo, sua difusão – através do ensino e da presença ativa na cidade. Sobre as origens desse modelo de atuação, Renata Motta, que estudou esse projeto institucional em sua pesquisa de mestrado, observa:

50 Depoimento de Gilda de Mello e Souza a Heloisa Pontes, op. cit., p.94.

51 Heloisa Pontes, op. cit., p.95.

52 Gilda de Mello e Souza, “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”, *Exercícios de Leitura*, p. 255.

53 Heloisa Pontes, op. cit. p.97.

*“O Museu de arte de São Paulo, no que se refere ao seu acervo, não nasce com um caráter desafiador, como combatente direto das políticas conservadoras dos museus tradicionais. Nesse período, localizamos o MOMA de NY, fundado em 1929, como a grande referência da inovação no campo museológico e museográfico do pós-guerra. O recorte radicalmente moderno do acervo das suas fundadoras e do projeto museológico do seu primeiro diretor Alfred Barr Jr. [que compõe uma coleção múltipla, agregando produções tão diversas como pintura, escultura, artes gráficas, arquitetura e cinema, com uma proposta de acervo contendo prioritariamente obras modernistas], é muito distinta do nosso museu de arte, cujo núcleo moderno concentra-se no Impressionismo francês. No entanto, encontramos ressonâncias do projeto do MOMA-NY nas ações propostas pelo plano museológico delineado por P. M. Bardi. A idéia de criar um centro cultural, atingindo e educando um público ampliado, retoma a ênfase dos departamentos não curatoriais – biblioteca, publicações, exposições itinerantes, educativo – propostos por Barr no museu de NY.”*⁵⁴

Com este projeto, o Museu ocupou metade do segundo andar em um edifício projetado por Jaques Pilon, destinado a ser a sede dos *Diários Associados*, na Rua 7 de Abril, inicialmente ocupando uma área de 1000m², que se encontrava ainda em construção. A adaptação do espaço 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”⁵⁵.

Desde o início do funcionamento do museu, o projeto de constituição e exposição do acervo dividiu as atenções com um conjunto de mostras periódicas, que tinham uma função específica dentro do conjunto de atividades desenvolvidas pelo museu. Bardi descreve suas variações no catálogo publicado na primeira exposição do acervo do museu na Europa, em 1953. Segundo ele, as mostras periódicas seriam de três tipos: as retrospectivas, dedicadas a “personalidades ou a temas específicos” consagrados no meio cultural, as bimensais, que mostravam o trabalho de jovens artistas, que a cada 15 dias exibiam cerca de 30 obras, e por último as mostras didáticas, que tinham como objetivo comentar determinadas épocas ou escolas, a partir de “extenso material iconográfico”, composto por fotografias de obras, reproduções, gráficos, quadros explicativos, etc.⁵⁶.

⁵⁴ Renata Motta, *O MASP em Exposição: mostras periódicas na 7 de abril*. Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2003, p.21.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p.22.

⁵⁶ P. M. Bardi, apud Renata Motta, *op. cit.*, p.23.

Tendo como objeto de pesquisa especificamente essas mostras, Renata Motta, destaca o fato de que é possível percebermos através das mostras periódicas os debates em torno dos interesses institucionais: elas representavam essencialmente a idéia do “museu vivo”, eram um “laboratório de elaboração e de discussão dos problemas artísticos, procurando indicar caminhos de compreensão no campo da arte”⁵⁷, era através dessa dinâmica das exposições periódicas que se rebatia a idéia do museu tradicional, que se restringia ao armazenamento das obras. Entre 1947 e 1957, o período estudado pela autora, foram realizadas quase cem mostras periódicas. Em conjunto com os cursos livres e aqueles organizados pelo IAC, se acentuavam 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 às instituições ao público não-especializado e centravam esforços de seu potencial educativo.⁵⁸

Entretanto, quando confrontado com o acervo, o projeto institucional causa um certo estranhamento, pois o acervo recolhido parece partir de uma tendência à selecionar uma “história da arte mais conservadora”, à medida em que ratifica artistas consagrados do passado. Ao mesmo tempo, através de seu projeto educativo e das exposições periódicas, o museu está “sem dúvida aberto para as manifestações do moderno”, promovendo o desenho industrial, a propaganda, as “artes virgens”, a arte popular e a vanguarda arquitetônica.⁵⁹

A programação dessas mostras, especialmente durante os primeiros dez anos de funcionamento, estava afinada com as principais tendências da vanguarda internacional naquele momento, como podemos perceber, por exemplo, através das mostras de Alexandre Calder e Max Bill, ou então da programação voltada a arquitetura contemporânea.

Flavio Motta participou ativamente da concepção, organização e montagem de diversas das mostras periódicas e freqüentemente era responsável também por acompanhar os artistas que vinham à cidade apresentar seus trabalhos no museu, como foi o caso de Max Bill. Flavio Motta realizou a montagem da mostra de Max Bill pessoalmente, auxiliado por Alexandre Wollner, então aluno dos cursos do museu, e acompanhou o artista e arquiteto suíço durante sua temporada em São Paulo. Não é difícil imaginar a influência desse tipo de contato para um jovem artista, e também a desenvoltura que ele conquista no meio artístico ao estabelecer contato direto com visitantes tão ilustres quanto Steinberg, Neutra, Bill, representantes das tendências mais avançadas da vanguarda internacional.

⁵⁷ P. M. Bardi, apud Renata Motta, op. cit., p.24.

⁵⁸ Renata Motta, op. cit., pp.90-91.

⁵⁹ Idem, ibidem, p.97.

Em 1950 a área do museu foi ampliada, com o final das obras do edifício, passando a ocupar mais três pavimentos. O destino principal desta ampliação foi abrigar um novo programa: a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), projeto que formalizava, efetivamente no formato de uma escola, todas as iniciativas que vinham sendo desenvolvidas no sentido de afirmar o caráter pedagógico do museu que Bardi vinha promovendo desde o início de seu funcionamento.

De fato, inúmeras ações educativas, de certo modo desconectadas, sempre foram empreendidas em torno das atividades do museu, e é principalmente nestas atividades que Flavio Motta se envolve, o que reforça nossa idéia de que seu interesse principal sempre foi em torno de um projeto educacional.

Desde sua inauguração o Museu abrigou a Exposição Didática de História da Arte. Apesar de representar um material fundamental para a compreensão dessa proposta educativa do museu, não há muitos registros de seu conteúdo e organização. Sabemos que ela ocupava um espaço próprio dentro do museu, distinto da área reservada às demais exposições periódicas, e segundo Renata Motta, foi concebidas a partir da experiência prévia de Bardi no Studio d'Arte Palma ⁶⁰ – que teria cedido o material para a primeira exposição, e que se relacionam diretamente com iniciativa semelhante organizada por Alfred Barr no MOMA ⁶¹.

Flavio Motta conta que 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. Segundo seu depoimento, a Exposição Didática tinha como alvo principal o público escolar. Era composta por uma seqüência de 84 painéis que explicavam a partir de textos e reproduções fotográficas das obras, as principais tendências, as escolas, as sucessões de acontecimentos e as características técnicas de algumas das modalidades artísticas: era, segundo Flavio, um panorama da história da arte desde a pré-história ⁶². Antes da inauguração, durante a instalação do Museu no edifício e com o local ainda em obras, Bardi ministrou um curso de História da Arte voltado à preparação dos monitores que atenderiam ao público. Diversos artistas que mais tarde lecionariam no museu freqüentaram este curso, como Bonadei, Mario Gruber, Marcelo Grassmam, Aldemir Martins, além dos cinco monitores: Flavio Motta, Nydia Licia, Enrico Camerini, Renato Czerna, Gabriele Bochardt⁶³. Flavio Motta foi o único dos

⁶⁰ Renata Motta, op. cit. p.23.

⁶¹ 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.

⁶² Segundo depoimento de Flavio Motta a autora.

⁶³ Segundo depoimento de Flavio Motta; em alguns textos de Bardi consta também o nome de Jorge Wilhelm.



1. Bardi no curso de História da Arte para os monitores do museu. Flavio Motta está a esquerda de Bardi, com o bloco de anotações.

monitores que permaneceu no MASP por um longo tempo, primeiro como assistente de Bardi e mais tarde, como coordenador dos cursos do IAC.⁶⁴

O curso de história da arte para os monitores e o interesse do público na exposição didática parecem ter sido um ponto de partida para que se botasse em prática o projeto do “museu vivo”⁶⁵. A partir deles tem início uma série de cursos e um extenso programa de conferências que começam a ser ministrados no museu, e que certamente representam um embrião daquele que viria a ser o Instituto de Arte Contemporânea. Ao que parece, no entanto, nos anos iniciais não se tinha muita clareza de qual seria seu foco, ou seu programa específico.

Entre os diversos arquitetos e artistas renomados que ministraram os cursos do Museu de Arte, especialmente um deles merece destaque, não somente pela qualidade de sua produção, mas também por ter se tornado muito próximo de Flavio Motta: Roberto Sambonet, pintor, designer e artista gráfico italiano. Sambonet chegou ao Brasil em 1948, possivelmente convidado pelo próprio Bardi, e foi trabalhar no Museu. Havia estudado pintura, iniciado (e logo depois abandonado) o curso de Arquitetura na Politécnica de Milão, e vinha desenvolvendo um trabalho como pintor iniciante na Itália, tendo participado de algumas exposições. Sua experiência no Brasil, ainda que tenha sido uma temporada breve, é considerada um período crucial em sua carreira. Segundo Enrico Morteo, trata-se de uma “viagem de formação” no

⁶⁴ P. M. Bardi, *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992. p.38.

⁶⁵ Uma parte importante desse projeto do Museu era representado pela revista Habitat, sobre a qual trataremos no capítulo seguinte

MONITORES PARA O "MUSEU DE ARTE"

Texto de ARLINDO SILVA - Fotos de PETER SCHEIER

SÃO PAULO — Setembro.

As obras do edifício onde serão instalados os "Diários Associados" de São Paulo estão em andamento. O prédio, que terá dezesseis andares, está todo revestido de tapumes, e lá dentro dezenas de operários trabalham, de dia e de noite, revezando-se, para que dentro de ano e meio, no máximo, tudo fique pronto. O engenheiro Jacques Pilon, que foi encarregado da construção, deu, porém, um toque de urgência ao trabalho, de sorte que já agora vai ser inaugurado o "Museu de Arte", que ocupa três salões no segundo andar do arranha-céu. Constituem, no momento, patrimônio artístico incalculável do museu, cerca de cinquenta quadros famosos, doados pelo que há de mais expressivo nos meios industriais, financeiros, intelectuais e sociais de São Paulo. Com efeito, o Museu não será uma realização unicamente local, unicamente paulista. Não será tampouco apenas nacional. Terá projeção internacional. Ainda há

pouco a pintora Moussia Pinto Alves, viajando pelos Estados Unidos, testemunhou o interesse dos artistas norte-americanos pela idéia, ora em vésperas de concretizar-se em São Paulo. O plano fundamental dos "Diários Associados" é que o Museu não seja simplesmente um mostruário, onde se enfileirem obras de inestimável valor de El Greco, Goya, Boticelli, Magnasco, Portinari ou Almeida Júnior. Há de ser um "museu vivo", no qual os visitantes sejam orientados com segurança, e iniciados no conhecimento fundamental da arte, em suas manifestações originais, dentro da História. E' por isso que se preparam, atualmente, os futuros orientadores, a bem dizer monitores, do Museu. E eis por que aparece aqui esta reportagem.

Na sala do primeiro andar do edifício associado, onde será instalada futuramente a sucursal paulista de O CRUZEIRO, ainda com barras de aço à mostra, paredes com brechas por tapar,

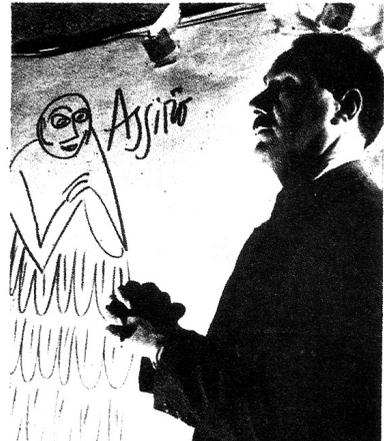
montes de cavacos pelos cantos, está funcionando atualmente a escola preparatória para os futuros monitores do Museu. Dirige-a o historiador e crítico de arte, P. M. Bardi, que os "Diários Associados" foram buscar na Itália para dirigir o Museu. E' uma figura de renome, ex-presidente do "Estúdio de arte de Parma", e ex-diretor da "Galeria de arte de Roma". A éle está confiada a tarefa de organizar o Museu. Mas como éste não deve ser apenas uma coleção de grandes obras, mas o "museu vivo" de que já falamos, o Prof. Bardi prepara os seus futuros assistentes. De um grupo numeroso de artistas e desenhistas, éle vai escolher, depois de um curso intensivo, os cinco ou seis que vão ser os instrutores do público. Não hão de ser uns simples cicrones, que repitam, ano após ano, as mesmas descrições, os mesmos "slogans". Os monitores deverão saber explicar ao povo, dentro do Museu, a distinção entre um véu de "Madonna" do século XVI e um do Século XVIII, bem como os traços característicos de Pe-



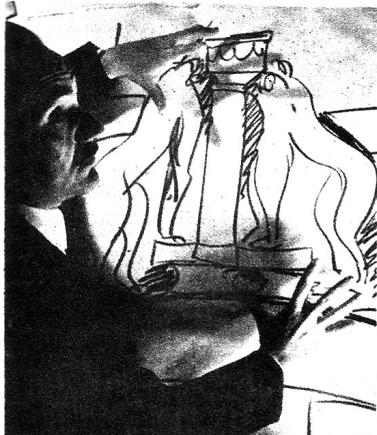
AS LIÇÕES COMEÇAM pelas primeiras arquiteturas. E' o homem aprendendo a colocar uma arquitrave de pedra sobre duas outras pedras verticais. E' o principio pelo qual a Grécia áurea construiu o Partenon, o mais famoso monumento da humanidade.



