

CONTRAPONTO PEDAGÓGICO: ZEVI, ARTIGAS, MOTTA E A FAU

JOSÉ LIRA

Como se sabe, a recepção inicial da obra de Bruno Zevi no Brasil associa-se a fatos e circunstâncias bem específicos: a difusão no país da arquitetura wrightiana, a repercussão europeia da arquitetura moderna carioca, os ecos locais das controvérsias entre organicismo e racionalismo, a fortuna crítica de Brasília, sua atuação no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959 ou seu diálogo duradouro com Lina Bo Bardi. Mas se sua relação direta com o debate arquitetônico no país é crucial para compreendê-la, pode-se dizer que dois de seus livros estão na base do prestígio a ele concedido entre os brasileiros: *Saper vedere l'architettura*, de 1948², e *Storia della architettura moderna*, de 1950. Eles não são apenas os livros mais citados do autor por professores de arquitetura em todo o país entre os anos 1950 e 1960, mas algumas de suas ideias e perspectivas farão fortuna entre os brasileiros. Refiro-me, por exemplo, ao primado da categoria espaço na interpretação da arquitetura e ao elogio da espacialidade orgânica, à reatualização do par clássico-romântico, à hipótese de uma poligênese da arquitetura moderna ou à censura ao monopólio do critério tecnicista na história da arquitetura em geral.

Livros de professores do período, como a própria Lina, Enoch da Rocha Lima, Sylvio de Vasconcellos, Benjamin de Carvalho ou Ivan de Aquino Fonseca³, então vinculados às faculdades de arquitetura de São Paulo, Belo Horizonte, Rio e Recife, muito têm a nos dizer acerca da leitura daqueles livros em distintos momentos, instituições e disciplinas país afora. Ainda pouco examinado, talvez um dos momentos mais produtivos da recepção brasileira de sua obra tenha efetivamente se dado na discussão em torno da relação entre história e projeto na formação do arquiteto. Especialmente na FAU-USP. Em parte, talvez, devido ao clima de ebulição institucional, pedagógico e disciplinar vivenciado pela instituição a partir da segunda metade dos anos 1950, em um momento de inflexão crucial na produção arquitetônica nacional. Mas também graças ao canal privilegiado de acesso ali à sua obra. Refiro-me especificamente a dois de seus professores mais carismáticos, ambos leitores precoces de Zevi: o engenheiro-arquiteto Vilanova Artigas, um dos idealizadores da escola, professor de Composição na casa, desde a sua fundação, e dos mais influentes projetistas em atuação no país naqueles anos; e o crítico, artista e professor Flávio Motta, que desde o início da década de 1950 assumiu ali a cátedra de História da Arte

para constituir não somente uma das mais prolíficas vias de exploração dos elos entre estética e projeto, história e produção, como dos mais influentes intérpretes da arquitetura contemporânea em São Paulo.

Para circunscrever melhor a mobilização – potencial ou efetiva – de sua obra em São Paulo, nesta instituição, entre os anos 1950 e 1960, é importante ter em mente dois horizontes de questões. Em primeiro lugar, o debate em curso sobre os sentidos do ensino da história na formação do arquiteto, no interior do qual a ideia de crítica operativa de Zevi viria a ganhar ressonância internacional. Em segundo lugar, as transformações observadas no campo do ensino naquele período, especialmente na FAU, no interior da qual a leitura de sua obra faria sentido e teria rendimentos muito peculiares sobre o perfil de formação ali adotado.

DILEMAS NO ENSINO

Note-se que, em toda parte, a década de 1960 foi pródiga na reflexão sobre o papel da história na formação do arquiteto. O colóquio internacional *The History, Theory and Criticism of Architecture*, realizado em 1964 na Cranbrook Academy, nos Estados Unidos, sob o patrocínio do American Institute of Architects e da associação nacional de escolas de arquitetura, é emblemático. Na abertura do evento, o professor de história da arquitetura de Washington University, Buford L. Pickens, salientou a necessidade de melhor evidenciar a amplitude do papel criativo da disciplina como uma força positiva na determinação do curso presente e futuro tanto da educação como da arquitetura.⁴ Tratava-se de pesquisar as relações dinâmicas entre teoria e crítica da arquitetura e o seu passado, como estratégia de desvio ante os costumes e preconceitos pedagógicos herdados.

Entre os cerca de cinquenta participantes, estavam Peter Collins, da McGill University, Serge Chermayeff, de Yale, Sibyl Moholy-Nagy, do Pratt Institute, Stephen Jacobs, de Cornell, Stanford Anderson, do MIT, Reyner Banham, de Bartlett, e o próprio Bruno Zevi, da Universidade de Roma. Para Collins, o objetivo do colóquio era examinar a influência da história sobre a crítica e da crítica sobre o projeto, em suma, mapear seu lugar pedagógico. E nesse sentido, algumas questões pareciam-lhe centrais, ainda que hoje talvez soassem um tanto extravagantes, e mesmo, em certos casos, anacrônicas. Em primeiro lugar, uma questão de legitimidade: era válido ensinar história em um curso de arquitetura? Não era ela uma área de conhecimento a posteriori, sem

qualquer influência sobre a formação prática? Não era disciplina ociosa e decorativa, e mesmo sujeita a reforçar *revivals*, tão em voga no momento? Em segundo lugar, uma questão de autoridade: se o estudo da história da arquitetura tinha mesmo algum papel positivo a cumprir na constituição de uma teoria do projeto, não era importante que os professores de história para estudantes de arquitetura fossem arquitetos? Por último, uma questão propriamente disciplinar, ou antes, metodológica: como a história da arquitetura relacionava-se com a história das outras artes e técnicas? Não passaria de um de seus ramos? Como deveria trabalhar com a periodização? Cronologicamente ou ao contrário? Onde começar? Onde terminar?⁵

A abrangência e ousadia das questões ali propostas indicam os dilemas em que o ensino de história nas faculdades de arquitetura enfrentava naquele momento. Se o peso das fontes históricas era patente na produção contemporânea, inclusive nas que de modo algum poderiam ser classificadas como historicistas naquele momento, como nas obras de Saarinen, Philip Johnson, Paul Rudolph e Louis Kahn, Moholy-Nagy, caberia indagar as razões de tamanha paralisia do ensino de história desde a geração anterior? Não teria sido ela causada pela permanência de práticas de ensino tradicionais, como a descrição de sequências cronológicas ou exclusivamente apoiadas na iconografia?⁶ Parecia-lhe urgente uma mudança de método.

A resposta mais otimista, senão a mais instrutiva, talvez tenha sido aquela apresentada por Zevi. Membro fundador do Instituto de História da Arquitetura em Veneza, em 1960, e personagem ativo na reforma de ensino recém-instituída em Roma, para onde se transferira naquele ano, Zevi ali viria a defender um “método histórico-crítico”. Para ele, esse método compreensivo romperia com todas as tradições pedagógicas disponíveis. Com o método de ateliê, tal qual herdado do Renascimento, no qual alguma personalidade artística dominava, um método, hoje, elitista, incompatível com o ensino de massa e público. Romperia também com o método acadêmico, estático e dogmático, no qual a tradição adquiriria uma dimensão tão extraordinária que submetia a criação aos exemplos do passado. E o novo método romperia ainda com o próprio método modernista, como aquele introduzido pela Bauhaus, no qual predominavam exercícios experimentais e aplicados em detrimento da história da arquitetura, inteiramente banida sob suspeita de semear o conservadorismo projetual.

O abandono da história pela pedagogia modernista, segundo Zevi, teria justamente legado aos reacionários o arbítrio do passado; a história, sem qualquer efeito sobre a prancheta, e o projeto, sem qualquer perspectiva histórica, eram justamente o que estava naqueles anos favorecendo as formas recentes de revivalismo.

É interessante pensar esse pano de fundo da produção que parecia preocupar a todos. De fato, alguns anos antes, um dos primeiros arautos do movimento moderno, Nikolaus Pevsner, apontara um uso surpreendente de seu *Pioneiros do desenho moderno*, cuja segunda edição, de 1949, pelo MoMA, vinha servindo de fonte de inspiração para múltiplas formas de historicismo – neo-Art Nouveau, neo-Perret, neo-expressionista, neo-De Stijl, neo-Bauhaus, entre outras imitações de “estilos nunca antes imitados”, neo-formalistas, neo-escultóricos, “pertencentes ao novo anti-racionalismo pós-moderno”, em revolta contra a rigidez formal e a uniformidade do Estilo Internacional, algo que se verificava em dezenas de exemplos, inclusive em Oscar Niemeyer.⁷ Ainda que inéditos, tais usos da história no projeto pareciam-lhe no mínimo preocupantes.

John Summerson e Reyner Banham, entre outros, estavam presentes no auditório do RIBA, em janeiro de 1961, quando a conferência foi proferida. Na ocasião, Summerson cumprimentou o colega pela coerência com que apresentara o caos contemporâneo, ainda que salientasse que “as coisas são tão desarrumadas quanto parecem”, e “claro, em qualquer período dado, como bem sabem os historiadores, a arquitetura é vergonhosamente desarrumada. Você sempre poderá encontrar mais ou menos exatamente aquilo que está procurando”.⁸ Para ele, trinta anos passados desde a explosão modernista, não haveria mais sentido encampar uma cruzada antiestilística e antiornamental, ao fim e ao cabo vitoriosa; o pouco que escapava à regra sequer merecia atenção da crítica. Mais do que isso, para ele, uma boa construção talvez só pudesse ser adequadamente criticada através de um projeto alternativo. Tampouco para Banham, orientando de Pevsner e seu colega da *Architectural Review* naqueles anos, a preocupação se justificava, pois o uso de formas retiradas aos anos heroicos do modernismo significaria algo completamente diferente no presente. E, antes de ser uma revolta contra a ordem e a rigidez do Estilo Internacional, para Banham, o retorno do historicismo poderia até mesmo representar uma espécie de revolta contra o que ele chamava de neocomodismo ou suavidade, de neoempirismo característicos da arquitetura do imediato pós-guerra.

Seja como for, o debate sobre o historicismo contemporâneo impunha a reflexão sobre os usos operativos da história. O tema seria retomado por Banham um mês depois na conferência *The history of the immediate future*⁹. Ali, Banham reiterava a necessidade de pensar a história como guia para o futuro: no curso histórico, a circunstância presente só poderia ser observada como uma espécie de “mola dedutiva” de desenvolvimentos futuros, mais ou menos como resultados experimentais poderiam desenhar uma curva em um diagrama cartesiano. Para ele, o aspecto de fato nostálgico da arquitetura contemporânea encontrava seus melhores contrapontos em obras situadas nas fronteiras da disciplina: ou bem os arquitetos se juntavam na aventura intelectual das ciências humanas e transformavam a arquitetura a partir de seus conteúdos extra-arquitetônicos; ou bem a arquitetura fracassaria em dar o salto imaginativo que lhe permitiria novamente voltar-se sobre si mesma e reinventar-se.¹⁰ Era isso o que ele via, por exemplo, em obras brutalistas paradigmáticas na Itália e na Grã-Bretanha, como a sede da Pirelli ou do Instituto Marchiondi Spagliardi, em Milão, ou a escola de Hunstanton, em suas apropriações da comunicação de massas, da psicologia, dos estudos de conforto, da antropologia e da sociologia.

FUTURO DO PASSADO

No início dos anos 1960, Zevi estava tão engajado no debate pedagógico quanto nessas controvérsias do brutalismo. Mas a discussão com Banham não passava simplesmente pela oposição entre uma crítica prioritariamente formal e a referência a parâmetros extra-arquitetônicos, mas pela polarização entre uma aposta na “segunda era da máquina”, por parte do crítico britânico, e uma releitura do movimento moderno, tal como proposta pelo arquiteto italiano desde *Verso un'Architettura Organica*, de 1945, até *Storia dell'Architettura Moderna*, de 1950, e *Poetica dell'architettura neoplasticista*, de 1953. Pois de fato, neles, como em *Architettura e Storiografia*, também de 1950, o lugar da crítica historiográfica não se restringira ao estabelecimento de uma linhagem orgânica na arquitetura contemporânea, isto é, um “amadurecimento humanizador”¹¹ em relação aos critérios eminentemente econômicos do funcionalismo. Ela ganhara terreno também, e muito sintomaticamente, como revisão em termos teórico-metodológicos das relações entre projeto, teoria e história, em outras palavras, das múltiplas cadeias de precedentes históricos passíveis de

serem articulados em todo raciocínio projetual e em cada proposição arquitetônica. Tratava-se, portanto, de um confronto entre, de um lado, uma história do futuro imediato na esteira da revolução científico-tecnológica e, de outro, uma história do ato projetual como guia de um futuro do pretérito, avesso à racionalidade instrumental, ao mecanicismo totalizante, ao universalismo dogmático, e mais próximo ao homem comum, aos valores democráticos, localistas ou culturalistas.

Fosse para Banham, fosse para Zevi, portanto, não era aceitável permanecer indiferente ao peso da história na produção contemporânea, mas mobilizá-la de modo a superar a maneira “cômuda” com que os arquitetos, “mesmo os mais habilidosos”, vinham se reconectando à tradição. Se “a historicização da cultura arquitetônica” estava na ordem do dia, pensava Zevi, “os instrumentos para satisfazê-la” ainda lhe pareciam “confusos”. No artigo *Il futuro del passato in architettura*, de 1963, o historiador italiano afirmaria: “É evidente que o método histórico deve acima de tudo informar todo o ensino da arquitetura; mas um acordo sobre como se deve impor a disciplina histórica nas faculdades de arquitetura está longe de ser um consenso”.¹² O experimento em curso em Roma, como uma Bauhaus finalmente reconciliada com a história, seria uma dentre as respostas possíveis:

Se o experimento tiver continuidade, talvez nosso objetivo de ter uma cultura arquitetônica integrada e, portanto, de uma escola de arquitetura boa e moderna, não esteja tão distante. Se a história usa os instrumentos do projeto, o oposto também é verdade: projetar irá usar os instrumentos da história e da crítica, mais e mais. O que os estudantes das nossas escolas ressentem mais do que tudo é a maneira superficial, empírica e anticientífica pela qual seus projetos são criticados. Como um crítico de projeto se expressa? Muito frequentemente no modo mais vago possível: “- Bem bom. Um pouco fraco aqui; talvez você devesse colocar mais tensão deste lado. Por que você não faz essa parte da edificação mais fluida?” - Todo esse tipo de bobagem. Nós jogamos fora a gramática e a sintaxe velhas e acadêmicas, mas tendo falhado em substituí-las por gramáticas e sintaxes novas, abertas e dinâmicas, nos encontramos de mãos vazias. Nesse ponto, no entanto, o novo método histórico vem para ajudar os cursos de projeto, assim como métodos de projeto vêm ajudar a história. Se a história agora é apta a reconstruir os processos criativos de um construtor de uma

catedral gótica, ou de Brunelleschi, ou Bramante, ou Wren, ela também é capaz de seguir, controlar e testar os processos da criação arquitetônica. O processo para entender uma edificação antiga e para criticar uma nova no decurso do próprio processo de sua criação é o mesmo. Se a crítica de design nas mesas de desenho vai se tornar científica, ela deve adotar o método histórico no sentido novo, ativo e operativo que foi apresentado.¹³

A despeito da energia intelectual e política empenhada na reforma de Roma, a proposta ali postulada parece não ter vingado plenamente. Mas o fato é que se desde os tempos de *Metron*, o tema do ensino de história vinha constituindo uma frente recorrente de reflexão no embate com a produção contemporânea¹⁴, com *L'Architettura - Cronache e Storia*, a partir de 1955, a ideia de uma crítica eficiente do ponto de vista do ensino de projeto passou a ser claramente postulada,¹⁵ impregnando a plataforma editorial da revista na década seguinte.¹⁶ Tratava-se de defender a história como espinha dorsal do ensino de arquitetura; de ensinar a história não mais como “acúmulo de noções pretensamente ‘objetivas’”, mas como lugar em que diferentes personalidades, tendências e interpretações se encontram ou entram em conflito.¹⁷ Era apenas apanhando o conflito de interpretações na história que a ideia unitária – inclusive a ideia bauhausiana de superação da antinomia entre técnica industrial e artesanato – poderia ser combatida.

De fato, a discussão estava em alta em *L'Architettura* quando, no ano acadêmico de 1963-64, Bruno Zevi foi nomeado professor de história na Faculdade de Arquitetura de Roma, ao lado de Ludovico Quaroni para a cátedra de Urbanística, e de Luigi Piccinato para a de Composição. O momento era tenso; na primavera, a sede de Valle Giulia havia sido ocupada pelos estudantes, ocasião em que o movimento divulgou um manifesto em que afirmava a necessidade de renovação pedagógica. No início do ano letivo, uma sessão especial do Conselho Acadêmico definiu a realização de uma convenção com o intuito de estabelecer um consenso sobre questões como as relações entre o trabalho do arquiteto e produção cultural em geral, ou a divisão do curso em um biênio propedêutico e um triênio especializado.¹⁸ Ainda que, ao final, as resoluções ali tiradas tenham se restringido a aspectos principalmente administrativos¹⁹, a organização de todo o processo, o espírito antiburocrático nele dominante e o entusiasmo partici-

pativo levaram a uma valorização do espaço de formação como espaço de pesquisa e não simplesmente de elaboração de projetos acabados, em sentido profissional. Para Zevi, a tendência fazia eco ao que se observava nas universidades estrangeiras mais avançadas.²⁰

Ainda que o tema da história operativa não tenha sido enfatizado durante os debates, a participação de Zevi no processo parece tê-lo estimulado a difundir por sua própria conta um método de ensino de história da arquitetura como atividade prática, uma vez redefinida também a didática de projeto. A palestra em Cranbrook, em 1964, parecia oferecer-lhe uma oportunidade privilegiada de discutir suas ideias em um fórum internacional. Para além de coisa puramente intuitiva, irracional, não ensinável, o projeto deveria ser encarado como um processo controlado de expressão e crítica, que precisava ser equilibrado entre passado, presente e futuro. Não por acaso, no anúncio do colóquio norte-americano em *L'Architettura*, em dezembro de 1963, Zevi acentuara justamente o tema didático. O objetivo do evento seria estimular a criatividade projetual a partir do ensino histórico, visto como parte inevitável de toda projeção, em busca do “futuro do passado na arquitetura”. O mais jovem professor de história da arquitetura em Roma remetia-se, assim, às conferências de Pevsner e Banham no RIBA dois anos antes, e se reportava ainda à crítica de Sibyl Moholy-Nagy, publicada em abril daquele ano na revista *Charette*, na qual a professora de história da arquitetura no Instituto Pratt assinalava o lugar patético atribuído à disciplina no currículo da Bauhaus, cuja versão americana ela ajudara a fundar em 1937, após a fuga da Alemanha. Segundo Zevi, “saturados de tecnologia e de objetivismo funcional, os arquitetos de novo haviam retornado à tradição, (...) mas com superficialidade alarmante (...). É esse o preço que a geração intermediária paga por haver abraçado a ideologia anti-histórica dos mestres sem discuti-la, assim como por tê-la recusado de uma hora para outra sem qualquer elaboração.”²¹

INTEGRAÇÃO NO BRASIL

O que se passava no Brasil, e especialmente no ensino de arquitetura naqueles anos? Como se sabe, a constituição de faculdades autônomas de arquitetura no Brasil começaria apenas em 1945, com a Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), derivada da antiga Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, seriam criadas unidades autônomas também em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte, e, no

final da década de 1950, em Salvador e no Recife. O período era de euforia, haja vista a consagração internacional e a difusão nacional do modernismo arquitetônico brasileiro, inclusive no âmbito do ensino de composição arquitetônica. Mas os anos 1950 também coincidiram com as primeiras censuras, externas e internas, ao dito formalismo dos arquitetos cariocas. De modo que, ao mesmo tempo em que a produção do entre-guerras ganhava espaço, também começavam a ganhar certa influência nas escolas e na produção profissional outras orientações operativas, o organicismo, o neorrealismo, o racionalismo, o empirismo, o brutalismo, entre outras.