O Professor Bardi, perante seu auditorio, constituído por artistas, arquitetos e desenhistas, num esboço rapidíssimo, mostra como é construído um templo, o que é um capital, para que serve, como se compõe. E' conciso e sempre claro.

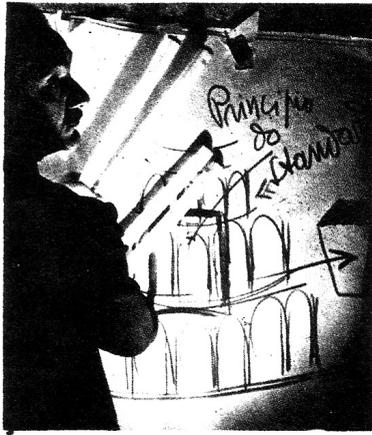


QUANDO o simples desenho não é suficientemente expressivo, o Professor Bardi utiliza a mímica para se fazer entender. Aqui se transforma em estátua para ilustrar o esquema que se vê na parede, onde traçou uma estátua assíria.



"EIS A PORTA dos Leões, em Micene". Bardi a descreve com lembranças pessoais. "Estive lá, certa vez, com Corbusier e Fernand Léger. E' uma das obras primas da arte micênica". E, como sempre, o desenho auxilia a explicação pedagógica.

20 de Setembro de 1947



NA SALA IMPROVISADA do edifício em construção, o professor utiliza tubos fluorescentes para suas explicações: "O standard não nasceu agora — é uma idéia muito antiga e pode-se encontrar o seu exemplo na construção do Coliseu de Roma".



A aula continua no segundo andar do edifício dos "Diários Associados" em São Paulo: "Mabuse é um pintor da Europa setentrional. Vem trabalhar no Brasil, sofre por sua vez influências". O tema é complicado mas à altura dos alunos.

sentido mais clássico, pois representou um momento de virada e de maturidade profissional em sua trajetória: “Sambonet retorna do Brasil transformado: partiu como um jovem pintor, retorna artista, projetista, designer”.⁶⁶ Logo após retornar a Itália em 1953, começa a trabalhar na fábrica de objetos em aço inoxidável que pertencia a sua família, onde tem a oportunidade de desenvolver ao mesmo tempo um trabalho de designer e artista gráfico, e onde realiza durante os anos seguintes uma série de experiências de moldagem de peças no projeto de objetos. Com eles, recebe uma série de importantes prêmios de design na Itália nos anos seguintes, e torna-se um dos mais importantes designers do período⁶⁷. Nesta mesma época, torna-se diretor de arte da revista *Zodiac*. É Sambonet quem sugere a Bruno Alfieri, editor-chefe da revista, o nome de Flavio Motta para o ensaio sobre o Brasil no número especial lançado em 1960.

Segundo a pesquisadora Ethel Leon, cuja dissertação de mestrado trata do IAC⁶⁸, as primeiras iniciativas educativas do museu foram um clube de arte para crianças, um curso de história da arte para estudantes de ginásio e colégio, que atribuía bolsas de estudo na Europa para os que se destacassem, cursos para estudantes universitários, cursos para associações, escolas etc. No entanto, ainda que essas iniciativas tivessem um bom público, decerto sentia-se falta de uma formação mais continuada e ao mesmo tempo mais especializada. Segundo ela, em 1948 Bardi dá início a um projeto de fundar uma escola destinada a formar um quadro especializado em teoria e história da arte, voltado principalmente ao trabalho nos museus ⁶⁹.

A partir da documentação do arquivo, ela relata que Bardi planejou esta escola durante 1948 e 1949, e a partir da lista de professores que ele gostaria de convidar para lecionar, 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, mais abrangente e ligada ao cotidiano. A lista continha antropólogos, artistas, arquitetos, críticos de arte, educadores, como Ferraz, Lourival, Quirino da Silva, Anísio Teixeira, Darcy Ribeiro, Thomas Farkas, Luis Saia, Rodrigo de Mello Franco, Gilberto Freyre, Pierre Verger, Bazin, entre outros. E como observa a autora, alguns nomes também eram ligados ao Museu de Arte Moderna, como Lourival Gomes Machado e Wolfgang Pfeiffer⁷⁰, o que pode ser entendido como mais uma das indicações de que a rivalidade entre os dois museus talvez não fosse tão acirrada a ponto de prejudicar os interesses culturais de cada uma das instituições.

⁶⁶ Enrico Morteo (org.), *Roberto Sambonet, designer, grafico, artista (1924-1995)*. Milão: Officina Libraria, 2008, p.28.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, pp.262-265.

⁶⁸ Ethel Leon. *IAC Instituto de Arte Contemporânea, Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953) - Primeiros estudos*. Dissertação de mestrado, FAUUSP, 2006. A pesquisa de Ethel Leon desenvolveu-se principalmente a partir de pesquisas no arquivo do MASP, de onde provém a maior parte das informações de conteúdo e atividades que a pesquisadora reuniu.

⁶⁹ Leon, op. cit. p.18.

⁷⁰ idem, *ibidem*, p.20.

No entanto, este projeto de uma escola voltada aos historiadores da arte, ainda segundo a pesquisa de Leon, é a partir de um certo momento deixado de lado e dá lugar ao Instituto de Arte Contemporânea, iniciativa que, ainda como projeto, não havia definido seu foco: ora era descrito como sendo fruto da reunião de todos os cursos que eram ministrados pelo museu naquele momento [desenho, fotografia, gravura, a escola de propaganda e os cursos para crianças], ora ele seria especificamente uma “escola de design”.

Pouco tempo depois, o programa do IAC é definido e se abrem inscrições para seu curso: ele é anunciado como uma escola de desenho industrial. O documento que anuncia a criação da escola explica melhor estes objetivos:

“O Desenho Industrial no Brasil ainda está para ser feito e enormes possibilidades defrontam-se para todos aqueles que, dedicando-se a este ramo de atividades, saberão acompanhar o espírito nitidamente contemporâneo de nossa época adaptando as mesmas linhas estéticas das artes puras as assim chamadas artes aplicadas e criando uma correspondência de valores estéticos entre umas e outras de forma que a atividade das primeiras não continue despreendida das necessidades e utilidades diárias da vida prática, mas engendre uma visão de conjunto harmoniosa de todas as artes dentro de uma concepção orgânica. [...] decidiu o Museu criar um Instituto de Arte Contemporânea que funcionará com caráter essencialmente didático destinando-se a formar técnicos em assuntos como cerâmica, artes gráficas, tecelagem, metais, mobiliário, bordados, esmaltes, jardinagem, desenho, pintura e plástica em geral adaptados para fins industriais.[...] Não visa a escola criar artistas, mas sim orientar os jovens com uma preparação técnica e artística bem dirigida, no sentido de dar-lhes a possibilidade de trabalhar, criar e contribuir para o incremento da indústria em geral entro de um espírito e um gosto apuradamente contemporâneos.”

A equipe que assina a publicação do documento, que seria a congregação dessa escola, indica que o curso – em relação à proposta anterior do curso de História da Arte – deixou de incorporar as contribuições de tantas áreas do conhecimento, para focar-se na “preparação técnica e artística bem dirigida”, ministrada essencialmente por professores vindos da arquitetura e das artes plásticas⁷¹; além desse programa, também Bardi complementa a apresentação da escola:

⁷¹ Os seguintes membros compõe assinam o documento: Lasar Segall, Eduardo Kneese de Mello, Roberto Burle Marx, Lina Bo, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Gian Carlo Palanti, Elizabeth Nobiling, Alcides da Rocha Miranda, P.M. Bardi, Thomaz Farkas e Jacob Ruchti. in Leon, op. cit. p.34.

“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 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 a arte aplicada deve ter em relação à vida. Em uma palavra, o IAC, solicitando a colaboração definitiva da indústria, deseja incrementar a circulação de idéias 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.”⁷²

Nesse mesmo documento, é apresentado o programa da escola, composto por três ciclos: o aluno ingressava num curso preliminar, que era obrigatório a todos os alunos e apresentava uma visão geral das questões; na seqüência, escolhia qual seria seu curso especializado, em que o aluno definia o campo a seguir [ao que tudo indica, entre os assuntos apresentados anteriormente], e por fim, caso houvesse interesse, poderia cursar outras disciplinas, no chamado curso complementar, que era facultativo. Os candidatos ao curso do IAC deveriam passar por um processo seletivo para ingressar na escola, que segundo depoimento de Alexandre Wollner à pesquisadora Ethel Leon, ex-aluno da escola, não privilegiava alunos com formação acadêmica regular: dava-se mais ênfase à experiência profissional, à habilidade técnica e ao interesse intelectual. Como ele mesmo ressalta, nesse sentido sua proposta se aproximava daquela da Escola de Ulm, que “podia ser freqüentada por um marceneiro”⁷³.

Flavio Motta lecionou História da Arte no IAC, num curso em que dividia as funções com Bardi. O IAC foi a primeira escola onde Flavio lecionou essa disciplina, que viria a assumir posteriormente na FAUUSP. E é provável que tenha sido também através do IAC que ele estabeleceu um contato mais aprofundado das questões da arquitetura, pois este era um tema bastante presente no curso.

A hipótese de Ethel Leon para esta aproximação do curso do IAC com a arquitetura era a de que, tendo a Bauhaus como modelo, o projeto do IAC acreditava que a arquitetura representava a união de todas as artes, no entanto, a procura de um lugar próprio de intervenção, a escola havia optado por não interferir diretamente no campo da arquitetura, concorrendo com as escolas recém-criadas na USP e Mackenzie, ainda que tentasse manter a proximidade dos seus temas ⁷⁴.

⁷² P.M. Bardi, Programa para o IAC, apud Ethel Leon, op. cit., p.35.

⁷³ Depoimento de Alexandre Wolner a Esther Leon, op. cit. p.38.

⁷⁴ Ethel Leon, op. cit., p.108.

Dentro do programa para os cursos de especialização, seriam oferecidos cursos diretamente relacionados à formação dos arquitetos, como “Evolução do concreto armado” ministrado por Pier Luigi Nervi, “Arquitetura dos Jardins”, por Roberto Burle Marx, “Acústica na Arquitetura” por Rino Levi, etc. Os arquitetos representavam boa parte do corpo docente da escola e sua congregação, e a aproximação da arquitetura era mesmo declarada nas intenções de trabalho: “Pretende o Instituto acentuar o espírito de pesquisa no terreno da arquitetura, urbanismo e artes aplicadas, principalmente no setor industrial”⁷⁵. E ainda, podemos reconhecer este desejo de aproximação da formação dos arquitetos, franqueado no discurso de que tudo pertence ao campo da arquitetura, na explicação de Jacob Ruchti sobre a estrutura do curso:

*“As cadeiras da 1ª fase, formam um curso fundamental, que tem muita analogia com um curso de preparação básica para arquitetos – e nesse contexto vale a pena lembrar um pensamento do célebre arquiteto francês – um dos pioneiros da arquitetura contemporânea – Auguste Perret, que disse: “Móvel ou imóvel, tudo que ocupa o espaço – pertence ao domínio da Arquitetura”. E, de fato, nesse sentido o desenhista industrial é um arquiteto: ele não projeta prédios, mas projeta rádios, automóveis, geladeiras etc.”*⁷⁶

É importante notar que a atuação profissional de alguns dos arquitetos que lecionavam no IAC também tangenciava o campo do desenho industrial, como a experiência de Lina Bo Bardi e do próprio Ruchti, que mantinha a loja de móveis e interiores Branco e Preto.⁷⁷

Ainda que não aspirasse concorrer diretamente com as Faculdades de Arquitetura recém estabelecidas, ao mesmo tempo, o curso do IAC pretendia preencher algumas lacunas que eram notadas nesses cursos no sentido de atualizar a formação, ainda muito vinculada às referências tradicionais dos cursos de Belas-Artes ou das escolas de Engenharia. O propósito do IAC era o de oferecer uma formação mais adequada ao processo de modernização do que aquela que estava sendo oferecida nas escolas, a partir da referência no curso da Bauhaus, modelo que certamente as escolas de arquitetura ainda estavam longe de alcançar. A FAUUSP só se aproximaria deste projeto uma década depois, na reestruturação de seu curso empreendida em 1962.