É importante perceber também a emergência no país de demandas prático-teóricas razoavelmente articuladas em torno das ideias de compromisso social, escala humana, racionalização projetual ou construtiva ou desenho industrial, assim como de empreendimentos historiográficos mais consistentes em torno do que se compreendia por arquitetura brasileira. De fato, desde a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, e mesmo antes, releituras influentes da arquitetura colonial, barroca, popular ou moderna – por autores como José Mariano Filho, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Paulo Thedim Barreto, Manuel Bandeira, Robert Smith, Hannah Levy etc. – vinham contribuindo para a revisão de objetos, cronologias e abordagens. Vinculando-se a preocupações históricas e estéticas mais amplas com a arte, a técnica ou a cultura material, é possível entrever em alguns desses escritos uma combinação entre análises cada vez mais especializadas e esforços de inscrição dos fatos locais em dinâmicas formativas mais amplas, não apenas nacionais, mas contemporâneas. Naturalmente, o propósito nacionalista e o peso do modernismo no âmbito patrimonial reforçariam certa predisposição operativa em relação ao passado, seja no véu de atualidade que virá a recobrir as leituras e ações de preservação dos bens tombados, seja na elaboração de máximas históricas como fundamento para a produção contemporânea. Mas o fato é que desde cedo foi se constituindo não apenas uma trama narrativa, mas um esquema de formação da arquitetura moderna no Brasil.

É inquestionável que Lúcio Costa se formou nessa matriz e tomou parte ativa em sua elaboração, ao mesmo tempo em que constituía uma sofisticada interpretação da formação da arquitetura brasileira, das mais influentes no imaginário profissional e em praticamente tudo o

que viria a se falar a seu respeito nas escolas, livros e revistas até pelo menos os anos 1970.²² Escritos como “Documentação necessária” (1938), “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro” (1939), “A arquitetura dos jesuítas no Brasil” (1941), “Arquitetura brasileira” (1952), ao lado de seus pareceres para o SPHAN, permearam efetivamente alguns dos projetos mais originais do período, como os de Germain Bazin e Lourival Gomes Machado sobre o barroco, ou os de Philip Goodwin, Mário Pedrosa, Henrique Mindlin e Joaquim Cardozo sobre o moderno. Mas o que interessa aqui destacar é que eles teriam também enorme ascendência sobre o que se ensinava enquanto história da arquitetura no Brasil, seja no Rio de Janeiro, com Paulo Santos, seja em Minas Gerais, com Sylvio de Vasconcellos, seja no Recife, com Ayrton Carvalho. Que, ao fim e ao cabo, foi esse o perfil tradicional da nova geração de professores de história da arquitetura que começariam a emergir no país com as faculdades autônomas: comprometidos com as tarefas da preservação do patrimônio nacional como matriz possível para uma arquitetura do presente, em clara dissonância com respeito à geração anterior, formada nas lições e manuais de Barberot, Guadet, Cloquet, Fletcher ou Hamlin, como Adolfo Morales de los Rios, Alexandre Albuquerque ou Christiano Stockler das Neves.

De fato, se a atuação de Lúcio Costa foi responsável pelo estabelecimento de critérios, cânones e cronologias patrimoniais, ela não foi menos eficaz do ponto de vista do estabelecimento de narrativas historiográficas, inclusive com relação à produção contemporânea. Pense-se, por exemplo, em ideias tão recorrentes quanto as de mestiçagem e aclimação na arquitetura luso-brasileira, de economia formal e construtiva, de horizontalidade, frugalidade e desenvoltura, de um tronco mediterrâneo dominante. Em toda parte, é possível reconhecer-se a afirmação de um compromisso operativo – simétrico àquele reconstituído em outro nível por Giedion ou por Zevi – no modo como a interpretação do passado alia-se a esforços de filiação genealógica e orientação estética da arquitetura contemporânea.

O fato é que, na virada dos anos 1940 aos 50, essa matriz patrimonial vinha ganhando terreno no ensino de história da arquitetura em todo o país, inclusive em São Paulo, onde tanto no Mackenzie College, como na Universidade de São Paulo, o ensino de história nos cursos de engenharia permaneceria quase de todo indiferente à produção local. João Sodré a propósito observou o papel dissidente e eficaz dos estudantes da

FAU-USP ao longo da década de 1950 na ampliação e atualização dos repertórios históricos e na revisão dos conteúdos programáticos das disciplinas no âmbito da instituição, em grande parte graças à sua aproximação à missão patrimonial liderada nacionalmente por Lúcio Costa e por Luís Saia no plano local. Suas visitas de campo nos arredores de São Paulo e seus empreendimentos de viagem e documentação da arquitetura colonial e moderna nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, em diálogo com os levantamentos e publicações de autores como Saia ou Ernani da Silva Bruno, de fato viriam a intervir decisivamente nos rumos ali do ensino na FAU²³. Mudanças como essas se tornariam ainda mais consistentes quando, na segunda metade da década de 1950 e sobretudo a partir dos anos 1960, uma nova geração de professores formados arquitetos, tanto na FAU como no Mackenzie, como Carlos Alberto Cerqueira Lemos, assistente desde 1954 de Eduardo Corona em “Teoria da Arquitetura”, Nestor Goulart Reis, assistente de Eduardo Kneese de Mello desde 1956 na recém-criada disciplina de “Arquitetura no Brasil”, e Julio Roberto Katinsky e Sérgio Ferro, assistentes de Flávio Motta na cadeira de “História da Arte e Estética” a partir de 1962 e 1963 respectivamente, seria integrada ao corpo docente.

Não é o caso de revisar em detalhe essa história, até porque, a despeito de esforços monográficos nesse sentido²⁴, muito dessas trajetórias acadêmicas ainda resta mapear. No entanto, estudos recentes acerca do ensino de arquitetura no país vêm revelando transformações institucionais, curriculares e didático-pedagógicas muito eloquentes sobre a questão. De fato, acompanhando a tendência na educação superior como um todo no país, o início da década de 1960 coincidiu com mudanças significativas no ensino de arquitetura. Com as sete primeiras faculdades autônomas plenamente consolidadas – Rio de Janeiro, as duas de São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador e Recife – o período foi marcado pela perda de centralidade do currículo da FNA após a promulgação, em 1961, da lei federal 4024, que pela primeira vez fixou as diretrizes e bases do ensino superior no país. A partir daí, iniciativas variadas começaram a ser postas em prática. Em 1962, por exemplo, com a criação da oitava faculdade de arquitetura no Brasil, a de Brasília, foi introduzida uma ideia que vinha sendo discutida desde os anos 1950, a de Ateliê Integrado, ali convertido em parte central do programa pedagógico. É importante ter em

vista que o curso de arquitetura e urbanismo de Brasília foi concebido, como não poderia deixar de ser naquele contexto, como um dos três primeiros cursos-tronco da recém-criada Universidade de Brasília, articulando ao seu redor os cursos de cinema, artes visuais, música, educação artística e outros, e reunindo em seu corpo docente, arquitetos consagrados como Oscar Niemeyer e Alcides Rocha Miranda, jovens profissionais como João Filgueiras Lima, Edgar Graeff, Glauco Campello, Mayumi e Sérgio Souza Lima, além de professores provenientes de distintos campos e gerações, como Joaquim Cardozo, Alfredo Ceschiatti, Athos Bulcão, Ana Mae Barbosa, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emilio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Claudio Santoro, Rogério Duprat e muitos outros²⁵. A experiência seria sabotada pela ditadura logo depois de 1964, mas o princípio interdisciplinar teria ali um significado bem mais abrangente que de costume.

No mesmo ano de 1962 em que foi introduzido o currículo mínimo nos cursos de arquitetura no país, a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul, em meio à reforma liderada por Demétrio Ribeiro, também aventaria aplicar uma proposta de “integração dos diferentes processos de ensino”²⁶. Ancorando-se na crença de que o curso de graduação deveria orientar-se exclusivamente à formação profissional, reivindicava-se um caráter aplicado a todo conteúdo curricular. A pretendida “integração” deveria se dar, portanto, “através da realização prática de projetos que abranjam o conjunto dos problemas a resolver, pragmáticos, funcionais, técnicos e estéticos, nunca um ou outro separadamente”. O que não excluía certamente o investimento teórico e histórico, mas este seria concentrado em um ciclo de preparação básica, anterior ao ciclo de preparação profissional propriamente dito, no interior do qual seriam trabalhados os conteúdos ditos “complementares” ao projeto, envolvendo formação histórica, ciências sociais aplicadas e teoria da arquitetura, o que incluía também um contato preliminar com o planejamento urbano.

A bem da verdade, o tema da “integração” no âmbito do ensino de arquitetura vinha sendo discutido desde os anos 1950, ainda que a princípio em nome de uma maior aproximação aos desafios postos aos arquitetos no Brasil. É o que se depreende do pronunciamento de um estudante do 5º ano da FAU USP ao II Congresso Nacional de Estudantes de Arquitetura, reunidos no Recife em 1953:

A arquitetura tradicional brasileira deve ser levada ao conhecimento do aluno logo no primeiro ano. O seu estudo deve ser feito em Arquitetura Analítica e em Teoria da Arquitetura. De preferência a arquitetura civil dos primeiros séculos, aquela que o português trouxe da terra e aqui tão bem soube aclimatá-la: a casa-grande, o sobrado urbano, etc. O que importa é estudar o programa, os materiais, a técnica e a mão-de-obra dessa arquitetura. Procurar compreendê-la e aprender a reproduzir os passos daqueles construtores, partindo agora de um programa novo, com os materiais, a técnica e a mão-de-obra contemporâneos.²⁷

Tratava-se, portanto, de pensar conteúdos da arquitetura brasileira como parte de duas das mais tradicionais disciplinas do currículo, Arquitetura Analítica e Teoria da Arquitetura, de modo a aproximá-las da produção material e dos usos na arquitetura aqui historicamente desenvolvida, e ao mesmo tempo reafirmar o vínculo operativo entre passado e presente na formação dos arquitetos. Quando, em 1956, o Grêmio estudantil da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, o GFAU, propôs a realização ali de um seminário de ensino para “debater o regime didático” da escola era justamente o tema da integração na realidade brasileira que estava em jogo. Para tal, os estudantes redigiriam um texto-base, ao mesmo tempo consciencioso e contundente, que interpelava o corpo docente a respeito dos fundamentos da formação ali oferecida. Segundo eles, a FAU ainda era muito marcada pelo recurso a modelos ideais, um procedimento típico na Escola Politécnica, de onde ela se emancipara em 1948. Resistindo à ideia de um curso especializado – afinal, a indústria nacional não permitiria especializações –, eles defendiam uma formação ampla, ao mesmo tempo teórica e prática, atenta à crescente complexidade e dinamismo da realidade contemporânea e, portanto, livre tanto dos imediatismos profissionalizantes como do enciclopédismo elitista tradicional: “para nós, interessa saber como os homens resolveram os seus problemas e não somente a solução”.²⁸

Quatro professores reagiram por escrito à provocação e teriam suas respostas incorporadas à publicação do Grêmio: Mario Wagner Vieira da Cunha, Luis Saia, que, apesar de não ser professor da casa, possuía grande influência sobre os estudantes, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Mário Wagner incidiu sobre a contradição do manifesto estudantil em apontar a desconexão entre ensino e

realidade sem endereçar-se à natureza do trabalho arquitetônico. Saia endereçou suas críticas não tanto à matriz politécnica, mas especificamente ao novo modelo, a arquitetura moderna carioca, tida por ele como formalista e ainda tributária do ensino artístico tradicional. Lina foi lacônica ao apontar à inquietude dos estudantes como “prelúdio das inquietudes” do profissional; para ela, o centro do problema resumia-se à ausência de um “método” de solução de problemas em todas as suas possibilidades, não um método livresco, abstrato, mas um método próximo aos afetos humanos e à linguagem da vida real.

É emblemático que em sua manifestação, intitulada “Rumos para o ensino de arquitetura”, Artigas tenha insistido, assim como Mário Wagner, no deslocamento da discussão do plano do ensino para o do exercício profissional. Para ele, o problema não estaria exatamente nas escolas, na didática ou no corpo docente; a inquietude dos estudantes com o tema aliás comprovava a vitalidade do meio acadêmico; o problema estaria na crescente insignificância do métier ante a imponentia dos interesses imobiliários, inclusive no âmbito das repartições e encomendas públicas. Para ele, seria difícil ultrapassar o choque entre a escola e a realidade sem investir no conhecimento da história brasileira e de suas reminiscências coloniais, nem no embate com os rumos tomados pelas artes e a cultura no país.²⁹ Pelas reações, é possível perceber que, seja para os alunos, seja para os professores, o incômodo passava pela desconexão entre debate pedagógico e debate profissional; a reflexão de Artigas orientando-se sobretudo para o aprofundamento de certa dimensão operativa do ensino em face de uma realidade nacional de subdesenvolvimento e dominação imperialista, seja no âmbito econômico-social, seja no âmbito da cultura e do pensamento.

Como resposta ao debate colocado, a direção da escola nomearia em 1957 uma comissão de reforma curricular composta de Abelardo de Souza, um dos regentes da cátedra de Pequenas Composições, Rino Levi, catedrático de Grandes Composições, Hélio Duarte, então envolvido com as obras do campus universitário da USP, e Artigas, um dos idealizadores do projeto inaugural da FAU, os dois últimos vinculados à cadeira de Pequenas Composições. No relatório final apresentado pela Comissão, é evidente o esforço de conciliação entre a estrutura vigente e as demandas por mudanças, justamente com base numa avaliação do “desajuste” entre ensino e profissão. Interessante perceber que a pequena tradição de ensino era vista como uma vantagem, liberando a

escola do peso de “métodos hoje mundialmente considerados antiquados e contraproducentes”, e permitindo-lhe “iniciar um novo ciclo de experiências em torno do ensino”. Ainda que aparentemente modesta, a proposta apontava para um novo perfil de arquiteto, mais “integrado à sua missão social” ante o estágio de desenvolvimento nacional e que fosse capaz de “unificar os numerosos problemas sociais, técnicos, econômicos e plásticos inerentes à construção”. Tratava-se de ultrapassar o caráter eminentemente informativo das disciplinas técnicas e histórico-filosóficas, permitindo ao aluno sintetizar “uma visão unitária do mundo contemporâneo e da sociedade em que vive, que envolva e dê expressão a estruturas de toda a sorte”. Daí a aposta na figura do “arquiteto integral”, inspirada em Gropius, que poderia ser atingido sem grandes mudanças no quadro de disciplinas, mas apenas reagrupando-as em quatro grupos de matérias: as de “formação científica”, as de “aplicação técnica”, as de “cultura apropriada” e finalmente as de “atelier” que, com seu quadro docente ampliado, poderia ser pensado como centro de convergência de todas as outras.³⁰

PROJETO, HISTÓRIA E MUSEUM

O caso da FAU-USP parece emblemático naqueles anos, seja em função da inquestionável ascendência nacional que a instituição vinha assumindo, seja graças ao singular volume de pesquisas a seu respeito, que vem revelando o peso ali do debate sobre um ensino integrado.³¹ Seja como for, para compreender as mudanças em curso na FAU USP, é importante ter em vista a sua formação e a composição singular de seu corpo docente. Criada em 1948, a escola havia herdado do curso de engenheiros-arquitetos da Escola Politécnica, de onde provinha, forte inclinação para o treinamento aplicado à construção civil e ao urbanismo. Um outro traço distintivo viria de seu precoce alinhamento à arquitetura moderna, graças à contratação de uma jovem geração de profissionais formados na Escola Politécnica, como Vilanova Artigas, Zenon Lotufo e Ícaro de Castro Mello; no Mackenzie, como Plínio Croce, ou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio, como Abelardo de Souza, Hélio Duarte, Eduardo Corona e Alcides da Rocha Miranda. Ao longo dos anos, ademais, ela também se diferenciaria pela valorização das disciplinas artísticas e das humanidades, que então floresciam na USP. Foi nesta base que a FAU foi aos poucos consolidando sua autonomia institucional e disciplinar em relação à Escola Politécnica, estabelecendo um ponto de inflexão decisivo na atualização do debate nacional sobre ensino de arquitetura.

A crescente presença no corpo docente de arquitetos, e de arquitetos modernistas em especial, em relação aos engenheiros, levaram aos primeiros questionamentos do modelo curricular dominante, em favor de uma maior aproximação entre ensino técnico e ensino artístico, assim como da revisão de modelos e problemas de projeto nas atividades de ateliê. A tendência já era visível com a transferência, em 1950, da nova Faculdade do edifício da Poli para o casarão Art Nouveau da rua Maranhão, a Vila Penteado, a duas quadras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e muito próximo de importantes instituições culturais e de ensino da cidade. Um ano depois, uma greve de quatro meses dos alunos, revoltados com o impedimento, por parte da reitoria, da contratação de Oscar Niemeyer para a cadeira de Grandes Composições, resultaria na renúncia do então diretor, o engenheiro e urbanista Anhaia Mello, e em um movimento por reformas no ensino e no quadro docente.³² A maior inovação nesses primeiros anos 1950 foi justamente nas disciplinas de Composição, com a contratação de novos professores como Jon Maitrejean, Oswaldo Correa Gonçalves, Roberto Cerqueira César, Rino Levi, Achilina Bo Bardi, Roberto Coelho Cardozo e Jacob Ruchti. Mas o processo também se verificou em outras disciplinas, com a contratação também do sociólogo Juarez Brandão Lopes e do economista Mário Wagner Vieira da Cunha, e a introdução, em 1952, da disciplina de História da Arte e Estética, a cargo do cientista político e crítico de arte Lourival Gomes Machado, substituído em 1954 por Flávio Motta, que introduziu ao longo dos anos, como veremos, mudanças muito significativas em seu conteúdo e didática.³³

As discussões sobre integração do ensino em 1956 e 1957 convergiram para a grande reforma de ensino em 1962. É importante ter em vista que o cenário local da arquitetura, desde meados dos anos 1950, apontava para a projeção nacional de um grupo de profissionais, em grande medida articulado em torno de Artigas, que não apenas assumiam uma distância crítica em relação ao modelo carioca hegemônico, como se notabilizariam pela consolidação de um conjunto alternativo e razoavelmente partilhado de conceitos construtivos, preocupações éticas e eleições no campo operativo. O cenário vinha se complexificando localmente desde o Plano de Ação do governo Carvalho Pinto, que estabeleceu em São Paulo amplos programas de obras públicas e novos padrões de recrutamento em equipes multidisciplinares. Ele ganharia robustez com o

Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, que incluía Brasília, e com as Reformas de Base idealizadas no governo João Goulart, que consolidaram em todo o país um novo espectro de responsabilidades dos arquitetos com o desenvolvimento nacional. Tratava-se então de desafiar o atraso da construção civil, o influxo da especulação imobiliária, o crescente déficit de moradias, o problema candente das reformas urbana e agrária, colocando-se ativamente no seio dos programas públicos de habitação e planejamento urbano e regional, educação, saúde, esportes, lazer, infraestrutura etc.³⁴

Foi nesse cenário que o projeto de transferência da FAU para a Cidade Universitária foi gestado, em paralelo ao surgimento de uma reflexão decisiva acerca do ateliê³⁵. Não por acaso um de seus mais eloquentes testemunhos foi redigido pelo professor da casa Roberto Cerqueira Cezar, por ocasião do Encontro Regional de Educadores Brasileiros promovido pelo Ministério da Educação e pelo Serviço Social da Indústria, em São Paulo, em 1960. Nele, Cerqueira Cezar situava os desafios para a profissão e particularmente para o ensino em um contexto de desenvolvimento do país. Os cursos, organizados na forma de cátedras isoladas, padeciam, segundo ele, da ausência completa de integração entre conhecimentos de modo a “enfrentar os problemas do planejamento e do projeto”; aliás, o ensino do urbanismo, concentrado em apenas um ano, limitava a aplicação dos conhecimentos teóricos aos problemas urbanos do país; a própria seriação entre cadeiras impedia, “de forma total, qualquer possibilidade de realizar esta integração”; mais do que isso, menosprezando “a formação humanística” em relação aos dotes artísticos e conhecimentos matemáticos dos alunos, afastava-os dos “problemas que mais diretamente afetam o homem”.³⁶ O fato é que, partindo-se das recomendações ali reunidas, o então diretor da FAU-USP, Lourival Gomes Machado, criou em 1962 uma comissão encarregada do estudo do Ateliê. Coordenada por Carlos Millan, e composta por Maitrejean, Gian Carlo Gasperini e Lucio Grinover, a comissão tomaria como ponto de partida a proposta de reformulação do ensino de 1957, avançando na conceituação do ateliê como espaço de aproximação entre o espaço da formação e o espaço da profissão através do treinamento gráfico e plástico-construtivo com vistas ao “planejamento do meio físico nas suas relações diretas com o homem”, em todas as suas escalas de complexidade, a arquitetura, o urbanismo e o desenho industrial.³⁷ Nesse

sentido, o ateliê não poderia jamais ser compreendido como um departamento autossuficiente, mas operando por meio da “colaboração direta e harmônica dos outros departamentos que reúnem as cadeiras técnicas, as cadeiras de história e ciências sociais e o departamento de atividades extra-curriculares.”³⁸

Essas ideias estão na base da reforma de ensino de 1962. De fato, a reestruturação curricular realizada, no sentido de imprimir à formação do arquiteto um caráter mais próximo às demandas da indústria e às necessidades sociais, foi justamente mais profunda nas disciplinas de Composição, cujos conteúdos passariam a ser distribuídos em quatro eixos complementares: arquitetura de edifícios, planejamento urbano e regional, comunicação visual e desenho industrial. Abrigados no Departamento de Composição, este se relacionaria com outros três Departamentos: o das Disciplinas Técnicas, o das Ciências Aplicadas e o Histórico-Crítico, além de um departamento especial, o Museum, concebido como órgão coordenador das atividades curriculares, extracurriculares e complementares ao ensino, de modo a amparar e estimular o trabalho em artes gráficas, fotografia, cenografia e modelos.³⁹ Um documento de 1963, redigido por uma comissão do GFAU, sintetiza as mudanças implementadas no curso:

Foi dividido em sucessivos ciclos alternados de análise e síntese, refletindo em escala extensiva o próprio processo de criação do arquiteto. Para isso ser possível, foi necessária uma transformação radical da própria estrutura burocrática da escola, abrangendo os aspectos funcionais e as relações entre professores e alunos. Certas modificações físicas foram operadas na Escola. Criou-se um Ateliê único em que trabalham os quatro últimos anos do Curso de Arquitetura. (...) Os temas dos quatro anos são fruto de uma programação conjunta, com uma sequência lógica, criando-se o convívio de todos os alunos.⁴⁰

As mudanças no ensino de história nesse contexto são bastante significativas. A começar pela criação de um departamento específico, o Departamento Histórico-Crítico, a consolidação de uma sequência de quatro disciplinas obrigatórias de História da Arquitetura, a eliminação das disciplinas de Arquitetura Analítica e Teoria da Arquitetura, a criação de disciplinas optativas de “Introdução à História Econômica Contemporânea” e “Metodologia Científica e Introdução às Ciências Sociais”, a cargo de Mário Wagner; “Introdução à História das

Cidades”, por Nestor Goulart Reis Filho, e “Arte e Indústria”, por Flávio Motta. No novo Departamento também começariam a ser desenvolvidas as primeiras atividades sistemáticas de pesquisa sobre cidades brasileiras, artesanato e arquitetura tradicional no Vale do Paraíba e arte e arquitetura contemporânea em São Paulo.⁴¹ Percebe-se que, em consonância com o esforço de consolidação da pesquisa em história, há uma clara orientação em favor dos novos horizontes de formação e atuação do arquiteto definidos pela reforma: de um lado, trata-se de redimensionar o campo da história da arquitetura, abarcando de uma vez por todas as suas relações com as questões produtivas, do artesanato à indústria, e com a história da urbanização; de outro, trata-se de articulá-los aos processos socioeconômicos e culturais mais amplos, de modo a aproximar o estudo da história aos objetivos contemporâneos de desenvolvimento nacional.

Esse novo papel operativo da história, em auxílio à reformulação do significado do ateliê, ficaria ainda mais claro em fins de 1963, no “Primeiro Fórum de Debates da FAU-USP”, que avaliou as mudanças implementadas. Os temas eleitos para discussão reafirmavam o papel de pioneirismo da instituição em âmbito nacional, ao defender o seu alinhamento às reformas de base então em curso no governo João Goulart. O relatório final não deixava dúvidas a esse respeito: tratava-se explicitamente de adequar o ensino à realidade nacional e às aspirações de um desenvolvimento justo, humano e culturalmente independente; de democratizar o acesso ao ensino, inclusive aos setores da população até então dele alijados; e desse modo contribuir para a afirmação definitiva do arquiteto na sociedade contemporânea.⁴²

Estava prevista a realização de um segundo fórum no ano seguinte, o que, todavia, não ocorreu em função do golpe militar em março de 1964. Seria necessário esperar até 1968 para sua realização. Ainda que em tom menos entusiástico, haja vista os traumas advindos da repressão, da perseguição aos estudantes e prisão de professores, os mesmos propósitos de contribuir para o desenvolvimento econômico-social através do planejamento seriam mais uma vez reiterados. Nesse sentido, o Fórum de 1968 retomava algumas das proposições de 1962, na tentativa de aprofundar a reciprocidade e simetria pretendidas de conteúdos e propósitos entre os quatro Departamentos – Projeto, História, Construção e Ciências Aplicadas –, abrindo maiores possibilidades de flexibilização das trajetórias de formação, de incentivo à especialização, inclusive em nível de pós-graduação.

O projeto do Museum também seria retomado, enquanto órgão de coordenação das atividades curriculares, dos laboratórios de gráfica e de modelos, da biblioteca e de uma agenda de seminários, conferências e exposições interdisciplinares. Sua função era, portanto, estratégica na integração entre projeto, tecnologia e história, assim como da escola em relação à prática profissional e à sociedade de modo geral. Sob sua alçada, deveria ainda ser instituído um Atelier Interdepartamental, o AI, visando o estabelecimento de uma estrutura integrada de pesquisa em arquitetura; um espaço prático de integração horizontal e vertical das disciplinas e turmas de alunos. Sua dinâmica de trabalho ali era razoavelmente clara:

“O Museu estabelece o tema da pesquisa. O Museu e o AI desenvolvem a pesquisa. Os Departamentos estabelecem unidades de ensino alternativas relacionadas com partes da pesquisa, e seus resultados são encaminhados ao Museu e ao AI e aí discutidos. O AI fará debates e não dará unidades de ensino”.

Entre seus mecanismos de planejamento, foi também proposta a realização de um fórum anual, voltado ao balanço do ano anterior e ao estabelecimento da problemática básica que deveria guiar as atividades do Museu e do AI no ano subsequente. Para 1969, a problemática eleita pelo Fórum de 68 foi “Arquitetura na sociedade de consumo”, voltada ao desenvolvimento de questões fundamentais do consumo de massas nas sociedades capitalistas, socialistas e periféricas, entre as quais os lugares da arte e da criatividade; as questões de transporte e comunicação de massas; o papel da ciência e da tecnologia na produção de massa.

Cada Departamento apresentou ainda um programa próprio de organização de suas disciplinas. O de História concebeu sua incidência no curso da seguinte forma: no 1º ano, tratava-se de fornecer aos alunos uma introdução geral à arquitetura e à historiografia especializada, com ênfase nos séculos XIX e XX, compreendendo o edifício, a cidade, o desenho industrial e a comunicação visual, mas também elementos da “gênese da sociedade moderna”; no 2º ano, tratava-se de aproximar os alunos aos mesmos conteúdos, com ênfase porém na história brasileira, de modo a permitir a “compreensão das sociedades periféricas em geral e do Brasil em particular”; no 3º ano, seriam desenvolvidos conteúdos próprios à interpretação, especialmente aqueles relacionados à “arquitetura na

sociedade de massas”, tema transversal definido para todos os departamentos naquele ano; o 4º ano, seria dedicado ao exame de posições teóricas mais gerais na história da arquitetura, assim como ao desenvolvimento, em colaboração com o Departamento de Projeto, de estudos relativos à Comunicação Visual, ao Desenho Industrial, ao Projeto e ao Planejamento na sociedade de massas; o 5º, por fim, versaria sobre posições teóricas de arquitetura no processo histórico brasileiro e seus rebatimentos em questões mais gerais das ciências, das artes, da estética e da cultura.⁴³

O programa propunha, portanto, uma reorganização completa dos conteúdos, articulando em paralelo questões de arquitetura, urbanismo e design, aproximando-as de outras disciplinas por meio da justaposição entre enfoques históricos, teóricos e interpretativos, reduzindo seu recorte temporal aos séculos XIX e XX e alternando o alcance mundial e o foco no Brasil. Ao mesmo tempo, o propósito de integração vertical, entre os anos, e horizontal, entre os departamentos e disciplinas ministradas em cada ano, seria aprofundado por meio da ênfase, nos três últimos anos do curso, no tema comum deliberado naquele fórum para o ano de 1969: arquitetura na sociedade de consumo. O arquiteto Sérgio Ferro, um jovem professor do Departamento, assistente de Flávio Motta, assim explicou o sentido da proposta:

O objetivo do Departamento de História é fornecer aos alunos e pesquisadores os instrumentos teóricos que, permitindo a compreensão da atividade arquitetônica atual inserida na História, facultam ao arquiteto um exame mais acurado das opções que ele deve enfrentar em cada caso concreto.⁴⁴

Tratava-se, portanto, de religar passado e futuro, história e projeto, de um modo similar àquele proposto por Zevi para o ensino de história, isto é, como gênese interna das decisões arquitetônicas do passado, como uma espécie de guia de projeção na atualidade. Mas, se “o empenho do Departamento de História será de apreender nossa situação – sem desconhecer as contribuições válidas do pensamento e da experiência arquitetônica universal”, havia algo de específico à atuação do arquiteto no Brasil, afinal

Mais que a história de nossa realidade temos recebido a de outros. Mais que o exame do aqui e agora, temos feito o de lá ontem. Subdesenvolvidos, nos vemos através de perspectivas

metropolitanas. Acostumados a fazer e a alimentar a história alheia, esquecemos a nossa, feita ou por fazer. É típico do subdesenvolvimento da consciência do nosso subdesenvolvimento a predominância quase absoluta, entre nós, de uma falsa visão historicista em que a descrição do aparecimento dos fenômenos dispensa o exame de sua significação atual. Essa predeterminação, em que o “será” é dado pelo “foi”, não se presta à transformação indispensável dos países subdesenvolvidos. Aí, o fundamental é, exatamente, escapar à predeterminação colonial e pré-colonial. A hipóstase do processo faz-nos esquecer que podemos fazer nossa história mesmo que tenhamos que partir de uma situação amargamente hostil.⁴⁵

Em outras palavras, se a obsessão historicista com a descrição das origens embotava qualquer possibilidade de atualização do significado dos fatos passados no aqui e agora da realidade, a leitura colonial e colonizada dos processos locais como um estágio evolutivo inferior, ou antes, anterior do desenvolvimento metropolitano, acrescentava uma camada crítica inexistente na perspectiva zeviana: a de uma outra história, passada e por vir, capaz de funcionar para a transformação futura de países em condições de subdesenvolvimento, algo que dialoga com as reflexões de Lina Bardi sobre os impasses do desenho industrial no Brasil⁴⁶. Certamente, o sentido de operatividade da história no ensino de arquitetura sofre aqui um desvio crucial, antecipando muitos dos dilemas da formação que se seguirão nos anos duros da ditadura após o Ato Institucional nº 5, o AI-5, que aprofundou os mecanismos de repressão, censura e esmagamento dos direitos civis e garantias individuais, levando à tortura de professores e alunos da FAU, à cassação dos cargos docentes de Artigas, Jon Maitrejean e Paulo Mendes da Rocha, assim como à prisão e ao exílio de outros como Sérgio Ferro. Seja como for, ainda que não mais se vinculando, de modo ostensivo ou nem tanto, a tal ou qual linha de projeto⁴⁷, um nexos crucial entre arquitetura e sociedade, arquitetura e política, arquitetura e ética, permitem-nos refletir sobre as sintonias e dissonâncias de sentidos de uma crítica de arquitetura, no Brasil vis-à-vis a Itália, na América Latina e fora dela.

LEITORES INTERESSADOS

Por mais que tenha sido precocemente abortado, o projeto do Museum como instância estratégica

revela o prestígio do ideal de integração entre história, projeto e planejamento na FAU naqueles anos. Não resta dúvidas de que a reorganização dos conteúdos das disciplinas de história responde diretamente aos propósitos ali enunciados. Não por acaso, seu primeiro coordenador foi o arquiteto e sociólogo Nestor Goulart Reis, primeiro professor titular do Departamento Histórico-Crítico em 1966. Entre os membros do Conselho do Museum estavam também os professores já veteranos Flávio Lichtenfels Motta (1923-2016) e João Batista Vilanova Artigas (1915-1985). Não custa recuperar em grandes traços a trajetória de ambos, até para entender sua aproximação à obra de Zevi.

Artigas despontou no cenário arquitetônico paulistano ainda no início dos anos 1940 com um conjunto de obras de inspiração wrightiana. Na segunda metade da década, enveredou por uma pesquisa mais ampla de outras fontes de renovação, destacando-se pela destreza com que passou a manipular as complexas tramas de concreto de Le Corbusier, os jogos espaciais de Gropius e a expressividade dos pontos de força de Mies. Foi com esse repertório que – já engajado no Partido Comunista do Brasil – o arquiteto se impôs no meio profissional local como o principal representante da produção nacional mais inovadora, até então radicada no Rio de Janeiro. A virada para os anos 1950 foi marcada em sua obra pela decantação e enfrentamento crítico dos cânones modernistas. Em um conjunto de escritos dos primeiros anos 1950, Artigas radicalizou a crise dos paradigmas mais influentes e se lançou explicitamente o desafio de reconectar arquitetura e realidade brasileira para além dos vícios formalistas e regionalistas então destacados no país. Tratava-se de desafiar as normas de arte e técnica mais avançadas considerando-se os verdadeiros fins da arquitetura, a saber, a ultrapassagem dos limites restritos da prancheta, a democratização de suas conquistas e a superação de uma realidade nacional marcada pelo atraso de sua infraestrutura, desordem urbana, expansão das favelas e cortiços e grandes carências construtivas, aproximando-se das aspirações da maioria da população exposta a toda sorte de permanências coloniais que emperravam o desenvolvimento do país.⁴⁸ Esta vasta crise do arquiteto em relação a suas próprias matrizes viria a ser aparentemente superada na segunda metade da década de 1950, quando ele se tornou o mestre incontestável de profissionais atuantes em São Paulo, de mais de uma geração. De fato, o vigor de sua linha seria confirmado ao longo dos anos 1960 em uma safra

de projetos – seus e dos mais jovens – marcados por estruturas inteligentemente resolvidas, novas soluções espaciais e organizações de programa sob grandes vãos únicos, em cuidadosa articulação com o terreno. Obras privadas, como residências, clubes, prédios de escritórios, centros sindicais, agências bancárias, mas sobretudo projetos articulados e sistemas de obras públicas, como conjuntos habitacionais, escolas, quarteis, fóruns, equipamentos esportivos, de lazer, transportes etc.

Seu papel de liderança no campo projetual é indissociável da autoria do projeto da nova sede da FAU, desenvolvido entre 1961 e 1969 em consonância com as reformas pedagógicas do período⁴⁹. Mas ele decorre também de longa e destacada atuação como docente na Universidade de São Paulo⁵⁰. De fato, formado engenheiro-arquiteto em 1937 pela Escola Politécnica da USP, Artigas começou ali sua carreira acadêmica como professor de arquitetura junto à cadeira regida pelo urbanista Luiz de Anhaia Mello. Com ele, dez anos depois, participou da criação da FAU-USP, no interior da qual viria a assumir a regência da cadeira de Pequenas Composições. Nela, iniciou suas atividades em 1948 ao lado do arquiteto modernista Abelardo de Souza, aos quais se somariam Zenon Lotufo em 1949 e Hélio Duarte em 1958, todos formados no Rio de Janeiro. A disciplina sob sua responsabilidade era oferecida nos dois primeiros anos do curso e tinha como foco a habitação, começando por tópicos muito gerais sobre a natureza dos materiais ou o homem como modulador do espaço, até problemas propriamente de projeto em torno de temas como programas mínimos da moradia, organização de espaços internos e externos da habitação, implantação urbana, detalhes construtivos etc. Em 1962, ainda antes da reforma curricular daquele ano, algumas alterações seriam introduzidas na cadeira: a primeira parte seria efetivamente assumida como de “prolegômenos da arquitetura”, no interior da qual o foco recairia no “conceito de espaço em arquitetura”; e, na segunda parte, entrava-se em questões projetuais, trabalhando-se com a questão da representação da arquitetura, bidimensional e tridimensional no primeiro ano, e, no segundo, centrando-se em temas mais complexos, uma “teoria geral da habitação”, as relações entre “o sítio e a habitação” e o “problema social da habitação”.⁵¹

É certo que tal organização de conteúdos corresponde em grande medida aos rumos tomados pelo perfil político-pedagógico e curricular da própria FAU, a exemplo dos esforços de conciliação entre o ensino de Composição e de Urbanismo, a redefinição do Ateliê, a criação do

Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos, o CEPEU etc. Mas não deixa de ser expressivo o fato de, na prática docente de Artigas, destacarem-se certas coordenadas de projeto que vinham ganhando prestígio em toda parte nos anos 1950, por vezes muito caras a Zevi, como o conceito de espaço temporalizado como central à arquitetura, a eficácia dos distintos métodos de representação, a noção de ordem orgânica, a ênfase na integração entre arquitetura e sítio, edifício, cidade e território na arquitetura contemporânea.

É importante notar que, em 1953, a revista Estudos, dos estudantes da FAU, havia publicado o texto “Valores espirituais da arquitetura”, de Bruno Zevi⁵²; que, em 1956, Habitat, ligada ao MASP, publicara outros dois textos do autor⁵³; e que, em 1959, quando do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, o professor italiano havia estado na FAU-USP, para ministrar uma palestra. Segundo Benedito Lima de Toledo, à época aluno, ele teria justamente iniciado sua fala com a questão: “in primo luogo, perché una nuova capitale?”⁵⁴, uma versão preliminar talvez do artigo publicado no início de 1960 em L'Architettura.⁵⁵

Alguns anos antes, em 1952, Vilanova Artigas já possuía dois livros do autor, a segunda edição de *Saper Vedere L'Architettura* e a primeira de *Architettura e Storiografia*. O fato não deixa de ser curioso, não só porque Artigas jamais ensinou história da arquitetura, mas porque sua trajetória, como vimos, tanto na universidade quanto na prática liberal, foi sobretudo a de um arquiteto projetista, ao entendimento da profissão como fundamentalmente ligada ao projeto, o que para ele compreenderia não apenas o edifício, mas o objeto e a cidade, e não menos a prática política e os compromissos morais com a transformação da sociedade. Provavelmente a aquisição dos livros de Zevi se vincule a um momento crucial de sua trajetória, quando passa em revista os Caminhos da Arquitetura Moderna. Seu artigo seria publicado naquele mesmo ano na revista *Fundamentos*, órgão de cultura do PC (Partido Comunista), abrindo com um balanço das tendências modernistas mais influentes, no qual justamente as figuras de Wright e Le Corbusier mereciam destaque: Para Artigas, de um lado, a aceitação dionisiaca dos materiais em sua natureza peculiar, o entrelaçamento romântico com a paisagem e as condições existentes, e, de outro, o investimento apolíneo na técnica e na ordem clássica, na expressão da indústria moderna e na cidade com seus problemas de organização; e mais, “entre esses dois arquitetos, que chefiaram as duas grandes correntes de pensamento da arte

de construir no Ocidente, há variantes. Uns se aproximam mais do organicismo de Wright, como Alvar Aalto e outros arquitetos nórdicos. Outros preferem a variante 'maquinista' de Le Corbusier".⁵⁶ Mas o objetivo não era exatamente descrevê-las, nem muito menos defender uma ou outra corrente. Tratava-se, ao contrário, de desmontar a aliança tácita de ambas as correntes com a burguesia em seus esforços de autoconservação, seja quando esta lançava mão de mistificações antiurbanas, seja quando ela insistia na perpétua invenção de novos planos:

Surge afinal a questão: onde ficamos? Ou: o que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente? Nenhum dos dois, unicamente. É claro que precisamos lutar pelo futuro de nosso povo, pelo progresso e pela nova sociedade dando a esta missão o melhor dos esforços, pois é à medida que, pela participação na luta ao lado do povo, compreendermos seus anseios, fizermos parte dele, que iremos criando espírito crítico para afastar o bom do inútil na arquitetura, que atingiremos a 'espontaneidade nova', que criará como interpretação direta dos verdadeiros anseios populares.⁵⁷

Se é difícil saber os ecos de sua leitura de *Arquitetura e Historiografia*, pode-se dizer que os ecos de *Saber Ver a Arquitetura* são bastante pronunciados. De fato, o exemplar de Artigas foi inteiramente rabiscado pelo arquiteto; Artigas discute, discorda, sintetiza e desenvolve raciocínios do autor, lê e relê o livro três ou quatro vezes pelo menos, produz uma marginalia profundamente interessada, que se corrige a si mesma a cada nova leitura, acrescentando novas camadas de interpretação e de crítica, conforme as questões do momento, fossem elas ligadas à crítica do modernismo, ao ensino de pequenas composições, às relações entre arquitetura e urbanismo ou às reformas pedagógicas da FAU. Mas o fato é que é certamente possível apanhar distintos níveis de recepção às ideias de Zevi, ora de resistência, ora de adesão, por parte do leitor.