Não é nosso objeto de estudo o conteúdo específico ou o desenvolvimento do curso do

⁷⁵ “Instalação do Instituto de arte contemporânea: O belo a serviço da indústria – fundamentos no desenho”, *Diário de São Paulo*, 8 de março de 1950, in Leon, op. cit. p.108.

⁷⁶ Jacob Ruchti, *O Curso de Design do Instituto de Arte Contemporânea*. Habitat no. 3, São Paulo, 1951, p.62

⁷⁷ Ethel Leon, op. cit., p.110.

IAC; o que nos interessa neste ponto é compreender, de um lado, como o IAC representou um espaço privilegiado de debate de certos temas que começam a aparecer neste período e se tornam fundamentais no campo da arquitetura contemporânea, e de outro lado, demarcar o percurso de Flavio Motta através do ensino, ao mesmo tempo, tentando compreender de que maneira certos temas e interesses atravessam essa trajetória.

É importante ressaltar que, em paralelo com o IAC, os cursos livres e as conferências que eram oferecidas continuaram em pleno funcionamento, e muitas vezes as atividades da escola se misturavam com as outras atividades didáticas do museu. No trabalho de Ethel Leon, há diversos exemplos desse intercâmbio – professores dos cursos livres davam aulas no IAC, as oficinas⁷⁸ eram divididas entre as duas modalidades, etc.

O curso do IAC teve início em 1951, mesmo ano em que se inaugura a I Bienal de São Paulo, e foi inaugurado no mesmo dia da abertura da exposição de Max Bill no museu. O IAC funcionou por apenas 3 anos, encerrando suas atividades em 1953. Ainda que em alguns depoimentos encontrem-se tentativas de justificar o fechamento do IAC a partir de pequenos problemas, como a falta de apoio financeiro, problemas de espaço físico etc., a razão principal apontada por Ethel Leon foi o desinteresse da indústria pelos designers formados no IAC. De fato, mesmo durante os cursos, a escola tentou aproximar-se da produção industrial e proporcionar experiência prática para os alunos, mas esta tentativa já não havia obtido o resultado esperado. Quando concluíram o curso, a turma que se graduou no IAC não foi absorvida pelo mercado de trabalho. Não é nosso objetivo nesse momento discutir as razões deste desinteresse, certamente vinculadas a um processo de industrialização baseado num modelo que priorizava a reprodução e a cópia dos padrões correntes. O que nos interessa é pontuar a experiência pioneira do ensino de desenho industrial no IAC e sua aproximação com a arquitetura, para refletirmos mais adiante acerca da implantação do curso de desenho industrial na FAUUSP, em 1962.

No mesmo ano do fechamento do IAC, o MASP abriu o *Curso de Formação de Professores de Desenho*, que era dirigido por Flávio Motta. Segundo ele, esse curso teve origem no Curso de Didática ministrado na FFCL. Flavio Motta foi convidado por colegas que lecionavam no curso de Didática, para ministrar um curso de “Desenho didático”, no curso de Formação de Professores⁷⁹, junto ao já mencionado grupo de Didática da USP, oferecido aos alunos que buscavam a licenciatura.

78 Havia no MASP o ateliê de gravura, a oficina de tecelagem, um laboratório fotográfico e uma oficina de trabalhos em metal e madeira, onde eram realizadas maquetes.

79 Não encontramos nenhuma evidência de que esse fosse um curso regular dentro do Curso de Formação de Professores, e Flavio Motta nunca foi contratado como professor da FFCL; ao que parece era muito mais uma colaboração entre amigos, um curso complementar, do que de fato oficializado dentro do currículo daqueles que optavam pela licenciatura.

Conforme depoimento de Flavio Motta, no início, a proposta não era a de um curso voltado ao ensino do desenho, mas sim de auxiliar os futuros professores a usar o desenho como instrumento de ensino de suas disciplinas específicas. Segundo ele, em 1953, Bardi o convidou para ministrar no MASP, entre os cursos livres oferecidos no museu, uma versão semelhante àquele ministrado na Formação de Professores. Ainda que Flavio Motta insista em dizer que a origem do Curso de formação de professores de desenho seja neste curso didático, quando passou a ser oferecido no museu, sua orientação tornou-se outra, afinal, não se tratava mais do desenho didático à reboque das outras disciplinas, mas sim uma abordagem do ensino de desenho como disciplina autônoma.

O principal documento para entendermos o sentido e a importância deste curso é um relatório redigido por Flavio Motta em 1956 que apresenta os propósitos do curso e as atividades que foram desenvolvidas no curso ao longo dos anos anteriores. Este relatório foi feito justamente para informar a FAAP dos detalhes daquele curso que a Fundação estava acolhendo naquele momento.

Segundo consta neste relatório, o curso visava formar professores destinados a lecionar desenho no ensino secundário, pois a formação ministrada pelas Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras não eram capazes de dar conta desta demanda que exigia preparo específico. E este preparo era necessário a medida em que

“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.”⁸⁰

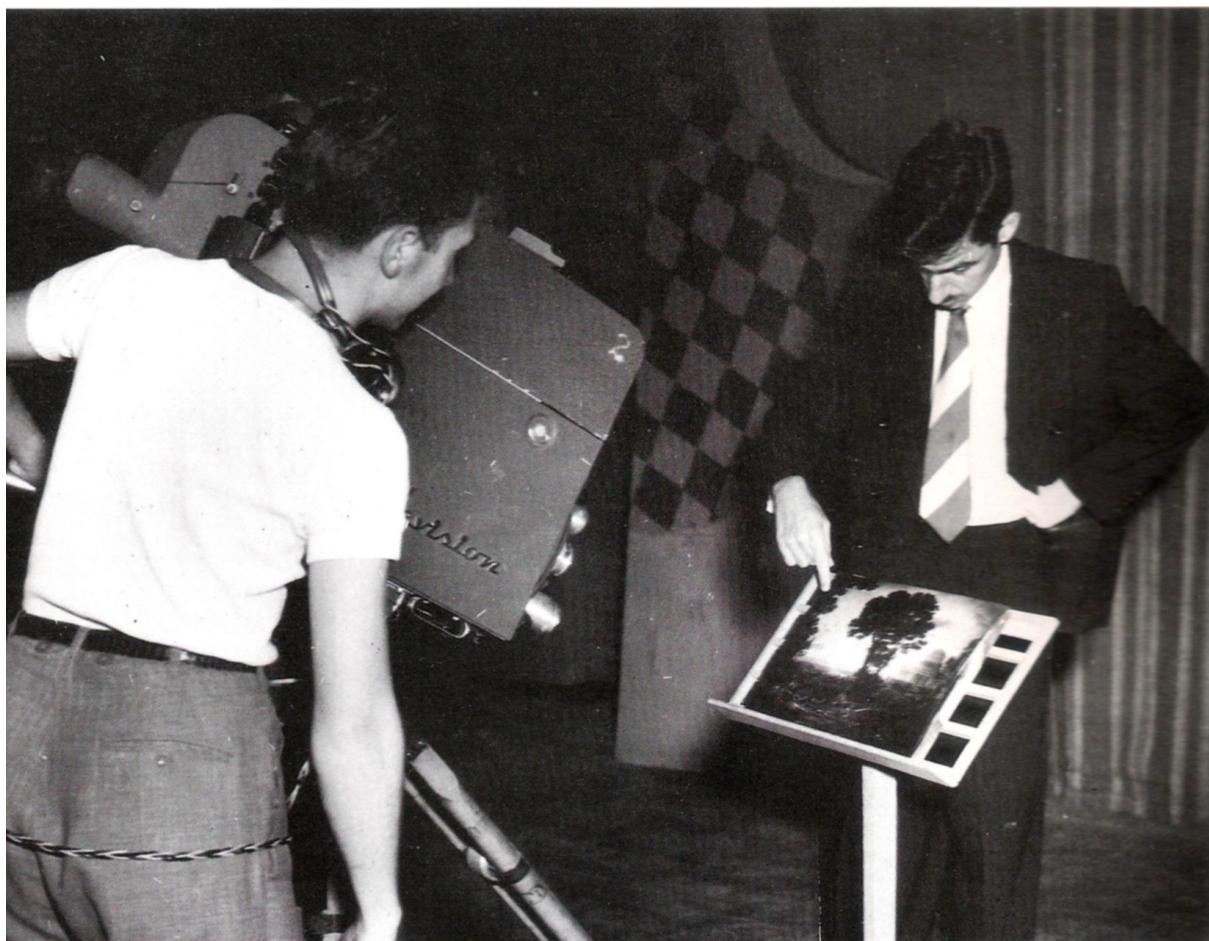
Preparar professores para ensinar desenho era, nesse sentido, capacitar profissionais a treinar o olhar e a sensibilidade dos estudantes às novas manifestações artísticas e culturais, segundo uma perspectiva adequada à modernidade, que tivessem “uma visão menos acadêmica”. E ao mesmo tempo, era preciso que os professores fossem capazes de estimular “as formas criativas” dos estudantes, que acabavam por se perder a medida em que ao se tornarem adultos, acabam por “orientar-se por uma visão de mundo estandardizada: morre assim a vontade de inventar algo no desenho, e aqui começa a grande tarefa do professor,

⁸⁰ Flavio Motta, “Relatório do curso de formação de professores de desenho”, 1956. s/p.



1. Flavio Motta conduz grupo de crianças na
Exposição Didática

2. Flavio Motta apresentando seu programa
Vídeo de Arte, sobre história da arte, na
recém-criada TV Tupi.



sabendo guiar o aluno para uma nova densidade da atividade criadora, nas bases adequadas a sua idade.”⁸¹

Esses anos iniciais do Curso de Formação de Professores de Desenho coincidem com um movimento de desconfiança acerca da autenticidade do acervo do Museu, que geram uma série de boatos, aos quais Bardi responde indiretamente, organizando uma exposição itinerante pelos principais museus europeus, com as obras mais importantes que compunham o acervo do MASP, num total de 64.⁸² O objetivo era obter a consagração da coleção no ambiente europeu. Bardi e Lina embarcam neste tour acompanhando o acervo do museu. Durante o período de viagem do casal, entre janeiro de 1954 e fevereiro de 1955, Flavio Motta assume temporariamente o cargo de Diretor do Museu.

Após a Europa, o acervo segue então 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 e conseguiu a liberação das obras. Assim que foram liberadas, o *Metropolitan Museum of NY* recebeu o acervo para uma grande exposição em sua sede.

Nesta ocasião, Lina e Pietro viajaram aos Estados Unidos, porém desta vez Flavio Motta os acompanhou, com o propósito de pesquisar as técnicas de conservação e documentação dos acervos dos museus nova-iorquinos, especialmente do *Metropolitan*⁸³, muito provavelmente em função do acordo firmado para a exposição das obras. Segundo Flavio, ele passou muitos dias visitando e estudando as áreas técnicas dos museus, e estendeu sua estadia um pouco mais do que o previsto, para efetivamente conhecer Nova York, enquanto Lina e Bardi seguiram com a exposição para outras cidades americanas. Durante essa temporada, Flavio Motta foi convidado pelo Professor Frank Tannenbaum, historiador responsável pela cadeira de *Latin American History* na *Columbia University*, a ministrar uma palestra sobre o Brasil nessa universidade⁸⁴.

81 Idem, ibidem. s/p.

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

83 Depoimento de Flavio Motta a autora.

84 Não restou nenhum registro sobre esta conferência. Segundo Flavio Motta, uma carta de agradecimento foi escrita pelo Professor, e anexada a sua documentação na FAUUSP, e se perdeu entre seu processo na Faculdade. Realizamos, durante essa pesquisa, uma consulta específica sobre este assunto junto à Columbia University, que mantém o arquivo do professor Tannenbaum, ainda não totalmente catalogado, e nenhum registro foi encontrado.

O final desta temporada americana do acervo coincidiu com um período de crise institucional que abateu o Museu. Além da crise financeira desencadeada com a sucessão de empréstimos, o MASP começara a se deparar com falta de espaço na sede da 7 de Abril, ao mesmo tempo em que Chateaubriand começava a se distanciar deste projeto. De fato desde a criação de sua estação televisiva em 1950, a TV Tupi - que funcionava nas dependências do próprio museu, Chateaubriand já vinha aos poucos preterindo um ao outro, além do que, a estação de TV tomava recursos e empenho de seu mecenas.⁸⁵ É em meio a esta crise institucional que surge a proposta de um acordo com a Fundação Armando Álvares Penteado, no qual o acervo e as escolas seriam transferidas para a recém-fundada Fundação e ocupariam a nova sede, que se encontrava no início das obras.

Armando Álvares Penteado, filho mais novo do Conde Álvares Penteado, era conhecido por ser um dos promotores e entusiastas das artes, dono de uma coleção de arte significativa. Falecido em 1947, seu inventário exigia a criação de uma escola de artes junto à preservação da coleção ⁸⁶. A viúva Annie Álvares Penteado começa então a negociar com Assis Chateaubriand o acordo com o MASP. Embora a assinatura do acordo, segundo Renata Motta, só tenha ocorrido em dezembro de 1957, esta negociação se encontrava em curso desde, pelo menos, o início do ano anterior. O acervo foi então transferido para o edifício da Fundação, assim como todas as instalações das escolas, juntamente com os professores e turmas de alunos de cursos em andamento. Flavio Motta era neste momento o coordenador dos cursos.

O acordo não teve, no entanto, longa duração. Sabemos que havia algumas desavenças entre as duas instituições, mas não são muito claros os motivos para que o acordo tenha sido desfeito. No entanto, uma das razões seria o fato de Annie Penteado ter vendido grande parte da coleção que imaginava-se pertencer à Fundação, e à medida em que o acordo estabelecia a integração dos acervos e doação para a Fundação, é provável que esta desigualdade entre as coleções tenha pesado negativamente⁸⁷. O acervo retornou então à sede da 7 de Abril, porém o curso de Formação de Professores de Desenho permaneceu junto à Fundação ⁸⁸, e com ele, também Flavio Motta, que pouco tempo depois desligou-se das atividades do museu para se dedicar plenamente às atividades didáticas.

85 Flavio Motta montou um programa televisivo sobre História da Arte que ele apresentava semanalmente na TV Tupi, chamado *Vídeo de Arte*. Nele, Flavio falava sobre os assuntos escolhidos e mostrava pranchas com reproduções fotográficas das obras, nos moldes da *mostra didática*.

86 Lauro Birkholz e Brenno Nogueira, "A FAUUSP, sua criação e funcionamento da Vila Penteado". *Sinopses - Edição Especial 'Memória'*, São Paulo: FAUUSP, 1993, p.9.

87 Renata Motta, op.cit., p.97.

88 O curso deu origem a Faculdade de Artes dessa instituição.

Em paralelo à sua atuação no MASP, é importante mencionar uma curta iniciativa no campo do ensino da arte da qual participou Flavio Motta: a *Escola Livre de Artes Plásticas*, que começou a funcionar em abril de 1949. Junto com ele, um grupo de artistas “de renome”, todos eles parte do círculo de convívio dos museus recém-criados: Bonadei, Néelson Nóbrega, Volpi, Waldemar da Costa e Waldemar Amarante. Em 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”⁸⁹ disponíveis aos alunos.

São oferecidos cursos permanentes de pintura, escultura e desenho. Além deles, alguns cursos voltados à questão das “artes aplicadas” com 3 meses de duração: publicidade, tapeçaria, fotografia, gravura. O quadro docente é composto por artistas destacados e certamente reúne algumas das figuras mais significativas do campo artístico brasileiro naquele período: Danilo Di Prete e Waldemar Amarante lecionam no curso de publicidade⁹⁰, Volpi, Bonadei, Waldemar da Costa e Nelson Nóbrega no de desenho e pintura, e Victor Brecheret, Raphael Galvez e Bruno Giorgi no de escultura.

A escola se instala numa casa localizada na Alameda Rio Claro, que foi emprestada aos artistas por Ciccillio Mattarazzo, sendo esta mais uma daquelas evidências de que a rivalidade entre os grupos ligados aos dois museus paulistas era bastante relativa. Apenas uma turma cursou a escola, entre abril e junho de 1949. Aldemir Martins, Mario Gruber, Marcelo Grassmam foram alguns dos alunos.

A medida em que opta por permanecer junto aos cursos na FAAP e abandonar o Museu ao qual estava vinculado há mais de uma década, Flavio Motta acaba por demonstrar uma suspeita que o estudo de sua trajetória já nos levava a afirmar: a de que seu interesse e sua preocupação sempre foi voltada a um projeto educacional. Nesse sentido, é particularmente reveladora uma carta pertencente ao arquivo do MASP, de Flavio Motta para Pietro Maria Bardi, em 02/04/1956, na qual Flavio relata a Bardi acerca do andamento das negociações com a Fundação, e apresenta claramente quais são seus interesses:

*“Conversamos e ainda estamos conversando para firmar certos pontos, a saber:
a – a Fundação deve ter escritório próprio, organizar-se de maneira impessoal, melhorar*

⁸⁹ Folheto de divulgação da *Escola Livre de Artes Plásticas*, pertencente ao acervo pessoal de Flavio Motta.

⁹⁰ 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”.

a arrecadação e tocar a obra com a máxima rapidez, tendo a frente um administrador enérgico e capaz que facilite ao máximo a execução da obra, acatando as decisões dos técnicos;

b – com a mudança dos cursos e os recebimentos da Prefeitura, os Diários devem deixar limpa a nossa situação financeira de caráter administrativo. Alias, nesse sentido, D. Lina está sendo formidável. Tenho certeza que ela resolve êsses problemas;

c – fazer um plano, bem centrado, com o sr. Assis e a Fundação para realizarmos uma obra cultural, mesmo.

Nesse último tópico o senhor se lembre do meu pedido. Tenho ambições limitadas à escola, ensino e estudo. Acho que já é muito, preparar material humano, através de cursos sistemáticos. Espero concluir, muito em breve, minha “carreira político-administrativa”. O esforço do dr. Assis e de uma porção de gente, foi grande demais. Precisamos, com o tempo, devolver tudo isso, em termos humanos, em cultura, num trabalho feito com profundidade, com os verdadeiros métodos para o homem moderno, sem retórica e ostentação. Daí o meu desejo de permanecer num setor limitado e aprofundar cada vez mais. Conteúdo, professor, é a minha grande preocupação. Lembre-se também o que já disse ao senhor, antes de partir. Talvez, depois de nove anos de Museu, apesar de todo cuidado, estou cheio daquilo que chamamos “vícios de origem” e, numa obra maior, num programa de desenvolvimento, a gente esteja involuntariamente atrapalhando. Mas, como o senhor sempre foi franco neste sentido, desejo a sua opinião, pois estou convencido que num trabalho maior, devo pensar também em termos de “recuo”; recuo para a qualidade, não recuo para Ciccilios. Isso não! Tamanho esforço financeiro, nesta fase da vida brasileira, exige, pede, aumento de nível cultural, melhoria do espírito criador, ação sobre arquitetos, urbanistas, homens públicos, mudança de mentalidade, trabalho vivo, objetivo que se propague e se infiltre no homem. O contrário, é imoral. O senhor não acha? Gostaria da sua opinião.”⁹¹

Através dessa carta, fica claro o que consideramos ser o ponto fundamental na sua trajetória: Flavio Motta sempre perseguiu um projeto educativo, e nesse sentido, aproximava-se de Lina e Bardi em sua perspectiva de que esse projeto educacional pudesse contribuir para um projeto nacional. A medida em que o Museu perdeu sua dimensão educativa, Flavio Motta não hesitou em desligar-se dessa instituição e dedicar-se as novas frentes, nas quais pudesse dar continuidade a formação com sentido criador e duradouro que sempre buscou.

⁹¹ Carta de Flavio Motta a P.M. Bardi, 2/4/1956. Acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, Flavio Motta / pasta 8.

1.4. o ensino como ofício: a história da arte na FAU

Muito se diz acerca da constituição do curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP, de sua origem a partir do curso de engenheiros-arquitetos na Escola Politécnica, e de como esta origem teria marcado um perfil eminentemente técnico dos arquitetos formados na escola, ao contrário dos cursos originários nas escolas de Belas-Artes, que se tornaria uma característica da produção desta escola e do perfil dos arquitetos que emergem desse curso, principalmente na década de 60 em São Paulo.

Entretanto, a medida em que tentamos compreender os acontecimentos que marcam os primeiros anos de curso, a seleção e o processo de ingresso dos professores, a dinâmica do curso nesse período inicial, os conteúdos ministrados, a participação estudantil enfim, a medida em que se pretende compreender a fundo esses primeiros anos da escola, percebemos que as fontes são escassas e muitas vezes truncadas. O fato é que, à parte de sua origem da engenharia, pouco se registrou a respeito dos detalhes que compuseram o curso da FAU-USP nos seus anos iniciais. Há poucos trabalhos que tenha estudado, ou mesmo organizado de modo mais sistemático, os programas, as disputas, as reivindicações, ou a importância da escola na cidade e sua articulação com o campo profissional.⁹²

Fundada em meio ao movimento renovador e de florescimento de novas instituições que invadem o campo cultural brasileiro após a segunda guerra mundial, ao mesmo tempo, respondia a um conjunto de demandas específicas do campo arquitetônico, reclamando por instituições de ensino autônomas das escolas de Engenharia e de Belas-Artes, que respondessem ao papel cada vez mais significativo que a arquitetura vinha assumindo no cenário cultural.

A figura central no processo de articulação para a criação do curso foi Anhaia Mello, que assumiu o cargo de primeiro diretor da instituição. Responsável por introduzir no curso a matriz do urbanismo, disciplina que havia lecionado na Politécnica, marcando o início do ensino do urbanismo no país de modo desvinculado da engenharia sanitária. Assim, o recém-criado curso de arquitetura era o resultado de uma articulação entre um viés mais técnico originário da Politécnica, e o ensino do urbanismo num molde mais “sistemático e moderno”.⁹³

E ao mesmo tempo que havia essa dupla referência na técnica e no urbanismo, o curso

⁹² Entre os poucos trabalhos existentes sobre este tema, podemos citar: Roberto Portugal Albuquerque, *Uma escola de arquitetura – FAUUSP: edifícios e ensino*. São Paulo, FAU-USP, 2004 (dissertação de mestrado); Nestor Goulart Reis Filho *100 anos de ensino de arquitetura e urbanismo em São Paulo*. São Paulo: FAU-USP, 1996.

⁹³ Lauro Birkholz e Brenno Nogueira, “A FAUUSP, sua criação e funcionamento da Vila Penteado”. *Sinopses*, op.cit., p.7.

também convivia com um modelo pedagógico vindo das Belas-Artes, que já estava presente no curso ministrado na Politécnica, onde apareciam as disciplinas mais tradicionais como “pequenas” e “grandes composições”, desenho artístico, arquitetura de interiores, etc.⁹⁴ A medida em que seu quadro de professores ia se completando, cada vez mais com arquitetos, tanto aqueles vindos do Rio de Janeiro, alinhados com vertente carioca da arquitetura moderna brasileira, como Hélio Duarte, Zenon Lotufo, Abelardo de Souza e Eduardo Corona, quanto ao grupo local vinculado ao Instituto de Arquitetos do Brasil, como Rino Levi, Vilanova Artigas e Eduardo Kneese de Mello, tem início as discussões que visavam atualizar esse modelo curricular, no sentido de “combater a tradicional dicotomia entre ensino técnico e ensino artístico a partir do enfrentamento, em termos modernos, da realidade material, cultural e política brasileira”.⁹⁵

Mesmo tendo sido oficialmente fundada em 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 – o mesmo Armando que havia motivado o convênio entre o MASP e a FAAP – era reformada para abrigar a escola. A criação do curso foi aprovada na Assembléia Legislativa no meio do ano de 1948, após intensa pressão dos estudantes que já haviam se inscrito para o exame vestibular.⁹⁶ Por essa razão, o primeiro ano dessa 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.

Nesses primeiros anos, houve um acordo para o início do funcionamento do curso, e os professores da Poli lecionavam nas duas escolas. 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. Em 1951 o arquiteto Oscar Niemeyer foi selecionado para a cadeira de “Grandes Composições”, no entanto, as disputas políticas no Conselho Universitário conseguiram anular sua contratação. Em represália, o professor Anhaia Mello, diretor da FAUUSP naquele período, vice-reitor e um dos que mais haviam apoiado a contratação do arquiteto, pede demissão de seu cargo. Os alunos organizam uma greve, que durou quatro meses e teve grande repercussão nos jornais e na própria Universidade. A FAU é então fechada, e assume sua direção um politécnico, Bruno Simões Magro. Até o momento em que Lourival Gomes Machado se torna diretor, em 1962, a Faculdade ficaria sob a diretoria de engenheiros politécnicos.

⁹⁴ Idem, *ibidem*. p.9

⁹⁵ José Lira, *Histórico da FAUUSP*, Documento elaborado a pedido da Comissão de Coordenação do curso de arquitetura e urbanismo da como subsídio à reformulação do Projeto Político Pedagógico da FAU-USP. São Paulo, 2009 (inédito).

⁹⁶ Lauro Birkholz e Brenno Nogueira, *op.cit.*, p.10.



1 e 2. João Xavier, estudante da turma de 1954, registrou diversos momentos de sua turma durante o curso da FAU. Essas fotos são um importante documento de um período da escola escasso em registros, tanto de suas instalações quanto da própria dinâmica das aulas. Nas imagens, vemos os estudantes de sua turma trabalhando nos galpões localizados ao fundo do terreno do edifício Vila Penteadó, em 1958.

Nesses primeiros anos, os alunos haviam convidado Lourival Gomes Machado para ministrar cursos informais de História da Arte, palestras e discussões, a disciplina no entanto foi incorporada ao currículo regular a partir de 1952⁹⁷, para os alunos do quinto-ano. Lourival tornou-se o professor da nova disciplina de História da Arte e Estética. No entanto, Lourival só dá aula como professor regular para duas turmas: em 53, o diretor Cintra do Prado decide suspender todos os contratos dos professores, em apoio a um movimento dos alunos que pedia a renovação do quadro docente.