A impressão que se tem é a de que ao longo das leituras o autor vai cativando o leitor. É claro que a crítica de Zevi à adesão ingênua à "revelação funcionalista" há de ter-lhe soado atraente, mas sua aposta no *parti pris* wrightiano como base de uma segunda geração de arquitetos modernos

não tinha como convencê-lo. Artigas havia não somente se afastado de Wright desde o final da guerra, mas vinha se insurgindo contra sua arquitetura, tida como demagógica e individualista, à medida que se aprofundava sua militância comunista. Já na abertura de *Saber ver a Arquitetura*, seus grifos revelam um leitor ciente do interesse de Zevi por um tipo específico de análise da arquitetura, diverso daquele praticado pelos historiadores da arte e críticos figurativos, a saber, por um "estudo espacial dos edifícios", ou antes, por seu vocabulário tridimensional no interior do qual infinitos percursos humanos eram possíveis. A tese, central ao livro, de uma simultaneidade entre espaço interno e espaço externo na criação arquitetônica lhe parece pertinente. Artigas também se revela interessado no entusiasmo de Zevi com o cinema, como a mais perfeita forma de representação da arquitetura, capaz de apreender sua 4ª dimensão, cumprindo, ademais, com um papel de "educação espacial das massas". Mas suas primeiras anotações de margem revelam um tom de suspeição contra o autor: as referências de Zevi a Mumford, Giedion e Pevsner não passariam de um estratagema de autolegitimação; sua menção a Lao Tse, sem qualquer contextualização, não cumpriria outro papel que não agradar a Wright, admirador confesso do filósofo chinês.⁵⁸ Mais: a própria dimensão temporal da arquitetura parecia-lhe insuficientemente compreendida pelo autor:

Não! Zevi ainda não consegue ligar, talvez, o tempo à sua análise. Mas é compreensível que isto se dê a essa altura. Para o conhecimento científico o tempo não é uma 4ª dimensão, mas parte do 'contínuo' espaço-tempo (Minkowski). A história das hipóteses científicas sobre a relação entre espaço, tempo e matéria é interessante. Nas concepções de Descartes, Newton e Einstein.⁵⁹

Ainda que Artigas revele simpatia pelas distintas chaves de interpretação da arquitetura propostas por Zevi – pela ciência, a política, a economia, a sociedade, a técnica, a filosofia, a fisiologia, a psicologia, a estética etc. –, a leitura sugere um embate com o autor, apenas três anos mais jovem e igualmente inquieto e cativante, seja no que diz respeito às possibilidades poéticas disponíveis, seja no que tange aos modos de compreensão da arquitetura e de seus fins. Não é de estranhar que, mais adiante, quando o que estava em jogo eram as várias idades do espaço, isto é, "uma história da arquitetura", implicada na "história da civilização", como relato histórico-crítico das diferentes concepções espaciais, Artigas viesse a censurar-lhe o idealismo, e mais do que

isso, a aposta do autor na continuidade universal e evolução linear entre períodos sucessivos, grego, romano, cristão, bizantino, românico, gótico, renascentista, maneirista, barroco até o moderno, a despeito da variedade das culturas:

As incursões de Zevi na história, tem por fim, provar a 'legitimidade' de suas teses de tipo 'espacial', 'dimensional' etc. Quer, com a aplicação de uma linguagem falsa, provar que na história da arquitetura encontram-se as provas de suas 'concepções' que provam a arquitetura moderna. Foge da realidade e quer fazer crer que os povos na história fizeram as suas construções, que são os monumentos artísticos que conhecemos, fizeram as suas construções considerando as 'scatola muraria', 'espaços' etc... como quer Zevi. Tudo é muito falso e foge da realidade. Não há solução de continuidade e os povos adotaram novas soluções à medida que foram dominando a técnica da construção.⁶⁰

Não deixa de ser curioso observar, em azul, um pequeno comentário a seu próprio comentário anterior: "esquemático, errado." Tudo se passa como se as relações de Artigas com o livro fossem se modificando no curso dos anos, ante sua aproximação a Flávio Motta talvez, ou após o surgimento da revista *L'Architettura* e a visita de Zevi ao Brasil, ou mesmo em meio às discussões e reformas pedagógicas vivenciadas na própria FAU. O fato é que a abundância de comentários de leitura às várias camadas de leitura, mais e menos favoráveis, apontam para um diálogo matizado, ainda que de mão-única e em segunda mão, entre o arquiteto brasileiro e o arquiteto-historiador italiano. Se é difícil compreender os usos que tais leituras teriam para Artigas – que de resto jamais viria a citar diretamente o autor em seus escritos e projetos –, não é de estranhar a penetração explícita dos livros de Zevi em uma disciplina de história da arte com as características das que Flávio Motta vinha ministrando na FAU desde 1954, ano, aliás, em que adquirira seus primeiros títulos de Zevi. De fato, além de *Saber Ver a arquitetura* e *História da Arquitetura Moderna*, Motta reuniu a partir de 1954 uma pequena zeviana, compreendendo também Frank Lloyd Wright, *Poética da Arquitetura Neoplástica* e edições de bolso, mais recentes, de *Arquitetura e Historiografia* e *A Linguagem Moderna da Arquitetura*⁶¹. Neles, ao contrário de Artigas, a marginalia é quase inexistente, reduzindo-se a observações e grifos pontuais e, em alguns casos, a anotações gráficas, como acerca de certo trecho de *Saper Vedere*, onde uma pequena digressão sobre o "problema das plantas circulares" seria

remetida à articulação entre espaço e percurso na arquitetura e sintetizada em esquemas históricos de planta, como as do Panteão, do Templo de Minerva e da Basílica de Santa Sofia⁶². A revisão de sua atuação docente, no entanto, permite-nos surpreender uma leitura ainda mais estreita do autor italiano pelo brasileiro.

Formado em Educação pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP em 1947, Motta destacara-se por sua militância em defesa do ensino de desenho em todos os níveis (de crianças a professores, artistas e artífices), assim como em sua atuação no meio cultural e pedagógico paulistano. Ainda recém-formado, ele se ligara ao projeto de criação do Museu de Arte de São Paulo, e nele teria papel de destaque. Entre 1953 e 1954, chegou a ocupar provisoriamente o cargo de diretor da instituição e editor-chefe da revista *Habitat*, quando da longa viagem internacional do casal Bardi com a coleção. Ao longo dos anos, assumiu também a coordenação de múltiplas atividades ali fomentadas, especialmente no campo da história da arte, da estética e da formação de professores de desenho. Colaborando, portanto, na caracterização do MASP como um "museu vivo", o peso histórico do acervo jamais o impediria de explorar também a educação artística e a comunicação museológica, incentivando de resto o contato do público com a produção contemporânea em arte, arquitetura e design.⁶³

Compreende-se assim seu ingresso na carreira universitária junto à FAU em 1954, quando ainda atuava no Museu. Amparada na formação em educação e em tão grande experiência institucional, sua atuação na universidade não se restringiu à docência especializada. Pouco mais de um mês após sua contratação, Motta foi requisitado para emitir parecer sobre o regulamento da escola, então em elaboração. Nele percebe-se uma atenção à formação do arquiteto como um todo: já de início ele sugere a necessidade de pensá-la à luz dos modernos princípios da pedagogia e da psicologia, salientando seu caráter global e progressivo, tal como proposto por Gropius, compreendendo a íntima relação entre arquitetura e urbanismo. Leitor precoce do livro de Giulio Carlo Argan sobre a Bauhaus⁶⁴, entusiasta da Escola de Ulm e um dos idealizadores do Instituto de Arte Contemporânea do MASP⁶⁵, defende também a substituição das referências a "decoração" e "plástica" como heranças de um ensino tradicional, e a introdução de conteúdos de desenho industrial, ou "Equipamento", no currículo. O papel integrador do ateliê, por sua vez, como nó articulador entre as diversas disciplinas do curso, não dispensaria, segundo o educador, o

concurso das humanidades – da história da arte, da sociologia, da antropologia cultural e da psicologia, especificamente – como forma de sensibilizar o arquiteto para as problemáticas sociais e culturais de seu tempo e “as grandes obras de arte da Humanidade”. Para ele, aliás, os conteúdos das disciplinas de “História da Arte”, “Arquitetura Analítica”, “Estética”, “Teoria da Arquitetura” e “Arquitetura no Brasil” poderiam ser integrados como capítulos de uma única seção, a de “História da Arte”, o que, apesar de jamais ter sido adotado, explica não só a visão abrangente da disciplina, mas a natureza de seus cursos ao longo dos anos, compreendendo questões históricas e teóricas, do passado e do presente, nacionais e internacionais, ligadas à arte e à técnica, ao artesanato e ao design, e não menos à arquitetura e à cidade⁶⁶.

De fato, sob sua responsabilidade, como bem observou Juliana Braga em seu doutorado, a cadeira de “História da Arte. Estética” já vinha rompendo desde o início com o programa ministrado por seu antecessor, o crítico Lourival Gomes Machado, ao introduzir o trânsito entre arte e arquitetura em cada período histórico e enfatizar nas últimas aulas, dedicadas aos séculos XIX e XX, alguns dos capítulos centrais da historiografia canônica da arquitetura moderna, como o movimento Arts and Crafts, a contribuição dos engenheiros, o Art Nouveau, a escola de Chicago, as obras de Wright, Garnier, Behrens, Perret, Loos, Wagner, a produção holandesa de Berlage a De Stijl, a Bauhaus, as obras de Mendelsohn, Le Corbusier, Aalto, pensados como momentos centrais de afirmação de novos conceitos de espaço, movimento e simultaneidade, em paralelo a desenvolvimentos contemporâneos na pintura e na escultura⁶⁷. Não resta dúvidas de que uma de suas grandes inspirações foi o manual de outro historiador da arte, Siegfried Giedion, cuja segunda edição, a primeira em italiano, *Spazio, Tempo ed Architettura*⁶⁸, foi a base de um grupo semanal de leitura criado em 1956 sob sua coordenação, que incluiu alunos como Julio Katinsky, Abrahão Sanovicz, Araken Martinho, Wanda de Oliveira Couto Sotto e Heitor Ferreira de Souza, e os colegas Artigas e Mário Wagner Vieira da Cunha, com os quais vinha colaborando em paralelo em sua proposta para o concurso de Brasília. Mas a valorização em seus cursos da produção norte-americana, do organicismo de Wright, do expressionismo alemão e do empirismo escandinavo claramente se associa à revisão do cânone racionalista realizada por Zevi, em sua *Storia dell'Architettura Moderna*⁶⁹, um empreendimento à época solitário, e radical, nessa direção.

Se tais acréscimos são uma clara novidade em relação ao conteúdo das outras cadeiras do Departamento de História, ainda indiferentes ao moderno – como se ele, o moderno, ainda não pudesse, ou não precisasse ser lido historicamente –, as inovações parecem ter se ampliado a partir de 1957, como se verifica em seus programas de curso, com a ultrapassagem do tratamento cronológico tradicional e a introdução de novos recortes a partir de temas transversais: homem e cultura, linguagem como veículo de cultura, arte e expressão social, religiosa, econômica, psicológica, as relações da arte contemporânea com a arte primitiva, questões de historiografia propriamente ditas.⁷⁰ Segundo Sérgio Ferro, que foi seu aluno no fim dos anos 1950, “o método dele 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.”⁷¹ A partir de 1961, e de 1962 em especial, com o ingresso de seus dois assistentes, o próprio Ferro e Katinsky, por outro lado, percebe-se o aparecimento de uma ênfase na arte brasileira, e especialmente nos estudos de cultura popular e do modernismo brasileiro, da arte negra, da arte das crianças e alienados, com o incentivo a pesquisas individuais e à realização por parte dos alunos de exposições circulantes⁷².

Tais mudanças são, aliás, patentes nas provas aplicadas na disciplina pelo professor naqueles anos. Além da importância de questões em torno das relações entre arte e técnica, artes e ofícios, arquitetura e engenharia, arquitetura e industrialização, tratados através de exemplos como a Bauhaus, a cadeira Thonet, a Villa Savoye, a torre Eiffel, sobre os quais os alunos eram convidados a discorrer, uma questão merece destaque. Nela, o professor questiona os alunos acerca da importância da história da arte na formação do arquiteto contemporâneo e na prática profissional. Como observou Braga, muitos salientaram o fato de a história da arte favorecer a construção de vínculos entre passado e presente na produção arquitetônica, ou de permitir a recomposição dos vínculos entre a arquitetura e sua época, propiciando ao arquiteto uma visão universal da cultura. Não é claro se os alunos compreendiam a história da arte como o conjunto de conteúdos ministrado por Motta em sua cadeira ou como um campo específico de conhecimento, no qual seria possível apanhar a sintonia entre arte e arquitetura em cada período. Mas não deixa de ser eloquente a recorrência, nas respostas dos alunos, de referências ao livro de Bruno Zevi, *Saber Ver a Arquitetura*,

um marco na afirmação da especificidade dos critérios de avaliação da arquitetura entre os demais gêneros artísticos com base nas distintas concepções de espaço ali interpretadas. Não apenas o teor das respostas revela a adoção do livro como bibliografia básica, mas a sua efetiva mobilização aflora como possibilidade de pensar as relações entre um campo e outro, o passado e o presente, a história e o projeto. É o que se vê, por exemplo, na prova da aluna Marianilza Brasil Oliveira, que cita justamente um trecho do livro em sua resposta: “É tarefa da segunda geração de arquitetos modernos, uma vez superada a natureza psicológica do ato de gestação do movimento funcionalista, restabelecer uma ordem cultural.” Os grifos da própria aluna sugerem uma adesão à ideia de que a cultura organicista seria capaz de religar a arquitetura do presente com a cultura arquitetônica do passado e conferir um fundamento histórico à modernidade. E conclui: “realmente me impressionei ao ler Bruno Zevi, na maneira em que ele ataca o problema [...] Será exatamente a história da arte que virá ao nosso encontro trazer, ou pelo menos esboçar a ordem e correlação existente no decorrer dos séculos entre os povos.”

ACERVO FAMÍLIA MOTTA

Mas se as referências à obra de Zevi são evidentes no processo de atualização do ensino de história da arte, um ensaio de Motta, *Desenho e Emancipação*, de 1967, parece deixar claro o vínculo postulado entre o artístico, o técnico e o social, ao investigar as razões pelas quais a palavra desenho teria se afastado da ideia de designio no Brasil, isto é, da ideia de projeto como “encaminhamento no plano da liberdade”, o “lançar-se para frente” em vista de um projeto social indissociável da “emancipação política”.⁷³ Estudioso da cultura popular, tanto quanto da teoria clássica da arte, e atuante no debate que se fazia na FAU sobre os processos de modernização nacional e seus impactos no trabalho do arquiteto, Motta questionava o divórcio produzido ao longo do século XIX no país entre o ensino de belas artes, pós-Missão Francesa, e o dos ofícios mecânicos. Não se pode esquecer da conjuntura contemporânea, de reformas pedagógicas na FAU e, externamente, de estreitamento de perspectivas com a implantação da ditadura no Brasil. Seu texto dialoga, aliás, com a aula magna realizada pelo colega Vilanova Artigas no início do mesmo ano. Proferida dois anos depois do retorno do arquiteto do exílio uruguaio, o *Desenho* também se atinha ao problema semântico das relações

entre desenho e designio, arte e intenção. Em evidente diálogo com o colega da FAU, Artigas reconhecia a importância da abordagem estética com a ampliação do conceito de arte para a totalidade dos objetos na contemporaneidade. Ecoando, por certo, a aposta do arquiteto no papel renovador da máquina sobre o campo artístico, tratava-se de insistir na fusão entre o risco, como “linguagem de uma técnica construtiva”, e o “projeto humano no sentido de proposta do espírito”, Artigas tomava distância da crítica romântica à indústria, que operava em leituras tão distintas da máquina quanto as de Mumford e Giedion, como as de Wright e dos organicistas. A divergência teórica, desde cedo assumida com relação à agenda poética proposta por Zevi, era agora renovada pelo arquiteto brasileiro em seu elogio do desenvolvimento: “cada vez maior e tanto melhor quanto excessivo”.⁷⁴ Ao menos àquela altura, anterior ao AI-5, à cassação de Artigas e à extinção dos fóruns de ensino da FAU.

Seja como for, nem Motta, nem Artigas estabeleceram com Zevi um diálogo direto, como aquele travado pelo arquiteto italiano com Lina Bo Bardi, sua compatriota. E como vimos, ainda que interessados em sua obra, nem um, nem outro podem ser incluídos entre seus discípulos, nem figurar entre os adeptos do organicismo no Brasil. Três anos mais velho do que Zevi, Artigas aproximara-se da produção norte-americana alguns anos antes de ser lançado, em 1945, o manifesto *Verso un'Architettura Organica*. Aproximação que se ligara tanto ao impacto local da obra de Wright e da grande exposição retrospectiva a seu respeito no MoMA, em 1940, como aos canais de intercâmbio que se abriam entre os arquitetos brasileiros e daquele país após a Feira Mundial de Nova York, em 1939 e, especialmente, após a exposição *Brazil Builds*, em 1943, no mesmo museu.⁷⁵ O fato é que já durante sua viagem aos Estados Unidos, em 1946-47, patrocinada pela fundação Guggenheim, não era a obra de Wright que o atraía naquele país, mas as grandes obras de infraestrutura da era Roosevelt, o ritmo de desenvolvimento daquela nação americana e, muito particularmente, as experiências pedagógicas ali implementadas no ensino de arquitetura desde a segunda-guerra mundial, às vésperas da fundação da FAU-USP. Se sua primeira leitura da obra de Zevi, por volta de 1952, vincula-se, assim, a uma clara tomada de distância em relação a ambas as vertentes wrightiana e corbusieriana da arquitetura moderna, em favor de uma pesquisa arquitetônica mais próxima dos anseios populares por uma nova sociedade no Brasil, as leituras seguintes surti-

riam justamente da afinidade que porventura seus escritos evocavam com desafios pedagógicos muito precisos: a rejeição da tradição compositiva no ateliê, a afirmação do temário espacial, a revisão dos métodos de representação, os liames da arquitetura com o urbanismo, o design e, certamente, com a história.

É compreensível, neste contexto, a solidariedade das leituras de Artigas e Motta. Ainda que distintas uma da outra, informadas por necessidades, competências e interesses também muito diversos, elas parecem convergir para o estreitamento dos laços entre conhecimento e proposição, passado e presente, arquitetura e cultura, e não menos – algo naturalmente ausente da reflexão zeviana – pela busca de integração do ensino à realidade brasileira. Como vimos, as formas de colaboração entre os dois professores brasileiros eram múltiplas naquele momento: da organização de grupos de leituras e parceria no concurso de Brasília ao envolvimento em experiências pedagógicas, como as reformas de ensino, o Ateliê Integrado e o Museum. O fato é que, ao final dos anos 1950, o crítico Flávio Motta, cinco anos mais jovem que Zevi, vinha se afirmando como o principal intérprete da produção arquitetônica paulista contemporânea, precocemente apontando uma coesão peculiar de procedimentos de projeto entre Artigas e seus discípulos. De fato, em maio de 1960, em um número especial da revista *Zodiac* sobre o Brasil, no qual Zevi publicaria uma crítica a Brasília⁷⁶, Motta, a convite do editor Bruno Alfieri, assinou o texto de apresentação do dossiê. Nele é tecida uma trama mais complexa de explicação da gênese e desdobramentos recentes da arquitetura

moderna no Brasil, considerando seus elos com o campo cultural mais amplo e a afirmação do ensino acadêmico e de artes e ofícios no país. Sinalizando uma alternativa socialmente comprometida, com fundamentos teóricos e expressão plástica diferentes daqueles difundidos internacionalmente a partir do Rio de Janeiro, a produção paulista, e especialmente a de Artigas, revelariam um

esforço de encontrar novas formas através de processos construtivos independentes da instabilidade da indústria da construção nascente. [...] Hoje as suas realizações [de Artigas] vão amadurecendo em direção a um aparente 'brutalismo'. Deve-se notar que muitas vezes no 'brutalismo' a agressividade é denunciada, mas não se expressa como maturidade afetiva e emocional, ou seja, como fator de integração social. Aquilo que esse arquiteto procura é a expressão da energia que penetra na matéria com o vigor e a obstinação de quem não impõe limite ao espaço, mas o escava procurando o vazio para o homem.⁷⁷

As novidades poéticas da arquitetura de Artigas estariam, pois, em seu raciocínio construtivo, ciente das limitações produtivas locais, e em um procedimento eminentemente espacial. A considerarmos o papel atribuído por Motta à história da arte como possibilidade de reintegração da arquitetura em seu ambiente histórico, social e cultural, os nexos, tanto quanto a independência de suas formulações com respeito à obra de Zevi, parecem revelar sua atualidade.

PEDAGOGICAL COUNTERPOINT: ZEVI, ARTIGAS, MOTTA AND FAU

As we know, the initial reception of Bruno Zevi's work in Brazil is associated with very specific facts and circumstances: the diffusion in the country of Wrightian architecture, the European repercussion of modern Carioca architecture, the local echoes of the controversies between organicism and rationalism, the critical fortune of Brasília, his performance at the Extraordinary International Congress of Art Critics of 1959 or his enduring dialogue with Lina Bo Bardi. But if his direct relationship with the architectural debate in the country is crucial to

understand it, it can be said that two of his books are the basis of the prestige granted to him among Brazilians: *Saper vedere l'architettura*, from 1948², and *Storia della architettura moderna*, from 1950. They are not only the most cited books of the author by architecture professors throughout the country between the years 1950 and 1960, but some of his ideas and perspectives will make fortune among Brazilians. I refer, for example, to the primacy of the space category in the interpretation of architecture and the praise of organic spatiality, the reup-dating of the classical-romantic pair, the hypothesis of a polygenesis of modern architecture or the censorship of the monopoly of the technicist criterion in the history of architecture in general.

Period teacher books such as Lina, Enoch da Rocha Lima, Sylvio de Vasconcellos, Benjamin de Carvalho or Ivan de Aquino Fonseca³, then linked to the architectural faculties of São Paulo, Belo Horizonte, Rio and Recife, much they have to tell us about reading those books at different times, institutions and disciplines across the country. Still little examined, perhaps one of the most productive moments of the Brazilian reception of his work has effectively taken place in the discussion around the relationship between history and project in the architect's formation. Especially at FAU-USP. Partly, perhaps, due to the atmosphere of institutional, pedagogical and disciplinary boiling experienced by the institution from the second half of

the 1950s, at a crucial moment of inflection in national architectural production. But also thanks to the privileged channel of access there to his work. I refer specifically to two of his most charismatic teachers, both early readers of Zevi: the engineer-architect Vilanova Artigas, one of the creators of the school, teacher of Composition in the house, since its foundation, and of the most influential designers in the country in those years; and the critic, artist and professor Flávio Motta, who since the beginning of the 1950s took over the chair of Art History there to constitute not only one of the most prolific ways of exploring the links between aesthetics and design, history and production, but also of the most influential interpreters of contemporary architecture in São Paulo.

To better circumscribe the mobilization – potential or effective – of his work in São Paulo, in this institution, between the 1950s and 1960s, it is important to have in mind two horizons of issues. First, the ongoing debate on the meanings of the teaching of history in the formation of the architect, within which the idea of Zevi's operative criticism would gain international resonance. Secondly, the transformations observed in the field of teaching in that period, especially in FAU, within which the reading of his work would make sense and would have very peculiar incomes on the formation profile adopted there.

DILEMMAS IN TEACHING

It should be noted that, everywhere, the 1960s was prodigal by reflecting on the role of history in the formation of the architect. *The international colloquium The History, Theory and Criticism of Architecture*, held in 1964 at Cranbrook Academy in the United States, under the patronage of the American Institute of Architects and the national association of schools of architecture, is emblematic. At the opening of the event, Washington University architecture history professor Buford L. Pickens stressed the need to better highlight the breadth of the discipline's creative role as a positive force in determining the present and

future course of both education and architecture.⁴ It was about researching the dynamic relations between theory and criticism of architecture and its past, as a strategy of deviation from inherited pedagogical customs and prejudices.

Among the approximately fifty participants were Peter Collins of McGill University, Serge Chermayeff of Yale, Sibyl Moholy-Nagy of the Pratt Institute, Stephen Jacobs of Cornell, Stanford Anderson of MIT, Reyner Banham of Bartlett, and Bruno Zevi himself of the University of Rome. For Collins, the purpose of the colloquium was to examine the influence of history on criticism and criticism on the project, in short, to map its pedagogical place. And in that sense, some questions seemed central to him, even though today they might have sounded somewhat extravagant, and even, in some cases, anachronistic. First, a question of legitimacy: was it valid to teach history in an architecture course? Wasn't it an a posteriori area of knowledge, with no influence on practical training? Was not idle and decorative discipline, and even subject to reinforce *revivals*, so in vogue at the time? Secondly, a question of authority: if the study of the history of architecture really had some positive role to play in the constitution of a design theory, wasn't it important that history teachers for architecture students were architects? Finally, a properly disciplinary or rather methodological question: how did the history of architecture relate to the history of other arts and techniques? You'd be just one of your branches? How should I work with periodization? Chronologically or the other way around? Where to start? Where to end?⁵

The scope and boldness of the issues proposed there indicate the dilemmas in which the teaching of history in the faculties of architecture faced at that time. If the weight of historical sources was evident in contemporary production, including those that could in no way be classified as historicists at that time, as in the works of Saarinen, Philip Johnson, Paul Rudolph and Louis Kahn, Moholy-Nagy, should it be appropriate to ask the reasons for such paralysis of

the teaching of history since the previous generation? Wouldn't it have been caused by the permanence of traditional teaching practices, such as the description of chronological sequences or exclusively supported by iconography?⁶ It seemed urgent to him a change of method.

Perhaps the most optimistic, if not the most instructive, answer was the one offered by Zevi. Founding member of the Institute of Architecture History in Venice in 1960, and active character in the recent teaching reform instituted in Rome, where he had moved that year, Zevi there would later advocate a "historical-critical method". For him, this comprehensive method would break with all the pedagogical traditions available. With the method of studio, as inherited from the Renaissance, in which some artistic personality dominated, a method, today, elitist, incompatible with the teaching of mass and public. It would also break with the academic, static and dogmatic method, in which tradition had acquired a dimension so extraordinary that it subjected creation to the examples of the past. And the new method would also break with the modernist method itself, such as that introduced by the Bauhaus, in which experimental exercises predominated and applied to the detriment of the history of architecture, entirely banned under suspicion of sow projective conservatism. The abandonment of history by modernist pedagogy, according to Zevi, would rightly have bequeathed to the reactionaries the agency of the past; the history, without any effect on the drawing board, and the project, without any historical perspective, were precisely what was in those years favoring the recent forms of revivalism.

It's interesting to think of this background of production that seemed to worry everyone. In fact, a few years earlier, one of the first heralds of the modern movement, Nikolaus Pevsner, had pointed out a surprising use of his *Pioneers of modern design*, whose second edition, from 1949, by MoMA, had been serving as a source of inspiration for multiple forms of historicism – neo-Art Nouveau, neo-Perret, neo-expressionist, neo-De Stijl, neo-Bauhaus, among other imita-

tions of "styles never before imitated", neo-formalists, neo-sculptural, "belonging to the new postmodern anti-rationalism", in revolt against the formal rigidity and uniformity of the International Style, something that was verified in dozens of examples, including Oscar Niemeyer⁷. Although unpublished, such uses of history in the project seemed to him to be at the very least worrisome.

John Summerson and Reyner Banham, among others, were present at the RIBA auditorium in January 1961, when the conference was held. At the time, Summerson greeted the colleague for the consistency with which he presented contemporary chaos, although he stressed that "things are as messy as they seem", and "of course, in any given period, as historians well know, the architecture is shamefully messy. You can always find more or less exactly what you're looking for."⁸ For him, thirty years after the modernist explosion, there would be no more sense to encamp an anti-stylistic and anti-ornamental crusade, at the end and to the victorious cable; the little that escaped the rule did not even deserve critical attention. More than that, for him, a good construction could perhaps only be properly criticized through an alternative project. Nor for Banham, guiding Pevsner and his colleague from the *Architectural Review* in those years, the concern was justified, because the use of forms taken from the heroic years of modernism would mean something completely different in the present. And, before being a revolt against the order and rigidity of the International Style, for Banham, the return of historicism could even represent a kind of revolt against what he called neo-commodity or softness, neo-empiricism characteristic of the architecture of the immediate post-war.

In any case, the debate on contemporary historicism required reflection on the operative uses of history. The theme would be resumed by Banham a month later at The history of the *immediate future* conference⁹. There, Banham reiterated the need to think of history as a guide to the future: in the historical course, the present circumstance could only be observed as a kind of "deductive

spring" of future developments, more or less as experimental results could draw a curve in a Cartesian diagram. For him, the nostalgic aspect of contemporary architecture found its best counterpoints in works located on the boundaries of the discipline: or well the architects joined in the intellectual adventure of the human sciences and transformed architecture from its extra-architectural contents; or well the architecture would fail to take the imaginative leap that would allow her again to turn on herself and reinvent herself¹⁰. This was what he saw, for example, in paradigmatic brutalistic works in Italy and Great Britain, such as the Pirelli Office or the Marchiondi Spagliardi Institute in Milan, or the Hunstanton School, in its appropriations of mass communication, psychology, comfort studies, anthropology and sociology.

FUTURE OF THE PAST

In the early 1960s, Zevi was as engaged in pedagogical debate as in these controversies of brutalism. But the discussion with Banham did not simply go through the opposition between a criticism primarily formal and the reference to extra-architectural parameters, but by the polarization between a bet on the "second era of the machine" on the part of the British critic, and a rereading of the modern movement, as proposed by the Italian architect from *Verso un'Architettura Organica* (1945) to *Storia dell'Architettura Moderna* (1950) and *Poetica dell'architettura neoplasticista* (1953). For in fact, in them, as in *Architettura e Storiografia*, also from 1950, the place of historiographical criticism is not recalled to the establishment of an organic lineage in contemporary architecture, that is, a "humanizing ripening"¹¹ in relation to the eminently economic criteria of functionalism. It had also gained ground, and very symptomatically, as a theoretical-methodological review of the relations between design, theory and history, in other words, of the multiple chains of historical precedents that can be articulated in all projective reasoning and in each architectural proposition. It was, therefore, a confrontation between, on the one hand, a history of the imme-

diate future in the wake of the scientific-technological revolution and, on the other, a history of the projectual act as a guide for a future of the past, contrary to instrumental rationality, to totalizing mechanism, dogmatic universalism, and closer to the common man, to democratic, localist or culturalist values.

Whether it was for Banham, it was for Zevi, so it was not acceptable to remain indifferent to the weight of history in contemporary production, but to mobilize it to overcome the "comfortable" way in which architects, "even the most skilled", had been reconnecting to tradition. If "the historicization of architectural culture" was on the agenda, Zevi thought, "the tools to satisfy it" still seemed "confusing". In the article *Il futuro del passato in architettura* (1963) the Italian historian would state: "It is clear that the historical method must above all inform the whole teaching of architecture; but an agreement on how to impose historical discipline in architectural colleges is far from a consensus"¹². The ongoing experiment in Rome, as a Bauhaus finally reconciled with history, would be one of the possible answers:

If the experiment continues, perhaps our goal of having an integrated architectural culture and therefore a good and modern school of architecture is not so far away. If history uses the instruments of the project, the opposite is also true: design will use the instruments of history and criticism, more and more. What students in our schools resent more than anything is the superficial, empirical and unscientific way in which their projects are criticized. How does a project critic express himself? Very often in the vaguest mode possible: "That's pretty good. A little weak here; maybe you should put more tension on this side. Why don't you make that part of the building more fluid?" - All that kind of nonsense. We threw away old, academic grammar

and syntax, but having failed to replace them with new, open and dynamic grammars and syntaxes, we found ourselves empty-handed. At this point, however, the new historical method comes to help design courses, just as design methods come to help history. If history is now able to reconstruct the creative processes of a builder of a gothic cathedral, or Brunelleschi, or Bramante, or Wren, it is also able to follow, control and test the processes of architectural creation. The process to understand an old building and to criticize a new one in the course of its own creation process is the same. If design criticism at drawing tables is going to become scientific, it should adopt the historical method in the new, active and operative sense that has been presented¹³.

Despite the intellectual and political energy committed to the reform of Rome, the proposal put forward there does not seem to have fully avenged. But the fact is that since the times of *Metron*, the theme of history teaching had been constituting a recurring front of reflection in the clash with contemporary production¹⁴, with *L'Architettura – Cronache and Storia*, from 1955, the idea of an efficient critique from the point of view of project teaching has become clearly postulated¹⁵, impregnating the journal's editorial platform in the following decade¹⁶. It was about defending history as the backbone of architecture teaching; of teaching history no longer as "accumulation of so-called 'objective', but as a place where different personalities, tendencies and interpretations meet or conflict"¹⁷. It was only picking up the conflict of interpretations in history that the unitary idea – including the Bauhausian idea of overcoming the antinomy between industrial technique and crafts – could be fought.

In fact, the discussion was on the rise in *L'Architettura* when, in the academic year 1963–64, Bruno Zevi was appointed

professor of history at the Faculty of Architecture of Rome, alongside Ludovico Quaroni for the Chair of Urbanistics, and Luigi Piccinato for Composition. The moment was tense; in the spring, Valle Giulia's head office had been occupied by the students, when the movement published a manifesto in which it affirmed the need for pedagogical renewal. At the beginning of the school year, a special session of the Academic Council defined the holding of a convention with the aim of establishing a consensus on issues such as the relationship between the architect's work and cultural production in general, or the division of the course into a propaedeutic biennium and a specialized triennium¹⁸. Although, in the end, the resolutions drawn there were restricted to mainly administrative aspects¹⁹, the organization of the whole process, the antibureaucratic spirit in it dominant and the participatory enthusiasm led to an appreciation of the training space as a research space and not simply of the elaboration of finished projects, in the professional sense. For Zevi, the trend echoed what was observed in the most advanced foreign universities²⁰.

Although the theme of operative history was not emphasized during the debates, Zevi's participation in the process seems to have encouraged him to disseminate on his own a method of teaching the history of architecture as a practical activity, once the project didactics were also redefined. The lecture at Cranbrook in 1964 seemed to offer him a privileged opportunity to discuss his ideas at an international forum. In addition to being purely intuitive, irrational, unteachable, the project should be seen as a controlled process of expression and criticism, which needed to be balanced between past, present and future. Not by chance, in the announcement of the North American colloquium in *L'Architettura* in December 1963, Zevi had emphasized precisely the didactic theme. The objective of the event would be to stimulate projective creativity from historical teaching, seen as an inevitable part of all design, in search of the "future of the past in architecture". The youngest professor of architectural history in

Rome thus referred to the Pevsner and Banham conferences at the RIBA two years earlier, and referred to Sibyl Moholy-Nagy's criticism, published in April of that year in *Charette Magazine*, in which the professor of architecture history at the Pratt Institute pointed out the pathetic place attributed to the discipline in the Bauhaus curriculum, whose American version she had helped found in 1937, after the escape from Germany. According to Zevi, "saturated with technology and functional objectivism, the architects again had returned to tradition, (...) but with alarming superficiality (...). This is the price that the intermediate generation pays for having embraced the anti-historical ideology of the masters without discussing it, as well as for having refused it from one hour to another without any elaboration."²¹

INTEGRATION IN BRAZIL

What was going on in Brazil, and especially in the teaching of architecture, in those years? As we know, the constitution of autonomous faculties of architecture in Brazil would begin only in 1945, with the National Faculty of Architecture (acronym in Portuguese: FNA), derived from the former National School of Fine Arts, in Rio de Janeiro. In the following years, autonomous units would also be created in Porto Alegre, São Paulo and Belo Horizonte, and, in the late 1950s, in Salvador and Recife. The period was one of euphoria, given the international consecration and the national diffusion of Brazilian architectural modernism, including in the teaching of architectural composition. But the 1950s also coincided with the first censorship, external and internal, to the so-called formalism of Rio architects. So that, while the production of between-wars gained space, other operational orientations, organicism, rationalism, empiricism, brutalism, among others, were also beginning to gain some influence in schools and professional production.

It is also important to perceive the emergence in the country of practical-theoretical demands reasonably articulated around the ideas of social commitment, human scale, projector

constructive rationalization or industrial design, as well as more consistent historiographic enterprises around what was understood by Brazilian architecture. In fact, since the creation of the National Historical and Artistic Heritage Service in 1937, and even before, influential re-reading's of colonial, Baroque, popular or modern architecture – by authors such as José Mariano Filho, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Paulo Thedim Barreto, Manuel Bandeira, Robert Smith, Hannah Levy etc. – that have been contributing to the review of objects, chronologies and approaches. Linking to broader historical and aesthetic concerns with art, technique or material culture, it is possible to see in some of these writings a combination of increasingly specialized analyses and efforts to inscription local facts in broader formative dynamics, not only national, but contemporary. Naturally, the nationalist purpose and the weight of modernism in the patrimonial sphere would reinforce a certain operative predisposition in relation to the past, either in the veil of current affairs that will cover the readings and actions of preservation of the listed goods, or in the elaboration of historical maxims as a basis for contemporary production. But the fact is that from an early age it was constituting not only a narrative plot, but a scheme of formation of modern architecture in Brazil.

It is unquestionable that Lúcio Costa graduated from this matrix and took an active part in its elaboration, while constituting a sophisticated interpretation of the formation of Brazilian architecture, of the most influential in the professional imaginary and in practically everything that would be talked about in schools, books and magazines until at least the 1970s²². Written as “Documentação necessária” (1938), “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro” (1939), “A arquitetura dos jesuítas no Brasil” (1941), “Arquitetura brasileira” (1952), alongside his opinions for The SPHAN, they effectively permeated some of the most original projects of the period, such as those of Germain Bazin and Lourival Gomes Machado on the

Baroque, or those of Philip Goodwin, Mário Pedrosa, Henrique Mindlin and Joaquim Cardozo on the modern. But what is interesting here is that they would also have enormous ancestry about what was taught as the history of architecture in Brazil, whether in Rio de Janeiro, with Paulo Santos, in Minas Gerais, with Sylvio de Vasconcellos, or in Recife, with Ayrton Carvalho. That, at the end of the day, this was the traditional profile of the new generation of teachers of architectural history that would begin to emerge in the country with autonomous faculties: committed to the tasks of preserving national heritage as a possible matrix for an architecture of the present, in clear dissonance with respect to the previous generation, formed in the lessons and manuals of Barberot, Guadet, Cloquet, Fletcher or Hamlin, such as Adolfo Morales de los Rios, Alexandre Albuquerque or Cristiano Stockler das Neves.

In fact, if Lúcio Costa's performance was responsible for establishing criteria, canons and patrimonial chronologies, it was not less effective from the point of view of establishing historiographical narratives, including in relation to contemporary production. Think, for example, of ideas as recurrent as those of miscegenation and acclimatization in Portuguese-Brazilian architecture, of formal and constructive economy, of horizontality, frugality and resourcefulness, of a dominant Mediterranean trunk. Everywhere, it is possible to recognize the affirmation of an operative commitment – symmetrical to that re-constituted on another level by Giedion or Zevi – in the way the interpretation of the past is combined with efforts of genealogical sons and aesthetic orientation of contemporary architecture.