Aproveitando essa suspensão, numa clara manobra política, o Conselho Universitário afasta aqueles que eram professores efetivos em outra Unidade da USP, alegando que não poderiam dar aula simultaneamente na FAU. Por essa razão, são afastados Lourival, que lecionava Política na FFLC desde 1942, e o próprio Artigas, que também era professor na Politécnica, sendo que Artigas só retorna a FAU em 1955.⁹⁸ Lourival opta por permanecer na Cadeira de Política da FFLC, desvinculando-se da FAUUSP, e se candidata ao primeiro concurso de Cátedra daquela escola, para o qual é aprovado em 1954.⁹⁹ Nesse mesmo tempo, Flavio Motta é indicado para assumir a vaga de professor deixada por Lourival, para lecionar História da Arte, iniciando o curso em 1954.

Ao que tudo indica, essa não foi uma substituição tranqüila. Segundo o depoimento de alguns ex-alunos das primeiras turmas, houve, num primeiro momento, um certo desconforto com a troca, afinal Lourival já era um professor experiente, crítico de arte reconhecido, atuante na imprensa desde o início da década de 40, tendo sido diretor artístico do MAM, promovido a I Bienal e publicado o livro “Retrato da Arte Moderna no Brasil” anos antes; em resumo, Lourival era uma autoridade no trato da matéria específica. Além disso, Flavio Motta tinha vínculo com o MASP e Assis Chateaubriand, o que certamente era uma exceção no quadro da escola, onde o vínculo com as instituições artísticas do período, era na maior parte dos casos, através do MAM. É possível compreender esse clima a partir da entrevista de Araken Martinho, estudante da FAU entre 1952 e 56, quando comenta o ingresso de Flavio Motta no corpo docente:

“O Flávio Motta quando entrou, foi como se fosse assim uma espécie de proteção política, estava saindo o Lourival Gomes Machado que representava a Faculdade de Filosofia, o que tinha de mais avançado na questão da estética, e entrou o Flávio, filho de ministro e que trabalhava com o Assis Chateaubriand, que sabe como é, naquela época era execrado pela gente - era o ‘Roberto Marinho’ da época. E o

⁹⁷ Aracy Amaral, “História da arte na formação do arquiteto”, *Sinopses*, op.cit., p.82-83.

⁹⁸ Entrevista de Julio Katinsky a João Sodré. *Viagens pelo Brasil a partir da FAU-USP, 1948-1962*. FAU-USP, Trabalho Programado 3, 2009, p.139.

⁹⁹ Heloísa Pontes, *op. cit.* p.196.

Flávio entrou na escola inclusive com essa cara, mas rapidamente ele desmontou essa imagem inteira, pela lealdade, pela capacidade de trabalho.”

De fato, a desconfiança inicial que os estudantes demonstraram em sua chegada, acabou sendo logo dispersa. Todos os depoimentos de ex-alunos evidenciam o apreço que Flavio Motta adquiriu muito rapidamente, e a proximidade que se criou entre ele e os estudantes. Por outro lado, é certo que a inserção no ambiente da FAUUSP foi o canal de aproximação direta entre Flavio Motta e os arquitetos contemporâneos, especialmente Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, que ele conhece na FAU, o primeiro já uma liderança no âmbito acadêmico e profissional, o segundo, formado pelo Mackenzie em 1954 e professor da FAU a partir de 1960.

Já nos primeiros anos de curso, era possível perceber algumas diferenças no conteúdo da disciplina “História da Arte. Estética” quando ministrada por Flavio Motta e Lourival. Diferenças que podem ser apanhadas também na entrevista de Araken Martinho:

“Nós tivemos os primeiros anos de história da arte com o Lourival Gomes Machado, que tinha um projeto muito claro da modernidade e que nos fazia entender de onde vinha aquela coisa toda. Quando o Lourival sai, entra o Flávio Motta. E a enorme capacidade do Flávio Motta era exatamente de entrar na criação. Ele não vai querer mais entrar na discussão ‘de onde veio’, ‘o que aconteceu’, ‘de onde surgiu’... ‘o que foi a semana de 22’, ‘o que foi o renascimento italiano’... ele era um cara que pegava na massa: como é que a criação se dá”¹⁰⁰.

Ao examinarmos comparativamente os programas de curso de Lourival Gomes Machado e o de Flavio Motta para a disciplina em seus anos iniciais tais diferenças ficam evidentes. O curso proposto por Lourival separa “História da Arte” e “Estética”, como se fossem duas disciplinas quase que independentes, e de certo modo desconexas. O curso de “História da Arte” é dividido em dez módulos que perpassam os períodos artísticos desde a pré-história até o século XX, em ordem cronológica, e que aparentemente são bastante fechados em si próprios; ou seja, não há questões que articulem ou extrapolem cada um dos períodos estudados, ao contrário, sua organização parte de uma seqüência cronológica bastante rígida. Além disso, chama a atenção o fato de que a discussão dos séculos XIX e XX se restringe a um módulo para cada um deles, talvez em função do fato de que Lourival naquele momento se especializava nos estudos do Barroco, deixando de lado as questões específicas da modernidade

¹⁰⁰ Entrevista de Araken Martinho a João Sodré. *Viagens pelo Brasil a partir da FAU-USP, 1948-1962*. FAU-USP, Trabalho Programado 3, 2009, p.143.

e voltando os olhos ao passado. Em suma, a organização do curso demonstra uma sistemática de pesquisa própria a um estudo mais panorâmico.

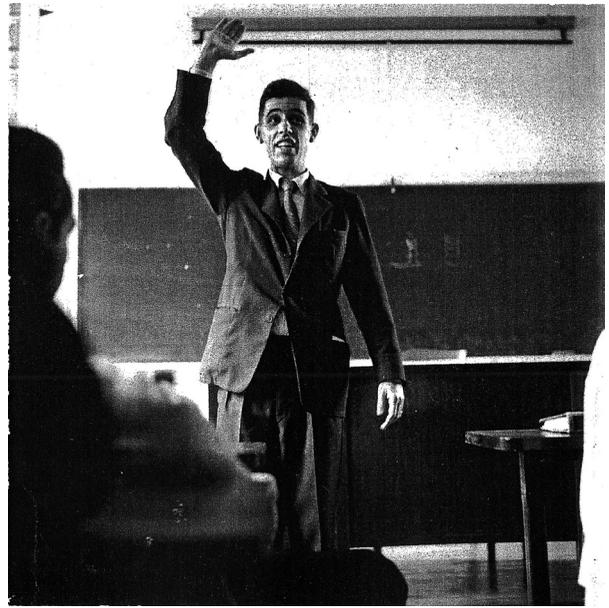
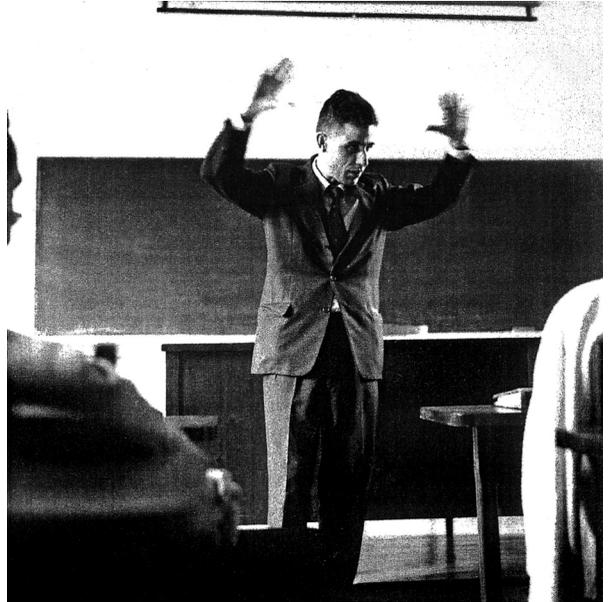
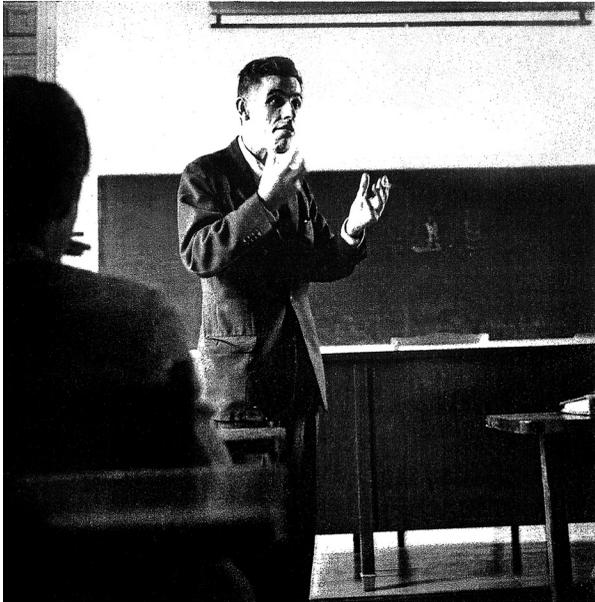
Se o curso de história tinha essa abordagem mais tradicional das sucessivas escolas, ao mesmo tempo, a parte correspondente ao curso de Estética nos parece muito mais próxima do campo da crítica. Nele, propõe-se discutir as questões relativas às aproximações ou diferenças entre julgamento estético e 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 estética¹⁰¹. Ainda assim, trata-se de um curso de Estética independente dos conteúdos anteriores, centrado nas discussões próprias ao estudo teórico da disciplina.

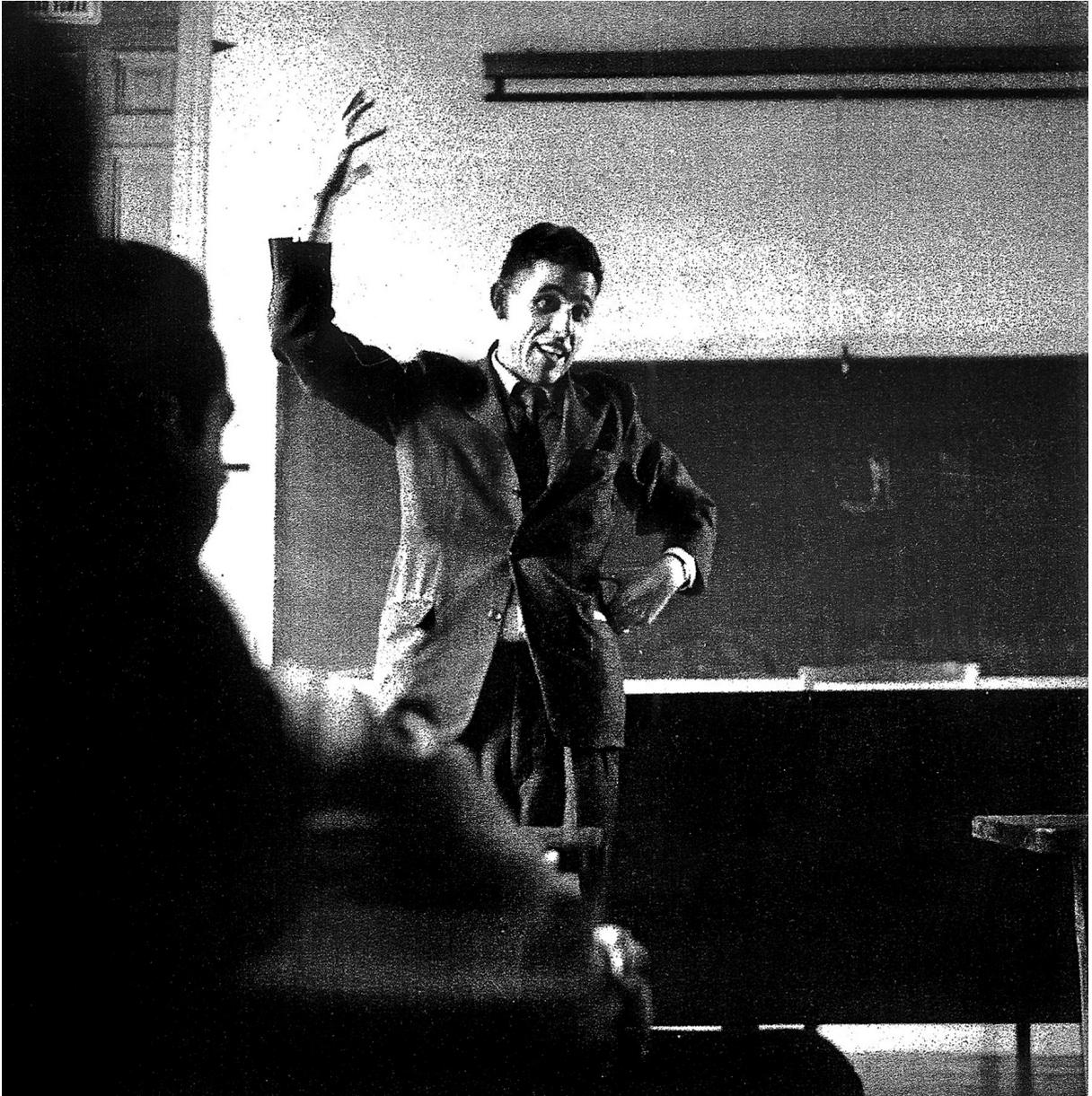
É possível que os dois anos apenas que Lourival permanece na escola não tenham sido tempo suficiente para estruturar um curso articulado com as preocupações mais próximas dos arquitetos naquele período, e ao mesmo tempo, não há registros de que tenha lecionado História da Arte anteriormente a esta experiência na FAU. Flavio Motta, ainda que fosse um jovem professor, já tinha naquele momento alguma experiência no assunto, seja através das experiências como monitor no MASP, função na qual uma de suas principais atribuições era apresentar o panorama da história da arte para os visitantes a partir da exposição didática, seja como professor efetivo da disciplina no curso do IAC entre 1951 e 1953. O fato é que o curso elaborado por Flavio Motta nos parece muito mais próximo às discussões contemporâneas e aos interesses dos arquitetos e da nova escola, e é possível pensar que seja através dessa capacidade de lidar com as articulações entre os campos que o tenha tornado tão próximo dos arquitetos.