The fact is that, at the turn of the 1940s to the 1950s, this patrimonial matrix had been gaining ground in the teaching of architectural history throughout the country, including in São Paulo, where both Mackenzie College and the University of São Paulo, the teaching of history in engineering courses would remain almost entirely indifferent to local production. João Sodré, in this regard,

observed the dissenting and effective role of FAU-USP students throughout the 1950s in expanding and updating historical repertoires and reviewing the programmatic contents of the disciplines within the institution, largely thanks to its approach to the heritage mission led nationally by Lúcio Costa and Luís Saia at the local level. His field visits on the outskirts of São Paulo and his travel ventures and documentation of colonial and modern architecture in the states of Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia and Pernambuco, in dialogue with the surveys and publications of authors such as Saia or Ernani da Silva Bruno, would in fact intervene decisively in the directions there of teaching at FAU²³. Changes like these would become even more consistent when, in the second half of the 1950s and especially from the 1960s on, a new generation of teachers formed architects, both at FAU and Mackenzie, as Carlos Alberto Cerqueira Lemos, assistant since 1954 by Eduardo Corona in “Theory of Architecture”, Nestor Goulart Reis, assistant to Eduardo Kneese de Mello since 1956 in the newly created discipline of “Architecture in Brazil”, and Julio Roberto Katinsky and Sérgio Ferro, assistants of Flávio Motta in the chair of “History of Art and Aesthetics” from 1962 and 1963 respectively, would be integrated into the faculty.

It is not the case to review this story in detail, not least because, despite monographic efforts in this sense²⁴, much of these academic trajectories still have to map out. However, recent studies on the teaching of architecture in the country have revealed institutional, curricular and didactic-pedagogical transformations very eloquent on the issue. In fact, following the trend in higher education as a whole in the country, the early 1960s coincided with significant changes in the teaching of architecture. With the first seven autonomous faculties fully consolidated – Rio de Janeiro, the two from São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador and Recife – the period was marked by the loss of centrality of the FNA curriculum after the enactment in 1961 of federal law 4024, which for the first time established the

guidelines and bases of higher education in the country. From then on, various initiatives began to be put into practice. In 1962, for example, with the creation of the eighth faculty of architecture in Brazil, Brasília, an idea was introduced that had been discussed since the 1950s, that of Integrated Studio, converted there into a central part of the pedagogical program. It is important to note that the architecture and urbanism course in Brasília was conceived, as it could not fail to be in that context, as one of the first three trunk courses of the newly created University of Brasília, articulating around it the courses of cinema, visual arts, music, artistic education and others, and bringing together in its faculty, renowned architects such as Oscar Niemeyer and Alcides Rocha Miranda, young professionals such as João Filgueiras Lima, Edgar Graeff, Glauco Campello, Mayumi and Sérgio Souza Lima, as well as teachers from different fields and generations, such as Joaquim Cardozo, Alfredo Ceschiatti, Athos Bulcão, Ana Mae Barbosa, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Claudio Santoro, Rogério Duprat and many others²⁵. The experience would be sabotaged by the dictatorship soon after 1964, but the interdisciplinary principle would have a much broader meaning there than usual.

In the same year of 1962 when the minimum curriculum was introduced in architecture courses in the country, the Faculty of Architecture of the University of Rio Grande do Sul, in the midst of the reform led by Métrio Ribeiro, would also offer to apply a proposal for "integration of different teaching processes"²⁶. Anchoring itself in the belief that the undergraduate course should be oriented exclusively to professional training, it was claimed a character applied to all curricular content. The intended "integration" should take place, therefore, "through the practical realization of projects that cover all the problems to be solved, pragmatic, functional, technical and aesthetic, never one or the other separately". This certainly did not exclude theoretical and historical investment, but this would be concentrated in a basic preparation cycle, prior to

the cycle of professional preparation itself, within which the so-called "complementary" contents to the project would be worked, involving historical training, applied social sciences and architecture theory, which also included a preliminary contact with urban planning.

For the sake of truth, the theme of "integration" in the field of architecture teaching had been discussed since the 1950s, although at first in the name of a closer approach to the challenges posed to architects in Brazil. This is the following from the pronouncement of a 5th year student of FAU USP to the II National Congress of Architecture Students, meeting in Recife in 1953:

Traditional Brazilian architecture should be brought to the student's attention as early as the first year. His study should be done in Analytical Architecture and Architecture Theory. Preferably the civil architecture of the first centuries, the one that the Portuguese brought from the earth and here so well knew how to acclimate it: the big house, the urban house, etc. What matters is to study the program, materials, technique and manpower of this architecture. Seek to understand it and learn how to reproduce the steps of those builders, now starting from a new program, with contemporary materials, technique and manpower²⁷.

It was, therefore, to think about contents of Brazilian architecture as part of two of the most traditional disciplines of the curriculum, Analytical Architecture and Theory of Architecture, to bring them closer to material production and uses in architecture historically developed here, and at the same time reaffirm the operational bond between past and present in the formation of architects. When, in 1956, the student guild of the Faculty of Architecture and Urbanism of USP, GFAU, proposed the holding there of a teaching seminar to "debate the didactic regime" of the school was precisely the theme of integration in the

Brazilian reality that was at stake. To this end, the students would write a basic text, both conscientious and forceful, that questioned the faculty about the foundations of the training offered there. According to them, FAU was still very marked by the use of ideal models, a typical procedure in the Polytechnic School, from where it was emancipated in 1948. Resisting the idea of a specialized course – after all, the national industry would not allow specializations – they advocated a broad formation, at the same time theoretical and practical, attentive to the growing complexity and dynamism of contemporary reality and, therefore, free from both professionalism immediacy and traditional elitist encyclopedism: "for us, it is interesting to know how men solved their problems and not only the solution"²⁸.

Four teachers reacted in writing to the provocation and would have their answers incorporated into the publication of the Guild: Mario Wagner Vieira da Cunha, Luis Saia, who, although not a teacher of the house, had great influence on the students, Vilanova Artigas and Lina Bo Bardi. Mario Wagner focused on the contradiction of the student manifesto in pointing out the disconnect between teaching and reality without addressing the nature of architectural work. Saia addressed his criticisms not so much to the polytechnic matrix, but specifically to the new model, the modern architecture of Rio de Janeiro, which he had as a formalist and taxed that of traditional artistic education. Lina was laconic in pointing to the restlessness of the students as a "prelude to the concerns" of the professional; for her, the center of the problem was the absence of a "method" of problem solving in all its possibilities, not a free, abstract method, but a method close to human affections and real-life language.

It is emblematic that in his manifestation, entitled "Directions for the teaching of architecture", Artigas insisted, as well as Mário Wagner, in the displacement of the discussion of the teaching plan to that of professional practice. For him, the problem would not be exactly in schools, didactics or faculty; the restlessness of the students with the theme, in fact, proved the vitality of the academic

environment; the problem would be in the growing insignificance of the *métier* in the face of imposing real estate interests, including in the context of public offices and orders. For him, it would be difficult to overcome the clash between school and reality without investing in the knowledge of Brazilian history and its colonial reminiscences, nor in the clash with the directions taken by the arts and culture in the country²⁹. From the reactions, it is possible to perceive that, whether for the students or for the teachers, the discomfort was the disconnect between pedagogical debate and professional debate; Artigas' reflection, mainly oriented towards the deepening of a certain operative dimension of teaching in the face of a national reality of underdevelopment and imperialist domination, whether in the economic and social sphere, or in the context of culture and thought.

In response to the debate, the school's management would name in 1957 a curricular reform committee composed of Abelardo de Souza, one of the regents of the Chair of Small Compositions, Rino Levi, professor of Great Compositions, Hélio Duarte, then involved with the works of the university campus of USP, and Artigas, one of the creators of FAU's inaugural project, the latter two linked to the chair of Small Compositions. In the final report presented by the Commission, the effort to reconcile the existing structure and the demands for change is clear, precisely on the basis of an assessment of the "misfit" between teaching and profession. It is interesting to realize that the small teaching tradition was seen as an advantage, freeing the school from the weight of "methods now considered old-fashioned and counterproductive", and allowing it to "start a new cycle of experiences around teaching". Although apparently modest, the proposal pointed to a new profile of architect, more "integrated to his social mission" before the stage of national development and that was able to "unify the numerous social, technical, economic and plastic problems inherent to construction". It was about overcoming the eminently informative character of the technical and histori-

cal-philosophical disciplines, allowing the student to synthesize "a unitary view of the contemporary world and the society in which he lives, involving and expressing structures of all sorts". Hence the bet on the figure of the "integral architect", inspired by Gropius, which could be achieved without major changes in the framework of disciplines, but only by regrouping them into four groups of subjects: those of "scientific training", those of "technical application", those of "appropriate culture" and finally those of "atelier" that, with its expanded teaching staff, could be thought of as a center of convergence of all others³⁰.

DESIGN, HISTORY AND MUSEUM

The case of FAU-USP seems emblematic in those years, either because of the unquestionable national ancestry that the institution had been assuming, or thanks to the unique volume of research on it, which has been revealing the weight there of the debate on integrated teaching³¹. In any case, to understand the changes taking place at FAU USP, it is important to consider its formation and the unique composition of its faculty. Created in 1948, the school had inherited from the course of engineers-architects of the Polytechnic School, from where it came, strong inclination for training applied to civil construction and urbanism. Another distinctive feature would come from its early alignment with modern architecture, thanks to the hiring of a young generation of professionals trained in the Polytechnic School, such as Vilanova Artigas, Zenon Lotufo and Icarus de Castro Mello; in Mackenzie, as Pliny Croce, or at the National School of Fine Arts, in Rio, as Abelardo de Souza, Hélio Duarte, Eduardo Corona and Alcides da Rocha Miranda. Over the years, moreover, it would also be differentiated by valuing the artistic disciplines and the humanities, which then flourished at USP. It was on this basis that FAU gradually consolidated its institutional and disciplinary autonomy in relation to the Polytechnic School, establishing a decisive inflection point in updating the national debate on architecture teaching.

The growing presence in the faculty of architects, and modernist architects in particular, in relation to engineers, led to the first questions of the dominant curriculum model, in favor of a greater approximation between technical education and artistic education, as well as the revision of models and design problems in the workshop activities. The trend was already visible with the transfer, in 1950, from the new Faculty of the Poli building to the Art Nouveau mansion of Maranhão Street, Vila Penteado, two blocks from the Faculty of Philosophy, Sciences and Letters of USP and very close to important cultural and educational institutions of the city. A year later, a four-month strike by the students, angered by the impediment by the rectory of the hiring of Oscar Niemeyer to the chair of Great Compositions, would result in the resignation of the then director, the engineer and urban planner Anhaia Mello, and in a movement for reforms in teaching and the teaching staff³². The greatest innovation in these early 1950s was precisely in the disciplines of Composition, with the hiring of new teachers such as Jon Maitrejean, Oswaldo Correa Gonçalves, Roberto Cerqueira César, Rino Levi, Achilina Bo Bardi, Roberto Coelho Cardozo and Jacob Ruchti. But the process also took place in other disciplines, with the hiring of sociologist Juarez Brandão Lopes and economist Mário Wagner Vieira da Cunha, and the introduction, in 1952, of the discipline of History of Art and Aesthetics, in charge of political scientist and art critic Lourival Gomes Machado, replaced in 1954 by Flávio Motta, which introduced over the years, as we will see, very significant changes in its content and didactics³³.

Discussions on the integration of education in 1956 and 1957 converged on the major education reform in 1962. It is important to note that the local scenario of architecture, since the mid-1950s, pointed to the national projection of a group of professionals, largely articulated around Artigas, who not only assumed a critical distance from the hegemonic Carioca model, but would be noted for the consolidation of an alternative and reasonably shared set of constructive concepts, ethical concerns and elections in

the operative field. The scenario had been complexing locally since the Carvalho Pinto government's Action Plan, which established in São Paulo extensive public works programs and new recruitment standards in multidisciplinary teams. It would gain robustness with Juscelino Kubitschek's Goal Plan, which included Brasília, and with the Basic Reforms debuted under João Goulart, which consolidated throughout the country a new spectrum of architects' responsibilities with national development. It was then a matter of challenging the delay of civil construction, the influx of real estate speculation, the growing housing shortage, the growing problem of urban and agrarian reforms, actively placing itself within public housing and urban and regional planning programs, education, health, sports, leisure, infrastructure, etc.³⁴

It was in this scenario that the project of transfer from FAU to the University City was carried out, in parallel to the emergence of a decisive reflection on the studio³⁵. Not by chance one of his most eloquent testimonies was written by the professor of the house Roberto Cerqueira Cezar, on the occasion of the Regional Meeting of Brazilian Educators promoted by the Ministry of Education and by the Social Service of Industry, in São Paulo, in 1960. In it, Cerqueira Cezar situated the challenges for the profession and particularly for teaching in a context of development of the country. The courses, organized in the form of isolated chairs, suffered, according to him, from the complete absence of integration between knowledge to "face the problems of planning and project"; moreover, the teaching of urbanism, concentrated in just one year, limited the application of theoretical knowledge to the urban problems of the country; the very serialization between chairs prevented, "in a total way, any possibility of achieving this integration"; more than that, belittling "humanistic formation" in relation to the artistic skills and mathematical knowledge of the students, kept them away from the "problems that most directly affect man"³⁶. The fact is that, based on the recommendations gathered there, the then director of FAU-USP, Lourival

Gomes Machado, created in 1962 a commission in charge of the study of the Studio. Coordinated by Carlos Millan, and composed by Maitrejean, Gian Carlo Gasperini and Lucio Grinover, the commission would take as a starting point the proposal to reformulate the teaching of 1957, advancing in the conceptualization of the studio as a space for approximation between the space of training and the space of the profession through graphic and plastic training-constructive with a view to "planning the physical environment in its direct relations with man", in all its scales of complexity, architecture, urbanism and industrial design³⁷. In this sense, the studio could never be understood as a self-sufficient department, but operating through the "direct and harmonic collaboration of the other departments that bring together the technical chairs, the chairs of history and social sciences and the department of extra-curricular activities"³⁸.

These ideas underlie the 1962 education reform. In fact, the curricular restructuring carried out, to impress the architect's training a character closer to the demands of industry and social needs, was precisely deeper in the disciplines of Composition, whose contents would be distributed in four complementary axes: architecture of buildings, urban and regional planning, visual communication and industrial design. Housed in the Composition Department, it would relate to three other Departments: the Technical Disciplines, the Applied Sciences and the Critical-Historical, in addition to a special department, the Museum, conceived as a coordinating body of curricular, extracurricular and complementary activities to teaching, to support and stimulate work in graphic arts, photography, scenography and models³⁹. A 1963 document, drafted by a GFAU committee, summarizes the changes implemented in the course:

It was divided into successive alternating cycles of analysis and synthesis, reflecting on an extensive scale the architect's own creation process. For this to be possible, it was necessary a

radical transformation of the school's own bureaucratic structure, covering functional aspects and the relations between teachers and students. Certain physical modifications were operated at the School. A unique studio was created in which the last four years of the Architecture Course work. (...) The themes of the four years are the result of a joint programming, with a logical sequence, creating the conviviality of all students⁴⁰.

The changes in history teaching in this context are quite significant. Starting with the creation of a specific department, the Historical-Critical Department, the consolidation of a sequence of four mandatory disciplines of History of Architecture, the elimination of the disciplines of Analytical Architecture and Architecture Theory, the creation of elective disciplines of "Introduction to Contemporary Economic History" and "Scientific Methodology and Introduction to Social Sciences", in charge of Mário Wagner; "Introduction to the History of Cities", by Nestor Goulart Reis Filho, and "Art and Industry", by Flávio Motta. In the new Department would also begin to be developed the first systematic research activities on Brazilian cities, crafts and traditional architecture in the Paraíba Valley and contemporary art and architecture in São Paulo⁴¹. It is perceived that, in line with the effort to consolidate research in history, there is a clear orientation in favor of the new horizons of training and action of the architect defined by the reform: on the one hand, it is a question of resizing the field of the history of architecture, once and for all, it is about its relations with productive issues, from handicrafts to industry, and with the history of urbanization; on the other hand, it is a question of articulated them to broader socio-economic and cultural processes, to bring the study of history closer to contemporary national development objectives.

This new operative role of history, in aid of the reformulation of the meaning of the studio, would become even clearer at the end of 1963, in the "First Forum of

Debates of FAU-USP", which evaluated the changes implemented. The topics elected for discussion reaffirmed the pioneering role of the institution at the national level, defending its alignment with the basic reforms then underway under João Goulart government. The final report left no doubt about this: it was explicitly about adapting teaching to the national reality and to the aspirations of a fair, humane and culturally independent development; to democratize access to education, including sectors of the population so far excised from it; and thereby contribute to the definitive affirmation of the architect in contemporary society⁴².

A second forum was planned the following year, which, however, did not occur due to the military coup in March 1964. It would be necessary to wait until 1968 for its realization. Although in a less enthusiastic tone, given the traumas arising from repression, persecution of students and imprisonment of teachers, the same purposes of contributing to economic and social development through planning would once again be reiterated. In this sense, the 1968 Forum resumed some of the propositions of 1962, in an attempt to deepen the intended reciprocity and symmetry of contents and purposes between the four Departments – Project, History, Construction and Applied Sciences – opening up greater possibilities for flexibilization of training trajectories, encouraging specialization, including at the graduate level.

The Museum project would also be resumed as a coordinating body for curriculum activities, printing and model laboratories, the library and an agenda of seminars, conferences and interdisciplinary exhibitions. Its function was, therefore, strategic in the integration between design, technology and history, as well as the school in relation to professional practice and society in general. Under its purview, an Interdepartmental Atelier should also be established, the AI, aiming at the establishment of an integrated structure of research in architecture; a practical space for horizontal and vertical integration of subjects and classes of students. His work dynamics there was reasonably clear:

"The Museum establishes the theme of the research. The Museum and the AI develop the research. The Departments establish alternative teaching units related to parts of the research, and their results are forwarded to the Museum and the AI and discussed there. The AI will hold debates and will not provide teaching units".

Among its planning mechanisms, it was also proposed to hold an annual forum, focused on the balance of the previous year and the establishment of the basic problem that should guide the activities of the Museum and the AI in the following year. For 1969, the problem chosen by the Forum of 68 was "Architecture in consumer society", focused on the development of fundamental issues of mass consumption in capitalist, socialist and peripheral societies, including the places of art and creativity; transport and mass communication issues; the role of science and technology in mass production.

Each Department also presented its own program for organizing its disciplines. The History of history conceived its incidence in the course as follows: in the 1st year, it was about providing students with a general introduction to architecture and specialized historiography, with emphasis in the nineteenth and twentieth centuries, comprising the building, the city, industrial design and visual communication, but also elements of the "genesis of modern society"; in the 2nd year, it was about bringing students closer to the same contents, with emphasis on Brazilian history, to allow the "understanding of peripheral societies in general and Brazil in particular"; in the 3rd year, contents specific to interpretation would be developed, especially those related to "architecture in mass society", a cross-sectional theme defined for all departments that year; the 4th year, it would be dedicated to the examination of more general theoretical positions in the history of architecture, as well as to the development, in collaboration with the Project Department, of studies related to Visual Communication, Industrial

Design, Design and Planning in mass society; the 5th, finally, would deal with theoretical positions of architecture in the Brazilian historical process and its rebates on more general issues of science, arts, aesthetics and culture⁴³.

The program proposed, therefore, a complete reorganization of the contents, articulating in parallel issues of architecture, urbanism and design, bringing them closer to other disciplines through the juxtaposition between historical, theoretical and interpretive approaches, reducing its time cut to the nineteenth and twentieth centuries and alternating the world reach and focus in Brazil. At the same time, the purpose of vertical integration, between the years, and horizontal, between the departments and disciplines taught each year, would be deepened through the emphasis, in the last three years of the course, on the common theme deliberated in that forum for the year 1969: architecture in consumer society. The architect Sérgio Ferro, a young professor of the Department, assistant to Flávio Motta, thus explained the meaning of the proposal:

The objective of the History Department is to provide students and researchers with the theoretical instruments that, allowing the understanding of the current architectural activity inserted in history, provide the architect with a more accurate examination of the options he must face in each concrete case⁴⁴.

It was, therefore, a reconnecting past and future, history and project, in a way similar to that proposed by Zevi for the teaching of history, that is, as an internal genesis of the architectural decisions of the past, as a kind of project guide today. But, if "the commitment of the History Department will be to apprehend our situation – without knowing the valid contributions of universal architectural thought and experience", there was something specific to the architect's performance in Brazil, after all

More than the history of our reality we have received that of others. More than the examination of the here and now, we've been doing it from there yesterday. Underdeveloped, we see ourselves through metropolitan perspectives. Accustomed to making and feeding the history of another, we forget ours, made or undone. It is typical of the underdevelopment of the consciousness of our underdevelopment the almost absolute predominance, among us, of a false historicist view in which the description of the appearance of phenomena dispenses with the examination of their current meaning. This predetermination, in which the "will" is given by the "was", does not lend itself to the indispensable transformation of underdeveloped countries. There, the fundamental is, exactly, to escape the colonial and pre-colonial predetermination. The hypothesis of the process makes us forget that we can make our history even if we have to start from a bitterly hostile situation⁴⁵.

In other words, if the historicist obsession with the description of the origins dulled any possibility of updating the meaning of the past facts in the here and now of reality, colonial and colonized reading of local processes as a lower evolutionary stage, or earlier than metropolitan development, added a critical layer that did not exist in the Zeviana perspective: that of another history, past and to come, capable of working for the future transformation of countries in conditions of underdevelopment, something that dialogues with Lina Bardi's reflections on the impasses of industrial design in Brazil⁴⁶. Certainly, the sense of operability of history in the teaching of architecture suffers here a crucial deviation, anticipating many of the dilemmas of the formation that will follow in the hard years of the dictatorship after

Institutional Act No. 5, the AI-5, which deepened the mechanisms of repression, censorship and crushing of civil rights and individual guarantees, leading to the torture of teachers and students of FAU, the impeachment of the teaching positions of Artigas, Jon Maitrejean and Paulo Mendes da Rocha, as well as the arrest and exile of others such as Sérgio Ferro. In any case, even if no longer linking, ostensibly or not so much, to the same or which line of project⁴⁷, a crucial link between architecture and society, architecture and politics, architecture and ethics, allow us to reflect on the harmony and dissonances of meanings of an architecture critique, in Brazil vis-a-vis Italy, Latin America and beyond.

INTERESTED READERS

As much as it was prematurely aborted, the Museum's project as a strategic instance reveals the prestige of the ideal of integration between history, design and planning at FAU in those years. There is no doubt that the reorganization of the contents of the disciplines of history responds directly to the purposes stated therein. Not by chance, its first coordinator was the architect and sociologist Nestor Goulart Reis, first full professor of the Historical-Critical Department in 1966. Among the members of the Museum Council were also the already veteran professors Flávio Lichtenfels Motta (1923-2016) and João Batista Vilanova Artigas (1915-1985). It does not cost to recover in great traces the trajectory of both, even to understand their approach to the work of Zevi.

Artigas emerged in the São Paulo architectural scene in the early 1940s with a set of works inspired by Wright. In the second half of the decade, he went through a broader research of other sources of renewal, highlighting the dexterity with which he began to manipulate the complex concrete plots of Le Corbusier, the space games of Gropius and the expressiveness of the strength points of Mies. It was with this repertoire that – already engaged in the Communist Party of Brazil – the architect imposed himself in the local professional environment as the main representative

of the most innovative national production, until then based in Rio de Janeiro. The turn to the 1950s was marked in his work by the decanting and critical confrontation of modernist canons. In a set of writings from the early 1950s, Artigas radicalized the crisis of the most influential paradigms and explicitly launched the challenge of reconnecting Brazilian architecture and reality beyond the formalist and regionalist vices then highlighted in the country. It was about challenging the most advanced standards of art and technique, considering the true purposes of architecture, namely, the exceeding of the restricted limits of the drawing board, the democratization of its achievements and the overcoming of a national reality marked by the delay of its infrastructure, urban disorder, expansion of slums and tenements and great construction needs, approaching the aspirations of the majority of the population exposed to all sorts of colonial permanencies that hindered the country's development⁴⁸. This vast crisis of the architect in relation to his own matrices would apparently be overcome in the second half of the 1950s, when he became the undisputed master of professionals in São Paulo, of more than a generation. In fact, the strength of its line would be confirmed throughout the 1960s in a crop of projects – his and the younger ones – marked by intelligently resolved structures, new space solutions and program organizations under large single spans, in careful articulation with the terrain. Private works, such as residences, clubs, office buildings, union centers, bank branches, but above all articulated projects and public works systems, such as housing estates, schools, barracks, forums, sports equipment, leisure, transport, etc.

Its leadership role in the project field is inseparable from the authorship of the project of FAU's new base, developed between 1961 and 1969 in line with the pedagogical reforms of the period⁴⁹. But he also runs from a long and outstanding performance as a professor at the University of São Paulo⁵⁰. In fact, graduated engineer-architect in 1937 from the Polytechnic School of USP,

Artigas began his academic career there as an architecture professor with the chair governed by the urbanist Luiz de Anhaia Mello. With him, ten years later, he participated in the creation of FAU-USP, in which he would assume the regency of the chair of Small Compositions. In it, he began his activities in 1948 alongside the modernist architect Abelardo de Souza, to whom Zenon Lotufo would be added in 1949 and Hélio Duarte in 1958, all formed in Rio de Janeiro. The discipline under his responsibility was offered in the first two years of the course and focused on housing, starting with very general topics about the nature of materials or man as a modulator of space, to project problems properly around topics such as minimum housing programs, organization of internal and external spaces of housing, urban implementation, constructive details, etc. In 1962, even before the curricular reform of that year, some changes would be introduced in the chair: the first part would be effectively assumed as "prolegomenous of architecture", in which the focus would be on the "concept of space in architecture"; and, in the second part, we were entering into projective issues, working with the question of the representation of architecture, two-dimensional and three-dimensional in the first year, and, in the second, focusing on more complex themes, a "general theory of housing", the relations between "the site and the dwelling" and the "social problem of housing"⁵¹.

It is certain that such content organization corresponds to a large extent to the directions taken by the political-pedagogical and curricular profile of FAU itself, such as the efforts to reconcile the teaching of Composition and Urbanism, the redefinition of the Studio, the creation of the Center for Research and Urban Studies, CEPEU, etc. But it is still expressive that, in Artigas' teaching practice, certain project coordinates that had been gaining prestige everywhere in the 1950s, sometimes very dear to Zevi, such as the concept of temporal space as central to architecture, the effectiveness of the different methods of representation, the notion of organic order, the emphasis on the integration between architecture and site, building, city and territory in contemporary architecture.

It is important to note that, in 1953, the *Journal Estudos*, of FAU students, had published the text "Spiritual values of architecture" by Bruno Zevi⁵²; that in 1956 *Habitat*, linked to MASP, had published two other texts by the author⁵³; and that in 1959, when the International Extraordinary Congress of Art Critics, the Italian professor had been at FAU-USP to give a lecture. According to Benedito Lima de Toledo, at the time a student, he would have rightly started his speech with the question: "in primo luogo, perché una nuova capitale?"⁵⁴, a preliminary version perhaps of the article published in the early 1960s in *L'Architettura*⁵⁵.

A few years earlier, in 1952, Vilanova Artigas already had two books by the author, the second edition of *Saper Vedere L'Architettura* and the first of *Architettura and Storiography*. The fact is curious, not only because Artigas never taught the history of architecture, but because his trajectory, as we saw, both in the university and in liberal practice, was mainly that of a designer architect, to the understanding of the profession as fundamentally linked to the project, which for him would understand not only the building, but the object and the city, and no less political practice and moral commitments to the transformation of society. Probably the acquisition of Zevi's books is linked and at a crucial moment in his career, when he goes through the *Paths of Modern Architecture*. His article would be published that same year in the *Fundamentos Magazine*, cultural organ of the CP (Communist Party), opening with a balance of the most influential modernist trends, in which the figures of Wright and Le Corbusier deserved to be highlighted: For Artigas, on the one hand, the Dionysian acceptance of materials in their peculiar nature, the romantic intertwining with the landscape and the existing conditions, and, on the other, the apolline investment in classical technique and order, in the expression of modern industry and in the city with its problems of organization; and more, "between these two architects, who head the two great currents of thought of the art of building in the West, there are variants. Some are closer to Wright's

organicism, such as Alvar Aalto and other Nordic architects. Others prefer the 'train driver' variant of Le Corbusier"⁵⁶. But the goal was not exactly to describe them, let alone defend either chain. It was, on the contrary, to dismantle the tacit alliance of both currents with the bourgeoisie in its self-conservation efforts, either when it used anti-urban mystifications, or when it insisted on the perpetual invention of new plans:

The question arises after all: where do we stay? Or: what to do? Wait for a new society and keep doing what we do, or abandon the architect's needs, as they orient themselves in a hostile direction to the people, and launch ourselves into the revolutionary struggle altogether? Neither, just. Of course, we need to fight for the future of our people, for progress and for the new society, giving this mission the best of efforts, for it is as we, by participating in the struggle alongside the people, we understand their longings, that we are part of it, that we will create a critical spirit to drive away the good from the useless in architecture, which we will achieve the 'new spontaneity', which will create as a direct interpretation of the true popular year⁵⁷.

If it is difficult to know the echoes of his reading of *Architecture and Hystoriography*, it can be said that the echoes of *How to Know Architecture* are quite pronounced. In fact, Artigas' copy was entirely scrawled by the architect; Artigas discusses, disagrees, synthesizes and develops reasoning of the author, reads and rereads the book three or four times at least, produces a deeply interested marginalia, which corrects itself to each new reading, adding new layers of interpretation and criticism, according to the questions of the moment, whether they were linked to the critique of modernism, to the teaching of small compositions, the relations between architecture and urban-

ism or FAU's pedagogical reforms. But the fact is that it is certainly possible to catch different levels of reception to the ideas of Zevi, sometimes of resistance, sometimes of adhering, on the part of the reader.

The impression that one has is that throughout the readings the author is captivated by the reader. Of course, Zevi's criticism of the naïve adhering to "functionalist revelation" must have soothed to him, but his bet on the Wrightian *pris parti* as the basis of a second generation of modern architects had no way of convincing him. Artigas had not only moved away from Wright since the end of the war, but had been rising against his architecture, seen as demagogic and individualistic, as his communist militancy deepened. Already in the opening of *How to Know Architecture*, its griffins reveal a reader aware of Zevi's interest in a specific type of analysis of architecture, different from that practiced by art historians and figurative critics, namely, by a "spatial study of buildings", or rather by his three-dimensional vocabulary within which infinite human paths were possible. The thesis, central to the book, of a concurrency between internal space and external space in architectural creation seems pertinent to him. Artigas is also interested in Zevi's enthusiasm for cinema, as the most perfect form of representation of architecture, capable of grasping its 4th dimension, fulfilling, moreover, a role of "spatial education of the masses". But his first margin notes reveal a tone of suspicion against the author: Zevi's references to Mumford, Giedion, and Pevsner were nothing more than a stratagem of self-legitimation; his mention of Lao Tse, without any contextualization, would not fulfill another role that did not please Wright, a self-confessed admirer of the Chinese philosopher⁵⁸. Moreover, the temporal dimension of architecture seemed to him insufficiently understood by the author:

No! Zevi still can't connect, perhaps, the time to his analysis. But it's understandable that this is at this point. For scientific knowledge time is not a 4th dimension, but part of the 'continuous' space-time (Minkowski). The history of scientific hypotheses about the relationship between space, time and matter is interesting. In Descartes, Newton and Einstein's conceptions⁵⁹.

Although Artigas reveals sympathy for the different keys of interpretation of architecture proposed by Zevi – by science, politics, economics, society, technique, philosophy, physiology, psychology, aesthetics, etc. –, the reading suggests a clash with the author, only three years younger and equally restless and captivating, either with regard to the poetic possibilities available, or with regard to the ways of understanding architecture and its ends. It is not surprising that, later on, when what was at stake were the various ages of space, that is, "a history of architecture", implied in the "history of civilization", as a historical-critical account of the different spatial conceptions, Artigas would reproach him for idealism, and more than that, the author's bet on universal continuity and linear evolution between successive periods, Greek, Roman, Christian, Byzantine, Romanesque, Gothic, Renaissance, Mannerist, Baroque to modern, despite the variety of cultures:

Zevi's incursions in history aim to prove the 'legitimacy' of his 'spatial', 'dimensional' type theses, among others. He wants, with the application of false language, to prove that in the history of architecture there are evidence of his 'conceptions' that prove modern architecture. He runs away from reality and wants to make believe that the peoples in history have made their constructions, which are the artistic monuments we know, have made their constructions considering the 'scatola muraria', 'spaces', etc... as Zevi wants. Everything is very false and runs away from reality. There is no continuity solution and the peoples adopted new solutions as they mastered the construction technique⁶⁰.

It is curious to observe, in blue, a small comment to his own previous comment: "schematic, wrong." Everything happens as if Artigas' relations with the book were changing over the years, before his approach to Flávio Motta perhaps, or after the emergence of *L'Architettura Magazine* and Zevi's visit to Brazil, or even in the midst of the discussions and pedagogical reforms experienced in FAU itself. The fact is that the abundance of reading com-

ments to the various layers of reading, more and less favorable, point to a nuanced dialogue, although one-way and second-hand, between the Brazilian architect and the Italian architect-historian. If it is difficult to understand the uses that such readings would have for Artigas – who would never directly mention the author in his writings and projects – it is not surprising that Zevi's books were explicitly penetrated into a discipline of art history with the characteristics of those that Flávio Motta had been ministering at FAU since 1954, the year, in fact, in which he acquired his first titles from Zevi. In fact, in addition to *How to Know Architecture and History of Modern Architecture*, Motta gathered from 1954 a small Zeviana, also comprising Frank Lloyd Wright, Poetics of Neo Plastic Architecture and more recent pocket editions of *Architecture and Historiography* and *The Modern Language of Architecture*⁶¹. In them, unlike Artigas, the margin is almost non-existent, reducing to observations and specific griffins and, in some cases, graphic annotations, such as about a certain stretch of *Saper Vedere*, where a small tour on the "problem of circular plants" would be referred to the articulation between space and path in architecture and synthesized in historical plan schemes, such as those of the Pantheon, the Temple of Minerva and the Basilica of St. Sophia⁶². The review of his teaching practice, however, allows us to surprise an even closer reading of the Italian author by the Brazilian.

Graduated in Education from the Faculty of Philosophy, Sciences and Letters of USP in 1947, Motta stood out for his militancy in defense of drawing teaching at all levels (from children to teachers, artists and craftsmen), as well as in his work in the cultural and pedagogical environment of São Paulo. Still recently graduated, he had connected to the creation project of the São Paulo Museum of Art, and would play a prominent role in it. Between 1953 and 1954, he was provisionally the director of the institution and editor-in-chief of *Habitat Magazine*, during the Bardi couple's long international journey with the collection. Over the years, he also took on the coordination of multiple activities

promoted there, especially in the field of art history, aesthetics and the training of drawing teachers. Collaborating, therefore, in the characterization of MASP as a "living museum", the historical weight of the collection would never prevent it from also exploring artistic education and museological communication, encouraging the public's contact with contemporary production in art, architecture and design⁶³.

It is understood that he entered the university career with FAU in 1954, when he was still working at the Museum. Based on education training and so great institutional experience, her performance at the university was not restricted to specialized teaching. Just over a month after his hiring, Motta was asked to issue an opinion on the school's regulations, then being drafted. It perceives an attention to the formation of the architect as a whole: already at first he suggests the need to think it in the light of the modern principles of pedagogy and psychology, emphasizing its global and progressive character, as proposed by Gropius, understanding the intimate relationship between architecture and urbanism. Early reader of Giulio Carlo Argan's book on the Bauhaus⁶⁴, enthusiast of the Ulm School and one of the creators of the Institute of Contemporary Art of MASP⁶⁵, he also advocates the substitution of references to "decoration" and "plastic" as heritages of a traditional teaching, and the introduction of industrial design content, or "Equipment", in the curriculum. The integrative role of the studio, in turn, as an articulating node between the various disciplines of the course, would not dispense, according to the educator, the contest of the humanities – the history of art, sociology, cultural anthropology and psychology, specifically – as a way to sensitize the architect to the social and cultural problems of his time and "the great works of art of humanity". For him, moreover, the contents of the disciplines of "Art History", "Analytical Architecture", "Aesthetics", "Architecture Theory" and "Architecture in Brazil" could be integrated as chapters of a single section, that of "Art History", which, although never adopted, explains not only the

comprehensive view of the discipline, but the nature of its courses over the years, comprising historical and theoretical issues, past and present, national and international, related to art and technique, crafts and design, not least to architecture and the city⁶⁶.

In fact, under his responsibility, as Juliana Braga noted in her doctorate, the chair of "Art History. Aesthetics" had been breaking from the beginning with the program taught by its predecessor, the critic Lourival Gomes Machado, by introducing the transit between art and architecture in each historical period and emphasizing in the last classes, dedicated to the nineteenth and twentieth centuries, some of the central chapters of canonical historiography of modern architecture, such as the Arts and Crafts movement, the contribution of engineers, Art Nouveau, the Chicago school, the works of Wright, Garnier, Behrens, Perret, Loos, Wagner, the Dutch production of Berlage to De Stijl, the Bauhaus, the works of Mendelsohn, Le Corbusier, Aalto, thought of as central moments of affirmation of new concepts of space, movement and simultaneity, in parallel to contemporary developments in painting and sculpture⁶⁷. There is no doubt that one of his great inspirations was the manual of another art historian, Siegfried Giedion, whose second edition, the first in Italian, *Spazio, Tempo ed Architettura*⁶⁸, it was the basis of a weekly reading group created in 1956 under his coordination, which included students such as Julio Katinsky, Abrahão Sanovicz, Araken Martinho, Wanda de Oliveira Couto Sotto and Heitor Ferreira de Souza, and colleagues Artigas and Mário Wagner Vieira da Cunha, with whom he had been collaborating in parallel in his proposal for the Brasília competition. But the appreciation in his courses of American production, Wright's organicism, German expressionism and Scandinavian empiricism is clearly associated with Zevi's revision of the rationalist canon in his *Modern Storia dell'Architettura*⁶⁹, a solitary, radical, enterprise in this direction.

If such additions are a clear novelty in relation to the content of the other

chairs of the Department of History, still indifferent to the modern – as if he, the modern, could not, or did not need to be read historically –, innovations seem to have expanded since 1957, as is the case in their course programs, with the overtaking of traditional chronological treatment and the introduction of new clippings from cross-cutting themes: man and culture, language as a vehicle of culture, art and social, religious, economic, psychological expression, the relations of contemporary art with primitive art, issues of historiography itself⁷⁰. According to Sérgio Ferro, who was his student in the late 1950s, "his method was not that of an ordinary historian. Instead of a linear exposure, he organized his courses by themes: light, color, shape, etc. He showed them with works by painters of various periods."⁷¹ From 1961 onto 1961, and 1962 in particular, with the entry of his two assistants, Ferro and Katinsky himself, on the other hand, we can see the emergence of an emphasis on Brazilian art, and especially in the studies of popular culture and Brazilian modernism, black art, children's and alienated art, with the encouragement of individual research and the realization by students of circulating exhibitions⁷².

Such changes are, moreover, evident in the tests applied in the discipline by the teacher in those years. In addition to the importance of issues around the relations between art and technique, arts and crafts, architecture and engineering, architecture and industrialization, addressed through examples such as the Bauhaus, the Thonet chair, the Villa Savoye, the Eiffel Tower, on which students were invited to discuss, an issue worth mentioning. In it, the teacher questions the students about the importance of art history in the formation of the contemporary architect and in professional practice. As Braga noted, many pointed out the fact that art history favors the construction of links between past and present in architectural production, or allows the recomposition of the links between architecture and its time, providing the architect with a universal view of culture. It is not clear whether the students understood the history of art as the set of contents taught by Motta in his

chair or as a specific field of knowledge, in which it would be possible to pick up the harmony between art and architecture in each period. But the recurrence, in the students' answers, of references to Bruno Zevi's book is eloquent, *How to See Architecture*, a milestone in the affirmation of the specificity of the criteria for evaluating architecture among the other artistic genres based on the different conceptions of space interpreted there. Not only does the content of the answers reveal the adoption of the book as a basic bibliography, but its effective mobilization is a possibility to think about the relations between one field and another, the past and the present, history and the project. This is what we see, for example, in the test of the student Marianilza Brasil Oliveira, who quotes precisely an excerpt from the book in his answer: "It is the task of the second generation of modern architects, once overcome the psychological nature of the act of gestation of the functionalist movement, to restore a cultural order." The griffins of the student herself suggest an adhering to the idea that organicist culture would be able to reconnect the architecture of the present with the architectural culture of the past and give a historical foundation to modernity. And concludes: "I was really impressed to read Bruno Zevi, in the way he attacks the problem [...] It will be exactly the history of art that will come to meet us to bring, or at least outline the order and correlation that exists over the centuries between peoples."