Em seus primeiros dois anos na escola, 1954 e 1955, Flavio Motta, ao que tudo indica, ministrou o mesmo curso organizado por Lourival.¹⁰² O primeiro programa proposto por Flavio é o de 1956, que traz grandes mudanças em relação ao curso anterior. Ainda que se mantenha uma característica de um curso panorâmico, que atravessa todas as épocas desde a pré-história até a arte contemporânea, na proposta de Flavio Motta os períodos artísticos, ainda que apresentados numa seqüência cronológica, são agrupados através de algumas questões que compartilham e que os aproximam, de modo que a partir de cada conjunto de temas seja 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

¹⁰¹ FAUUSP, Programa do Curso para 1953, “História da arte e estética”.

¹⁰² O programa de todo o curso da FAUUSP para 54 e 55 foi idêntico ao de 53.





1 a 5. Flávio Motta em sala de aula, no curso de História da Arte na FAU, em 1958.
Fotos de João Xavier, que era seu aluno nessa turma.

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”.¹⁰³

E a medida em que cada período específico pode ser associado às diferentes questões, os temas referentes a Estética vêm juntos aos estudos de História da Arte. Assim, em nenhum dos cursos propostos por Flavio Motta desde 56 há a separação entre História da Arte e Estética como assuntos independentes, a estética é estudada aqui a partir das obras de arte de cada período. Esta questão nos parece que será fundamental alguns anos depois, quando se articula a criação do Departamento de História da Arquitetura e define-se a existência de uma categoria específica de estudos dentro da Faculdade, que é a Estética do Projeto. Esta idéia nos remete diretamente a esta primeira abordagem da estética, neste curso de 1956, que a aproxima da experiência particular de cada obra.

Outra novidade que aparece no programa de História da Arte a partir de 1956 é o início de um estudo sob uma perspectiva mais historiográfica: junto com o estudo das características e das obras das escolas específicas de cada período, aparece em algumas delas o estudo dos “teóricos” daquele assunto, consta no programa, por exemplo, um estudo específico dos “teóricos do barroco”, “teóricos do renascimento”, etc. Nos anos seguintes, essa nova perspectiva irá se acentuar, e sem dúvida, representa toda uma corrente de pesquisa que se tornará fundamental também na medida em que se constitui o Departamento de História da faculdade.

Por último, a maior novidade que aparece neste programa é que quase metade do curso é voltado ao estudo da arquitetura do final do século XIX e do século XX. Naquele momento, o curso da FAU não possuía nenhuma cadeira dedicada ao estudo da arquitetura a partir de um ponto de vista da estética, nem que tivesse tanta ênfase na produção contemporânea internacional. A única disciplina teórica que então abordava os sucessivos períodos arquitetônicos era “Arquitetura Analítica”, que se tratava muito mais de um “estudo dos estilos” arquitetônicos do que de fato um estudo da história da arquitetura voltado à reflexão da produção contemporânea. 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”.¹⁰⁴

O programa de História da Arte de 1956 tinha como módulos específicos de estudo os trabalhos de Perret, Loos, Tony Garnier, Theo Van Doesburg, Oud, Frank Lloyd Wright, Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto, e ainda os grupos de Sullivan e a Escola de Chicago, “De Stijl”, a Bauhaus, etc. Esta escolha dos temas recentes, do estudo

103 FAUUSP, Programa do Curso para 1956, “História da arte e estética”.

104 FAUUSP, Programa do Curso para 1956, “Arquitetura Analítica”.

das vanguardas e da arquitetura moderna, e a tentativa pioneira de trazê-la para o curso da FAU demonstra uma afinação peculiar aos temas e preocupações dos arquitetos, muito provavelmente adquirida no Museu através das exposições de arquitetura, do curso do IAC e do convívio com Lina e Bardi. E ainda, a opção por inserir diretamente a arquitetura no curso de História da Arte e Estética, repercute não somente uma forma de transgredir os conteúdos tradicionais, mas é coerente com um certo entendimento da disciplina, a partir o qual a perspectiva histórica e estética do estudo da arte era mobilizada para compreender o momento contemporâneo das manifestações arquitetônicas e o lugar da arquitetura brasileira frente ao quadro internacional.

Apesar disso, curiosamente, essa ênfase na arquitetura contemporânea sai do programa do curso no ano seguinte. Depois de 56, nenhum outro programa proposto por Flavio Motta no curso de História da Arte retoma a discussão dos temas da arquitetura contemporânea internacional com a mesma ênfase que havia neste programa de 56. Não se sabe exatamente por que razão um programa tão instigante aos arquitetos tenha sido abandonado depois dessa experiência inicial, afinal o exame dos programas para o curso da FAUUSP nos anos imediatamente posteriores, revela que nenhuma outra disciplina se propôs a abranger esta discussão. É possível que os debates de reformulação dos currículos que se desenrolaram naqueles anos pretendessem suprir a demanda por uma discussão da produção de arquitetura moderna internacional em outros fóruns, ou então tornar este debate mais especializado. O fato é que os temas mais específicos da arquitetura contemporânea não aparecem mais após esta primeira formulação do curso de Flavio Motta.

Ao mesmo tempo em que desenvolve este curso, Flavio Motta organizou um pequeno grupo de estudos que naquele ano se dedicou à leitura da obra de Gideon. O grupo também era composto por Artigas, Mario Wagner e os alunos Araken Martinho, Julio Katinsky, Abraão Sanovicz e Heitor Ferreira de Souza, e se reunia todas as quintas-feiras durante a noite no edifício da FAU para ler e discutir “Espaço, Tempo e Arquitetura”, que havia sido lançado em 1941: “Foi uma leitura que abriu completamente a perspectiva da compreensão do papel da arquitetura naqueles anos, [...] e o Flávio Motta era aquele poeta de sempre, jogando as imagens em cima da gente, fazendo com que a gente compreendesse o Giedion com coisas brasileiras.”¹⁰⁵

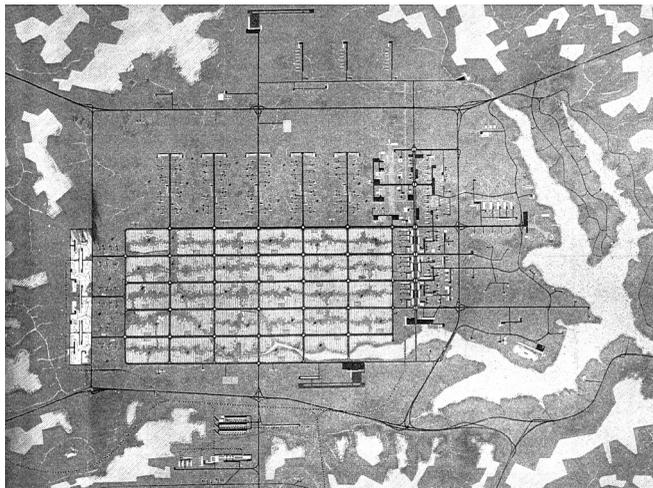
Ainda segundo o depoimento de Araken, este grupo de leitura do Gideon teve um desdobramento prático naquele mesmo ano, que se tornou a primeira experiência de Flavio Motta numa equipe de projeto: Vilanova Artigas convidou os companheiros do grupo de leitura a montarem uma equipe para participar do concurso de Brasília, juntamente com alguns

¹⁰⁵ Entrevista de Arakén Martinho a João Sodré. *Viagens pelo Brasil a partir da FAU-USP, 1948-1962*. FAU-USP, Trabalho Programado 3, 2009, p.144.

outros colaboradores. Segundo ele, uma série de discussões 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 presença multidisciplinar.

Além de Artigas, Flavio Motta, e Mario Wagner Vieira da Cunha, a equipe tinha a presença de Carlos Cascaldi, Paulo de Camargo e Almeida e dos estudantes Júlio Katinsky, Ubirajara Gilioli e Araken Marinho, que não concluiu o trabalho¹⁰⁶, que acabou sendo elaborado a partir de um amplo estudo da região e das condições sócio-econômicas locais. A equipe apresentou um dos mais extensos relatórios do concurso e 19 pranchas. Flavio Motta redigiu o memorial descritivo. 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.¹⁰⁷

O plano tinha como idéia central o desenvolvimento da cidade de Brasília como distribuidora de população e geradora de recursos no interior do país. Assim, planejava-se o desenvolvimento da indústria local apenas limitada às necessidades da cidade, já que as cidades da redondeza teriam seus próprios pólos. Desenvolveram um extenso e completo plano regional e de desenvolvimento da cidade a longo prazo, sendo que o relatório apresenta as projeções de crescimento populacional e projetos para saúde, educação, etc.



1. Projeto da equipe de Vilanova Artigas para o Plano Piloto de Brasília

106 Segundo o depoimento de Araken, ele abandonou a etapa final do concurso após uma discussão com Artigas, por esta razão, seu nome não aparece no projeto.

107 Segundo depoimento de Flavio Motta a autora.

O desenho é baseado em uma malha retilínea e ocupa grande extensão – um dos principais pontos criticados pela comissão julgadora. O centro governamental está adjacente ao centro comercial. A idéia era justamente aproximar as duas funções, e transformar este espaço no grande espaço de convívio da população, o centro de cultura e lazer. As habitações estão nas zonas residenciais que são de três tipos: a maior delas (Z1) concentra unidades de vizinhança em residências isoladas e individuais, em lotes, com seu núcleo de comércio e serviços locais e equipamentos principais. A maior parte da população concentra-se nesta área. A Z2 possui unidades de vizinhança em blocos de apartamentos de até 10 andares. A última, Z3, é contígua à zona industrial e destinada a habitação de baixa renda, para operários, população construtora, etc.

O projeto manifestava em sua apresentação uma preocupação em relação à população construtora. Segundo Milton Braga, que em sua dissertação de mestrado descreve todos os projetos premiados no concurso, não há nenhum outro projeto que apresente tão extensamente a questão¹⁰⁸. A equipe prevê o destino dessa população após o término das obras, apresentando uma proposta que prevê a absorção de cerca de 30 mil trabalhadores pela economia da nova capital, assim, iniciar-se-ia a construção da cidade pela zona habitacional 3, que inicialmente seria a área de alojamento da mão-de-obra, e quando a construção da cidade estivesse completa, seria incorporada à malha da cidade. O depoimento de Arakén Martinho explica melhor as origens dessa idéia na contribuição multidisciplinar:

“O Artigas montou esse projeto todo baseado nas sete linhas do Le Corbusier. Ele não admitia muito que você entrasse no meio daquilo, ele tinha uma consciência clara. Como faziam parte do grupo também o Flavio Motta e o Mario Wagner Vieira da Cunha, nós fizemos uma discussão que para mim era o mais importante: a partir do Mario Wagner e do Flavio Motta, havia uma discussão que nenhum outro projeto tinha, e que eu não sei se foi muito bem explicitada no projeto... O Mário Wagner tinha uma consistência, em termos de conhecimento... ele disse ‘veja bem, o que me parece é que esse presidente vai querer fazer essa capital mesmo, e para fazer essa capital ele vai ter dois anos, e para fazer em dois anos, ele vai ter que ter uma busca de mão de obra, o que vai provocar um movimento enorme de gente do Nordeste e o Norte para ir construir Brasília, e isso vai ser na verdade uma migração, e não existe nenhum caso brasileiro de migração com retorno, toda vez que houve migração no país, o migrante vai e fica. O nordestino vai pra São Paulo e fica em São

¹⁰⁸ Milton Liebenritt de Almeida Braga, *O concurso de Brasília: os sete projetos premiados*. Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 1999.

Paulo, ele não vai lá para ganhar dinheiro e volta. Ao contrário, ele traz a família. Vai acontecer a mesma coisa'. Se vai acontecer a mesma coisa, se as pessoas iam ficar no lugar, o que se propunha? A partir do projeto do Artigas, que se encaixava nos lagos, ele propõe um cinturão de produção agrícola, formando chácaras que deveriam ser doadas para esses trabalhadores, cuja base é a agricultura, e essas chácaras produziriam alimento para Brasília. Possivelmente, se essa solução tivesse sido adotada, você não teria cidades satélites. Você teria um outro contexto naquela região, e isso nunca foi discutido”.

Após a experiência no concurso de Brasília a partir de 57, no mesmo ano em que tem início o curso da FAAP, o curso de História da Arte de Flavio Motta se desenvolve ao longo dos anos seguintes por dois caminhos simultâneos: o primeiro foi o de associar o currículo mais panorâmico com pesquisas individuais mais aprofundadas, e o segundo o de se voltar cada vez mais à arte brasileira e aos estudos do modernismo no Brasil.

Por um lado, têm-se a impressão de que logo cedo o professor tenha percebido que ao mesmo tempo em que era necessária a apresentação de um panorama mais geral da História da Arte, era preciso incentivar a pesquisa aprofundada e consistente, característica do processo de formação universitária. Independentemente de qual fosse a questão a ser estudada, a intenção era permitir que os alunos fossem capacitados a mergulhar em um certo problema, mais como um método de ensino do que pelo interesse em alguma questão em particular. Essa idéia é apresentada na introdução de diversos dos programas daí para frente: “Considerando que os alunos estudam a matéria pela primeira vez, torna-se indispensável apresentar uma visão panorâmica dos principais capítulos da História da Arte, desde a pré-história até o século XX. A par desse estudo em extensão, a classe será subdividida em grupos, orientado cada um à pesquisa aprofundada de temas limitados e previamente escolhidos”.¹⁰⁹

Nesse sentido, o curso de 1957 propõe um seminário de estudos nos mesmos moldes do grupo do Gideon, “com o objetivo de fortalecer a preparação metodológica dos alunos”, sugerindo que a leitura daquele ano seja o livro de Lewis Mumford; já o de 1962, além do grupo de leitura, inclui nesta perspectiva de estudo mais aprofundado a realização de “exposições circulantes”, organizadas pelos alunos da disciplina e o desenvolvimento de pesquisas individuais.

Ao mesmo tempo em que se estimula a pesquisa individual, o que se pode observar através dos programas é que, cada vez mais, os interesses da disciplina se voltam para o estudo da arte moderna brasileira, do modernismo no Brasil e da cultura popular. Essa temática

109 FAUUSP, Programa do Curso para 1958, “História da arte e estética”.

específica aparece pela primeira vez no programa do curso de 1961, no qual também se abandona o estudo dos períodos relativos à Antiguidade e à Idade Média – a disciplina a partir deste ano começa a ter como recorte o estudo da História da Arte entre fins do século XVIII e o século XX.

O primeiro módulo desse ano de 61 tem como primeiro tema “O movimento moderno no Brasil e a necessidade de um reexame histórico-crítico”, além disso, após o módulo que trata do século XX, é incluído no programa um item específico de estudo do “Movimento Modernista no Brasil”. A estes temas, no programa de 1962 aparecem também o estudo da “arte popular”, da “arte entre as crianças e os alienados”, “arte negra” etc., de certo modo retomando temas que estavam em voga durante sua experiência no Museu de Arte de São Paulo. A partir de 66 sugerem-se temas específicos para a elaboração de monografias, dando início ao que viria a se transformar, no ano seguinte, em dois projetos de pesquisa desenvolvidos junto ao IEB, à FAPESP e à Biblioteca da FAU, intitulados “O movimento modernista no Brasil (Artes Plásticas)” e “Artesanato Popular”, que partia de uma “coleta de dados preliminares para a documentação sobre a vida e obra dos principais artistas brasileiros”.

Em 62, o curso também ganha importantes contribuições com o ingresso de dois professores assistentes, Julio Katinsky e Sérgio Ferro, ex-alunos de Flavio Motta que se graduaram em 57 e 62, respectivamente. 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. Julio Katinsky, por exemplo, que havia sido do Centro de Estudos Folclóricos do GFAU¹¹⁰, 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 e dos artesãos japoneses¹¹¹.

E ao mesmo tempo em que incorporava a pesquisa individual à dinâmica do curso, Flavio Motta mantinha um método próprio de discutir história da arte em sala de aula, escapando das apresentações a partir de seqüências cronológicas. Segundo Sergio Ferro,

“o método do Flavio Motta não era o de um historiador comum. Em vez de uma exposição linear, ele organizava seus cursos por temas: luz, cor, forma, etc. Ele os mostrava com obras de pintores de vários períodos. Na mesma aula falava de

¹¹⁰ A respeito do centro de estudos folclóricos e também dos anos iniciais da FAUUSP, ver a dissertação de João Sodré, *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil, 1948-1962*. São Paulo: FAUUSP, 2010.

¹¹¹ Entrevista de Julio Katinsky a autora, em 21/08/2009.

Velásquez, Van Gogh ou Picasso. [...] O Flávio Motta era leitor assíduo e nos indicava textos e tratados a consultar. Mas, ao mesmo tempo, nos punha em contato direto com as obras de arte. Íamos ao MASP desenhar, decompor, re-estruturar algum quadro. Sua máxima era semelhante à de Mao-Tse Tung: para conhecer uma maçã, há que comê-la nalgum momento. O curso do Flávio Motta foi essencial para mim."¹¹²

Ao mesmo tempo em que se implementavam as mudanças nos programas dos cursos, as pressões pela revisão pedagógica que já vinham ocorrendo desde as agitações de 1951 tiveram como desdobramento a formação de uma comissão encarregada de elaborar uma nova proposta curricular que aproximasse a escola das novas questões nacionais. Encabeçada por Vilanova Artigas, Abelardo de Souza, Rino Levi e Helio Duarte¹¹³, representava uma tentativa de aproximar a atividade do arquiteto ao processo de modernização do país, seja através da contribuição direta nas novas possibilidades de desenvolvimento técnico e territorial, ou do desenvolvimento de uma perspectiva teórico-crítica que colocaria a escola na vanguarda do ensino de arquitetura no plano nacional.

A Reforma de 1962 é aprovada justamente quando Lourival Gomes Machado assume a diretoria da FAU. A nova estrutura de ensino organizava a escola em 4 departamentos: Composição, Histórico-Crítico, Ciências Aplicadas e das Técnicas, sendo que as disciplinas de Composição foram agrupadas em quatro linhas didáticas - comunicação visual ou expressão gráfica, desenho industrial, arquitetura de edifícios e planejamento.¹¹⁴ Com a nova organização, a escola deixava pra 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 conhecimentos¹¹⁵. Além disso, a introdução do Desenho Industrial na esfera de assuntos que a escola passaria 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, e remetia ao campo da arquitetura preocupações mais gerais do projeto de industrialização do país¹¹⁶.

A reestruturação curricular da FAU não era, no entanto, um episódio isolado no âmbito

112 Entrevista de Sérgio Ferro a Felipe Contier, em 31/01/2008, p.1-3. Inédito.

113 Editoria Caramelo, "Fórum: o percurso do ensino na FAU". Caramelo, no 6, 1993. p.10.

114 José Lira, op.cit.

115 Luiz Carlos Daher. "O espaço arquitetônico brasileiro dos últimos 20 anos e a formação profissional do arquiteto", *Sinopses*, op.cit.,p.156.

116 A esse respeito, ver Ana Luiza Nobre, *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*, e Juliano Aparecido Pereira, *A ação cultura de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*.

universitário. Naquele momento, diversas unidades discutiam seus currículos, a Universidade passava por uma tentativa de modernização conduzida pela reitoria de Ulhôa Cintra, que tinha o apoio dos setores progressistas de diversas unidades. Discutia-se o apoio à pesquisa, a docência em tempo integral, uma maior integração das unidades, e mais do que isso, uma proposta de Universidade que se aproximasse dos grandes problemas nacionais. O momento era agitado, com os estudantes engajados na crítica ao sistema de Cátedras e reivindicando maior participação nas estruturas de poder. Nesse ano, 1962, realiza-se uma greve em favor da participação estudantil nos órgãos colegiados, que reclamava a proporção de 1/3 de seus membros. O Conselho Universitário, nesse momento, se polarizava entre um grupo conservador e defensor do sistema de Cátedras, e aqueles adeptos da modernização, que se tratava de um grupo muito heterogêneo para que pudesse ser designado “de esquerda”.¹¹⁷

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 no ano seguinte, com o golpe militar, dá início a “uma intensa atuação política a nível federal e estadual no sentido de ser incorporado ao novo governo”¹¹⁸, posto que efetivamente conquistou, como demonstra sua assinatura junto a do presidente Costa e Silva nos decretos de afastamento dos professores em 69. Nesse sentido, a repressão policial que atacou a Universidade imediatamente após ao golpe militar não encontrou nenhuma resistência por parte da reitoria, ao contrário, se fez com a sua conivência.

O currículo proposto na Reforma de 62 seria posto em prática apenas de modo parcial neste ano em que foi aprovado, e seu processo de implementação previa que fosse gradualmente implantado até 1964. No entanto, os acontecimentos do período interromperam o processo completo de instauração do novo currículo. O novo diretor que assumiu a escola 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 64, um relatório elaborado internamente à Universidade, por uma comissão nomeada pelo reitor para investigar as “infiltrações de idéias 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”.¹¹⁹ Com esse propósito, a lista de afastados conseguia atingir todos os grupos mais inovadores e aqueles que apoiavam a orientação da reitoria de Ulhôa

117 Segundo relatório em *O controle ideológico na USP, 1964-1978*. Associação dos Docentes da USP, São Paulo: ADUSP, 2004, p.11.

118 Idem, ibidem, p.12.

119 Idem, ibidem, p.17.

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 dos processos de renovação nas unidades. No caso da FAUUSP, foram indicados pelo relatório os professores Vilanova Artigas, 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 FAUUSP apenas em 67¹²⁰, pois os inquéritos que absolveram os professores acusados só foram encerrados em 1966.

Este período coincide também com um questionamento no interior da escola, da capacidade da indústria nacional como meio de solucionar os problemas nacionais e se aproximar das camadas populares, ao mesmo tempo em que a FAU se tornava um dos pólos de experimentação artística e cultural do país, definindo cada vez mais seu perfil composto tanto através da experimentação quanto do acirramento crítico: “de um lado, enquanto única escola de arte até então existente na Universidade de São Paulo, animava experiências pop, neo-concretistas, tropicalistas, neo e pós-vanguardistas; de outro, levava ao paroxismo o questionamento dos desígnios da prancheta em nome do engajamento na crítica e na política”.¹²¹

Com o final dos inquéritos, delineou-se a retomada do espírito universitário, ao mesmo tempo em que se acirra a radicalização do movimento estudantil, coincidindo com um momento em que a necessidade de reformar a universidade brasileira é assunto cada vez mais latente em âmbito nacional ¹²². É evidente que esta agitação se repercute 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, realizado entre maio e julho, na tentativa de rever e atualizar as diretrizes da Reforma de 62. As propostas do Fórum chegaram a ser aprovadas pela reitoria, no entanto, a cassação do reitor com o AI-5 fez com que todas as suas decisões fossem revogadas, inclusive a reforma curricular da FAU.¹²³

Em meio aos estremecimentos do período, Flavio Motta defende sua tese de Cátedra apenas em 1968, exatos 11 anos depois do trabalho ter sido concluído. A Faculdade havia solicitado que Flavio Motta prestasse o concurso de Cátedra em 1957, às pressas, e ele optou por desenvolver uma pesquisa que já havia iniciado alguns anos antes acerca da presença do *Art-Nouveau no Brasil*. O início dessa pesquisa remetia aos tempos da revista Habitat, para a qual Flavio Motta havia escrito o artigo “São Paulo e o Art-Nouveau” publicado em 1953.

¹²⁰ Editoria Caramelo, *op.cit.*, p.11-12.

¹²¹ José Lira, *op.cit.*

¹²² ADUSP, *op.cit.*, p.26.

¹²³ Editoria Caramelo, *op.cit.*, p.13.

Para não nos determos muito no conteúdo do trabalho específico, a dissertação que Flavio apresenta para o concurso de cátedra, “Contribuição ao estudo do Art-Noveau no Brasil”, parte de uma breve contextualização do movimento na Europa, apresentando o modo como o movimento apareceu em cada país, para em seguida analisá-lo no contexto nacional. Além do mérito de representar um estudo pioneiro no assunto, o trabalho desenvolve uma leitura muito peculiar do movimento *Art-Noveau*, que é a idéia de que contribuiu para o desenvolvimento do movimento moderno do Brasil. Esta idéia é desenvolvida por Flavio Motta a partir do lugar do *Art-Noveau* como um antecedente do modernismo, no qual prevalecia um caráter de transição, que dá ênfase às manifestações inventivas individuais, num momento em que o Brasil tentava “ganhar sua maioria intelectual”. Irradiado a partir do Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo, mantinha sua característica de “arte aplicada”, no entanto, era expressão das conquistas técnicas e do progresso.

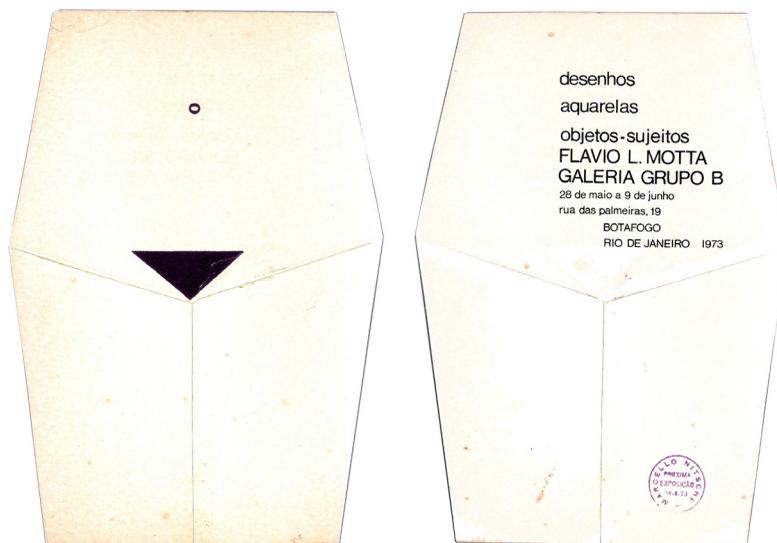
O longo intervalo entre a conclusão do trabalho e sua defesa teve como principal razão as disputas internas na escola, mas também as dificuldades e percalços do período. A banca indicada para examinar o trabalho era composta pelos seguintes professores: Ariosto Mila, então diretor da FAUUSP, Eurípedes Simões de Paula, diretor da FFLC, Mario Barata, Rodrigo de Mello Franco e Nestor Goulart Reis Filho, que havia sido aluno de Flavio na FAU¹²⁴ e naquele momento era Chefe do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.



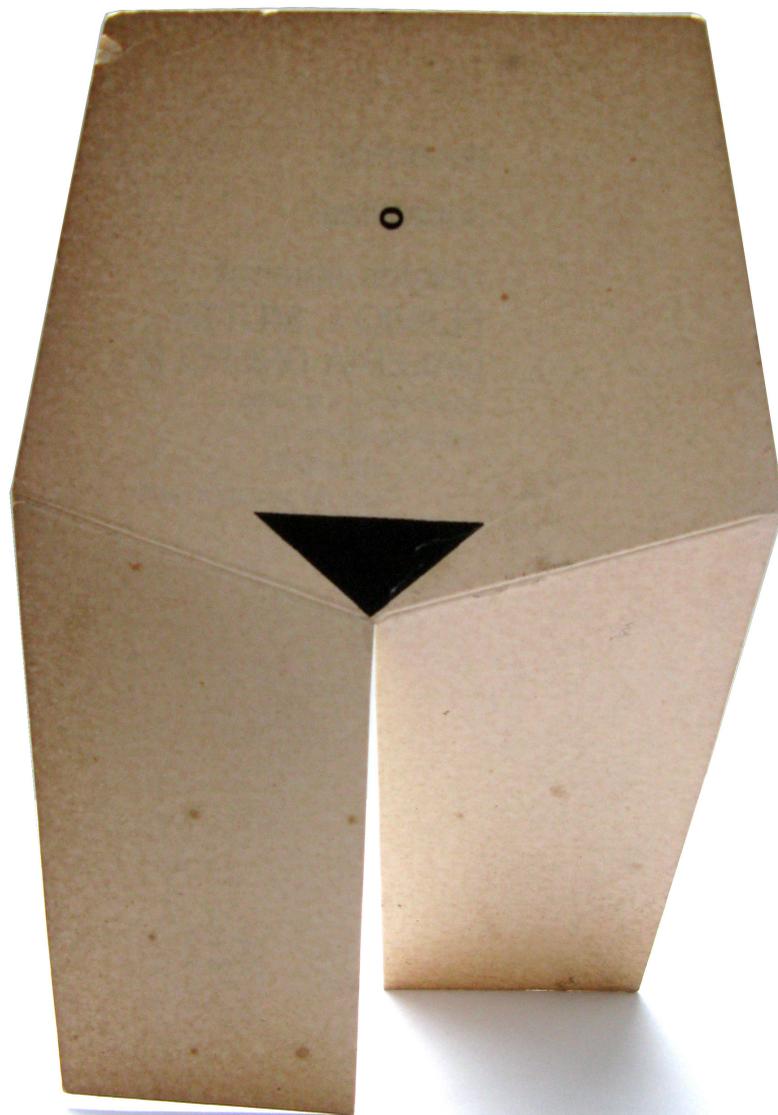
1. Tese de Cátedra, *Contribuição ao Estudo do Art-Noveau* / capa

¹²⁴ Nestor graduou-se na FAUUSP em 1955 e logo em seguida, cursou Ciências Sociais na FFLC, graduando-se em 1962. Realizou seu concurso para Cátedra na FAU em 1967.

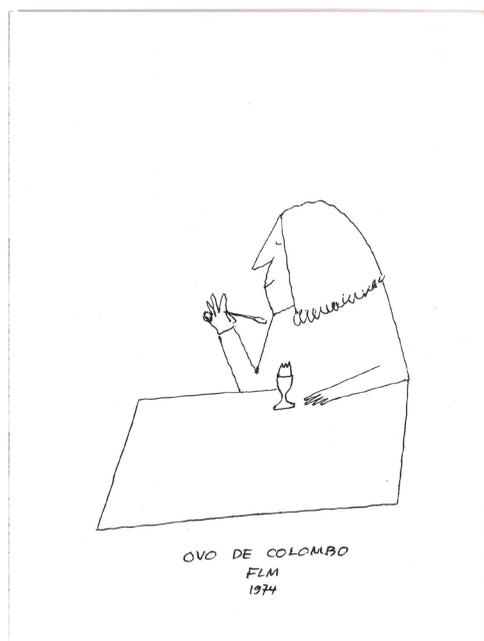
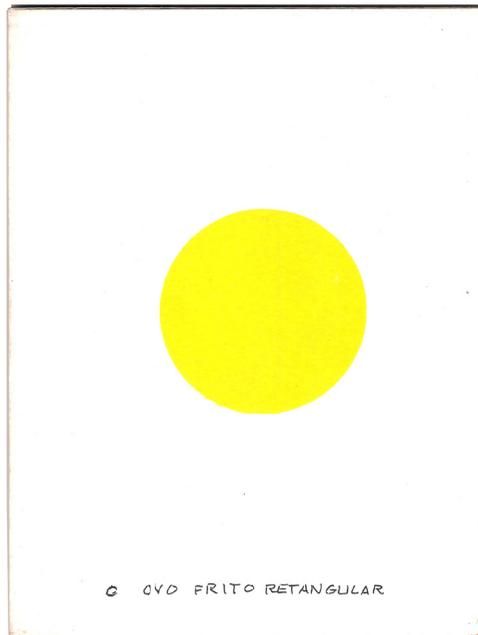
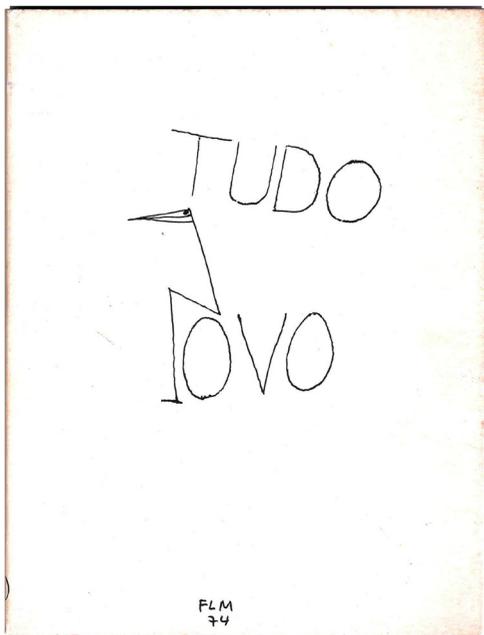
Os anos que se seguem à defesa da tese de Cátedra coincidem com o período mais difícil da escola, com a mudança para o novo edifício da Cidade Universitária, a cassação de professores como Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean, as prisões e o endurecimento do regime militar, que fazem com que a escola perca muito de sua agitação cultural e a atualidade de suas discussões. Os que ficam tentam manter a produção crítica e culturalmente relevante, e utilizar da melhor maneira possível a estrutura disponível. São desse período os pequenos livrinhos de desenho editados por Flavio Motta na própria gráfica da faculdade, num sentido de “seguir em frente” e tentar retomar um clima mais criativo e experimental¹²⁵, e ainda a coletânea “Textos Informes”, um conjunto de textos sobre arte e arquitetura, quase todos escritos entre 1970 e 1973, que é certamente o trabalho escrito mais conhecido de Flavio Motta.



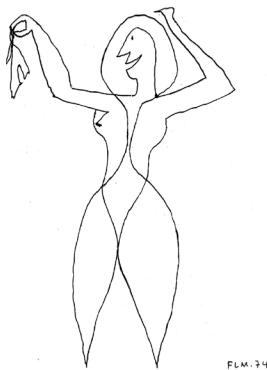
¹²⁵ Alguns desses livrinhos, como *Love Story*, *Tudo Novo* e *Nus em série*, estão disponíveis na biblioteca da FAUUSP. *Love Story* foi confeccionado também em uma “edição especial”, impressa em diferentes pedaços de papel da gráfica da FAU que seriam jogados fora, que foi batizada de “Edição de Lixo”.



1 e 2. convite para exposição de desenhos de Flavio Motta na Galeria carioca GrupoB, 1974 - frente e verso.
3. convite "em pé".



1 a 4. um exemplo dos trabalhos desenvolvidos nas oficinas e na gráfica da FAU durante os anos 70: *Tudo novo*, livro de desenhos, 1974 / capa, contra-capas e páginas internas.



1, 2 e 3. conjunto de desenhos de 1974,
"mulher a partir do seio", publicados na
revista *Módulo* n.42, em 1976.

Se a situação na escola era difícil, por outro lado, os anos finais da década de 60 e início de 70 são de intensa produção artística. Nesse período Flavio Motta realizou diversas exposições, como a individual na galeria carioca GrupoB em 1973, e colaborações com outros artistas e intervenções no espaço urbano. Entre elas, um happening coletivo intitulado “Bandeiras na Praça”, que organizou junto com Nelson Leirner, e do qual também participaram Helio Oiticica, Carmela Gross, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, entre outros. Realizado em 1967 em São Paulo, e no ano seguinte no Rio de Janeiro, cada artista carregava sua bandeira, numa demonstração do “clima gregário e festivo das manifestações daqueles anos”¹²⁶. Outro exemplo 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 sua direção leste-oeste, foi apresentada através de um filme em super-8 ¹²⁷ realizados pelos artistas em 1974, e executada em 1976.



1. Flavio Motta na banca do concurso para Professor Titular de Vilanova Artigas.

¹²⁶ Ana Belluzzo, *Carmela Gross*. São Paulo, CosacNaify, 2000, p.20.

¹²⁷ “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.

Em 1976 Flavio Motta é convidado a dar aulas na Faculdade de Arquitetura na Universidade Federal do Ceará, onde passa dois anos. Ao retornar a FAUUSP em 1978, apesar dos poucos anos passados, a situação na Faculdade era muito mais desanimadora. Uma sucessão de tentativas de reestruturações curriculares havia transformado o currículo num emaranhado de conteúdos fragmentados¹²⁸, a recusa ao projeto e as transformações que se impunham à atividade do arquiteto, e que não eram acompanhadas por uma escola despedaçada, levavam a um certo esvaziamento das relações no âmbito do ensino, e uma distância do enfrentamento das questões mais atuais. A dificuldade de reintegração dos professores cassados, que voltam para a escola na posição de auxiliares de ensino, refletia a enorme burocratização pela qual a Universidade havia passado nos últimos anos.

Flavio Motta aposentou-se da universidade em 1983, e no ano seguinte foi membro da Banca Examinadora de Vilanova Artigas em seu Concurso para Professor Titular na disciplina de projeto, realizado em junho de 1984, da qual também eram membros os professores Carlos Guilherme Motta, Milton Vargas, José Artur Gianotti e Eduardo Kneese de Mello. Após quatro anos como auxiliar de ensino, o concurso de Artigas realizava-se em meio a um enorme desconforto com a situação constrangedora de submeter a avaliação um professor com a experiência de Artigas, que teve sua cátedra tomada em 1969. Nas palavras de Carlos Guilherme Motta, o concurso tinha também um sentido simbólico: “por intermédio dele podemos rever a luta, o significado da profissão em que tanto se empenharam e se empenham, e que hoje está vivendo como o país, como outras profissões, uma verdadeira encruzilhada”¹²⁹, e ao mesmo tempo, atestava a “rigidez burocrática” e o corporativismo na universidade.

A argüição de Flavio Motta é sintética e, segundo consta na publicação da ocasião, foi “conduzida por intermédio de desenhos no quadro negro”¹³⁰. Em seu breve comentário, Flavio relembra a Artigas uma frase de Perret, “é preciso fazer cantar o ponto de apoio”. Segundo depoimento recente¹³¹, Flavio nunca buscou a frase em sua fonte original, ele a conhecia através do próprio Artigas, que freqüentemente a repetia. Ao resgatá-la ao seu interlocutor, acompanhada de algumas poucas perguntas sobre o edifício da FAUUSP, Flavio Motta se diz “aluno” de Artigas, e mais uma vez demonstra sua maneira de sempre manter as questões em aberto, como provocações que permitem desdobramentos e reflexões diversas.

128 *Caramelo* 6, op.cit., p.18.

129 Carlos Guilherme Motta, “Segunda argüição”, *A função social do arquiteto*. São Paulo, Nobel, 1989, p.42.

130 *A função social do arquiteto*, op. cit., p.70.

131 Depoimento de Flavio Motta a autora em junho de 2009.





1 a 9. documentação fotográfica dos painéis do Minhocão, logo após ficarem prontos.