MOTTA FAMILY COLLECTION

But if references to Zevi's work are evident in the process of updating art history teaching, an essay by Motta, *Drawing and Emancipation*, from 1967, seems to make clear the postulated link between the artistic, the technical and the social, when investigating the reasons why the word drawing would have depart from the idea of design in Brazil, that is, the idea of project as "referral in the plane of freedom", the "launch forward" in view of an inseparable social project of "political emancipation"⁷³. A scholar of popular culture, as well as classical art theory, and active in the debate at FAU about

the processes of national modernization and its impacts on the architect's work, Motta questioned the divorce produced throughout the 19th century in the country between the teaching of fine arts, post-French Mission, and that of mechanical crafts. One cannot forget the contemporary conjuncture, pedagogical reforms at FAU and, externally, of narrowing perspectives with the implementation of the dictatorship in Brazil. His text dialogues, moreover, with the master class held by fellow Vilanova Artigas at the beginning of the same year. Given two years after the return of the architect of Uruguayan exile, the *Drawing* also had a leading to the semantic problem of the relations between design and design, art and intention. In clear dialogue with his FAU colleague, Artigas recognized the importance of the aesthetic approach with the expansion of the concept of art for all objects in contemporary times. Echoing, of course, the architect's commitment to the renewing role of the machine on the artistic field, it was about insisting on the fusion between risk, as "language of a constructive technique", and the "human project in the sense of the proposal of the spirit", Artigas would take a distance from romantic criticism of the industry, which operated in readings as distinct from the machine as those of Mumford and Giedion, such as those of Wright and the organicists. The theoretical divergence, from an early age assumed in relation to the poetic agenda proposed by Zevi, was now renewed by the Brazilian architect in his praise of development: "increasing and both better and excessive"⁷⁴. At least at that time, prior to AI-5, the impeachment of Artigas and the extinction of FAU's educational forums.

Either way, neither Motta nor Artigas established with Zevi a direct dialogue, like that waged by the Italian architect with Lina Bo Bardi, his compatriot. And as we have seen, even if interested in his work, neither one nor the other can be included among his disciples, nor be among the adherents of organicism in Brazil. Three years older than Zevi, Artigas had approached American production a few years before the manifesto *Verso un'Architettura Organica* was released in 1945. Approach that had been linked both to the local impact of

Wright's work and the great retrospective exhibition about him at MoMA in 1940, as well as to the exchange channels that opened between Brazilian and country architects after the New York World's Fair in 1939 and especially after the *Brazil Builds* exhibition in 1943 at the same museum⁷⁵. The fact is that already during his trip to the United States in 1946-47, sponsored by the Guggenheim Foundation, it was not Wright's work that attracted him in that country, but the great infrastructure works of the Roosevelt era, the pace of development of that American nation and, particularly, the pedagogical experiences implemented there in the teaching of architecture since World War II, on the eve of the founding of FAU-USP. If his first reading of Zevi's work, around 1952, is thus linked to a clear take-distance in relation to both the Wrightian and Corbusierian aspects of modern architecture, in favor of an architectural research closer to the popular longings for a new society in Brazil, the following readings would arise precisely from the affinity that his writings evoked with very precise pedagogical challenges: the rejection of the compositional tradition in the studio, the affirmation of the spatial theme, the revision of the methods of representation, the construction of architecture with urbanism, design and, certainly, with history.

In this context, the solidarity of Artigas and Motta's readings is understandable. Although distinct from each other, informed by also very diverse needs, competencies and interests, they seem to converge to the narrowing of the links between knowledge and proposition, past and present, architecture and culture, and not least – something naturally absent from Zeviana reflection – by the search for integration of teaching into the Brazilian reality. As we have seen, the forms of collaboration between the two Brazilian teachers were multiple at that time: from the organization of reading groups and partnership in the Brasília competition to the involvement in pedagogical experiences, such as teaching reforms, the Integrated Studio and the Museum. The fact is that, at the end of the 1950s, the critic Flávio Motta, five years younger than Zevi, had been asserting

himself as the main interpreter of contemporary São Paulo architectural production, early pointing to a peculiar cohesion of design procedures between Artigas and his disciples. In fact, in May 1960, in a special issue of *Zodiac* Magazine about Brazil, in which Zevi would publish a critique of Brasília76, Motta, at the invitation of editor Bruno Alfieri, signed the text of presentation of the dossier. It woven a more complex plot of explanation of the genesis and recent developments of modern architecture in Brazil, considering its links with the broader cultural field and the affirmation of academic teaching and arts and crafts in the country. Signaling a socially committed alternative, with theoretical foundations and plastic expres-

sion different from those disseminated internationally from Rio de Janeiro, São Paulo's production, and especially Artigas, would reveal a

effort to find new ways through construction processes independent of the instability of the nascent construction industry. [...] Today his achievements [of Artigas] are maturing towards an apparent 'brutalism'. It should be noted that often in 'brutalism' aggressiveness is denounced, but it is not expressed as affective and emotional maturity, that is, as a factor of social integration. What this architect seeks is the

expression of energy that penetrates matter with the vigor and obstinacy of those who do not impose limits on space, but digs it looking for emptiness for man⁷⁷.

The poetic novelties of Artigas' architecture would therefore be, in his constructive reasoning, aware of local productive limitations, and in an eminently spatial procedure. Considering Motta's role in art history as a possibility of reintegration of architecture into its historical, social and cultural environment, the issues, as well as the independence of its formulations with respect to Zevi's work, seem to reveal its timeliness.



FIG. 1



FIG. 2

FIG. 3



FIG. 5

Vilanova Artigas, ao centro, entre Bruno Zevi, à sua esquerda, e Giulio Carlo Argan. FAU-USP (Vila Penteadão), setembro de 1959, durante o Congresso da AICA-ABCA. Fonte: acervo Benedito Lima de Toledo

Vilanova Artigas, in the centre, between Bruno Zevi, on the left and Giulio Carlo Argan, FAU-USP (Vila Penteadão), September 1959, during the AICA-ABCA Congress. Source: Benedito Lima de Toledo collection.



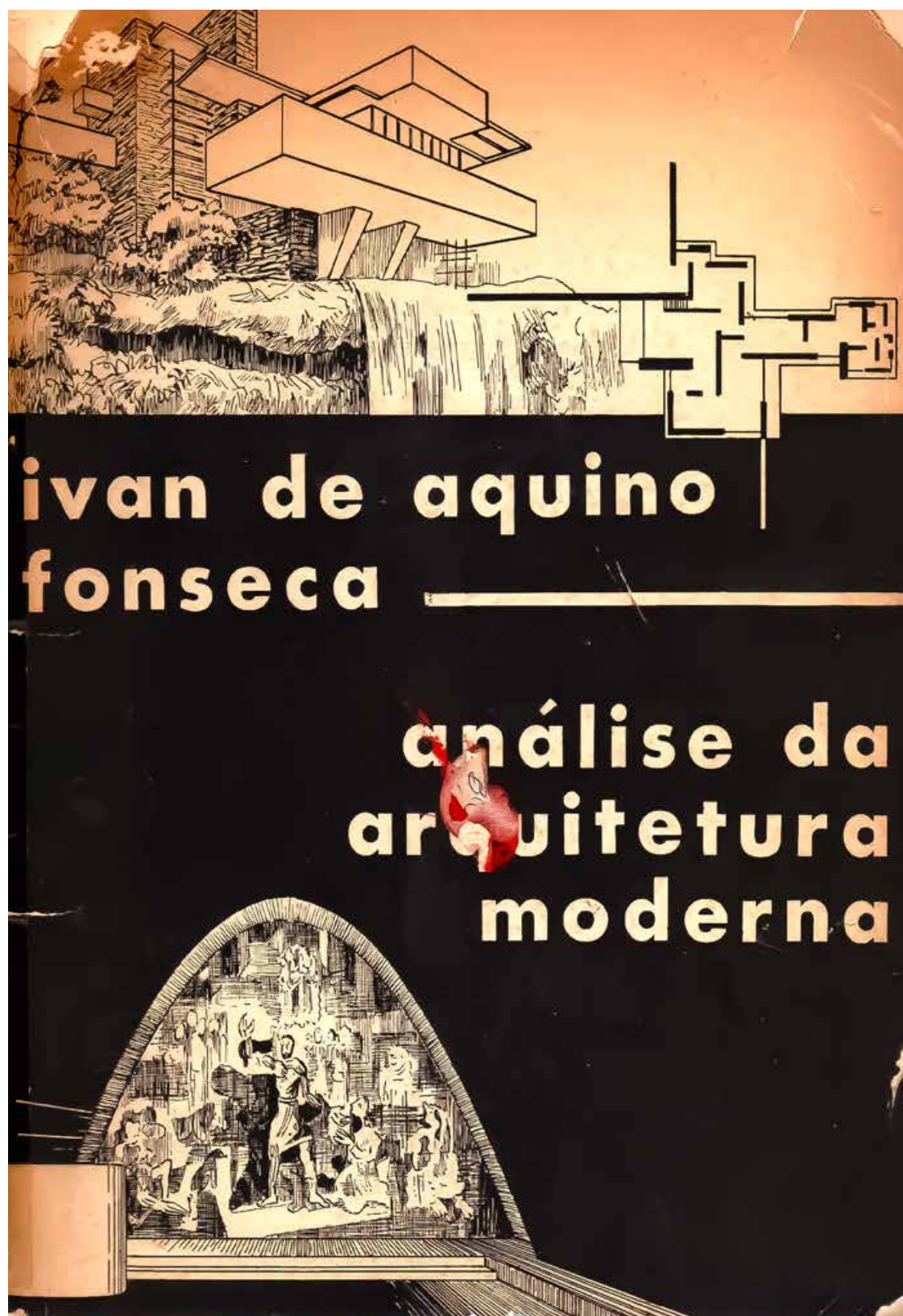


FIG. 4

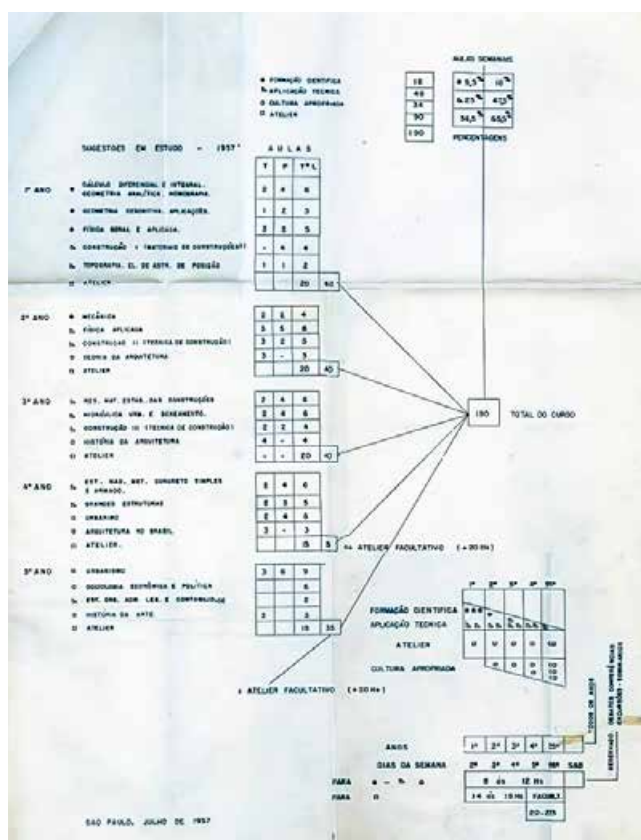


FIG. 6

Proposta curricular para a
FAU-USP em 1957. Acervo:
Biblioteca FAU-USP

Curriculum proposal for
FAU-USP in 1957. Collection:
FAU-USP Library

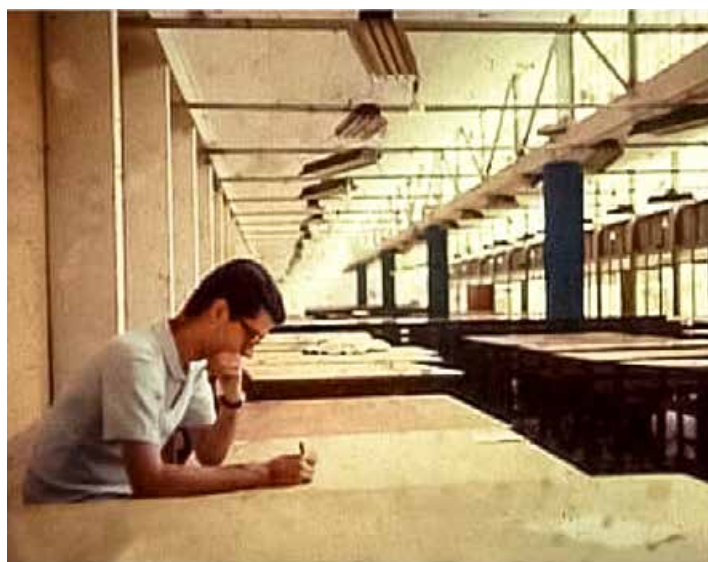


FIG. 8

Ateliê FAU-USP, Vila Penteadó, anos 1960.
Acervo: Gustavo Neves da Rocha

FAU-USP sutido, Vila Penteado, 1960s.
Collection: Gustavo Neves da Rocha



FIG. 7

Ateliê FAU-USP, Vila
Penteado, anos 1960. Acervo:
Gustavo Neves da Rocha

FAU-USP sutido, Vila
Penteado, 1960s. Collection:
Gustavo Neves da Rocha



FIG. 9

FAU-USP, "Publicação do GFAU, setembro de 1963"; "Forum 69, Relatório, Museu FAU"; Relatório das Atividades de 1962; "O Primeiro Fórum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)". Acervo: Biblioteca da FAU-USP

FAU-USP, "Publication of the GFAU, September 1963"; "Forum 69, Report, FAU Museum"; 1962 Activity Report; "The First Debate Forum (November 12-14, 1963)". Collection: FAU-USP Library.

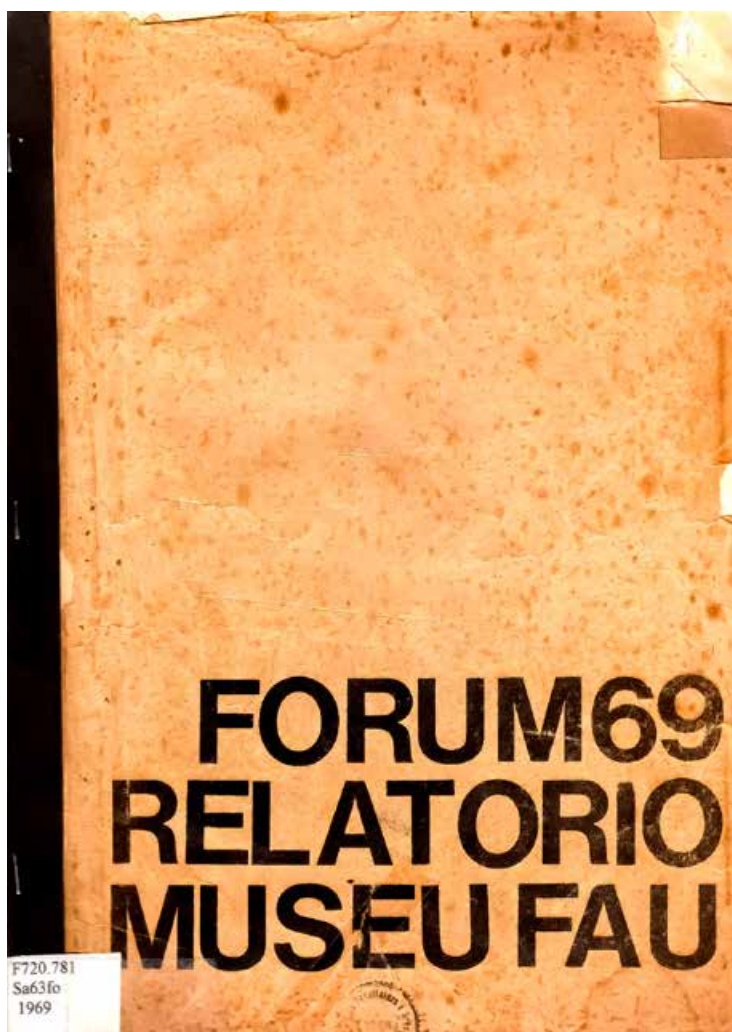


FIG. 10

FAU-USP, "Publicação do GFAU, setembro de 1963"; "Forum 69, Relatório, Museu FAU"; Relatório das Atividades de 1962; "O Primeiro Fórum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)". Acervo: Biblioteca da FAU-USP

FAU-USP, "Publication of the GFAU, September 1963"; "Forum 69, Report, FAU Museum"; 1962 Activity Report; "The First Debate Forum (November 12-14, 1963)". Collection: FAU-USP Library.

**FIG. 11**

FAU-USP, "Publicação do GFAU, setembro de 1963"; "Forum 69, Relatório, Museu FAU"; Relatório das Atividades de 1962; "O Primeiro Fórum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)".
Acervo: Biblioteca da FAU-USP

FAU-USP, "Publication of the GFAU, September 1963";
"Forum 69, Report, FAU Museum"; 1962 Activity Report; "The First DebateForum (November 12-14, 1963)". Collection:
FAU-USP Library.

**FIG. 12**

FAU-USP, "Publicação do GFAU, setembro de 1963"; "Forum 69, Relatório, Museu FAU"; Relatório das Atividades de 1962; "O Primeiro Fórum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)".
Acervo: Biblioteca da FAU-USP

FAU-USP, "Publication of the GFAU, September 1963";
"Forum 69, Report, FAU Museum"; 1962 Activity Report; "The First DebateForum (November 12-14, 1963)". Collection:
FAU-USP Library.



FIG. 13

Richard Neutra, Vilanova Artigas e Flávio Motta na FAU-USP (Vila Penteadão), 1959, durante o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Fonte: Acervo Benedito Lima de Toledo

Richard Neutra, Vilanova Artigas and Flávio Motta at FAU-USP (Vila Penteadão), 1959, during the Extraordinary International Congress of Art Critics. Source: Benedito Lima de Toledo Collection



FIG. 14

Palestra de Bruno Zevi na FAU-USP, setembro de 1959. Fonte: Acervo Benedito Lima de Toledo

Lecture by Bruno Zevi at FAU-USP, September 1959. Source: Benedito Lima de Toledo Collection

FIG. 15

Exemplares de livros de Zevi
anotados por Artigas. Acervo:
Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated
by Artigas. Collection: Vilanova
Artigas Foundation

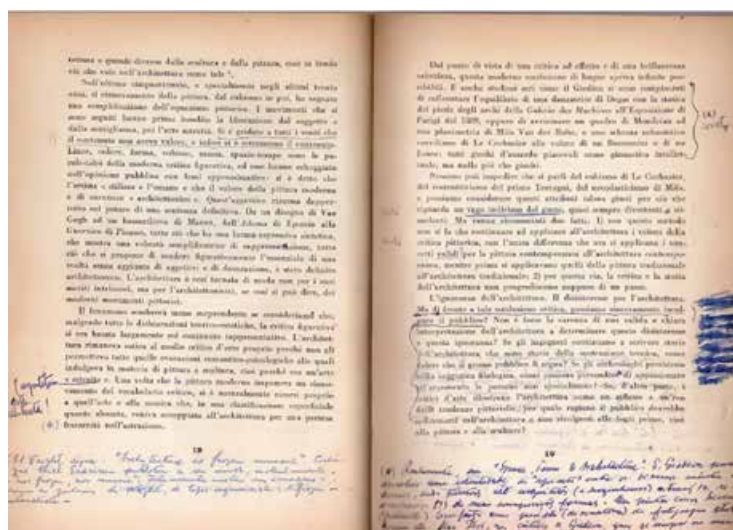


FIG. 16

Exemplares de livros de Zevi anotados por
Artigas. Acervo: Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated by Artigas.
Collection: Vilanova Artigas Foundation

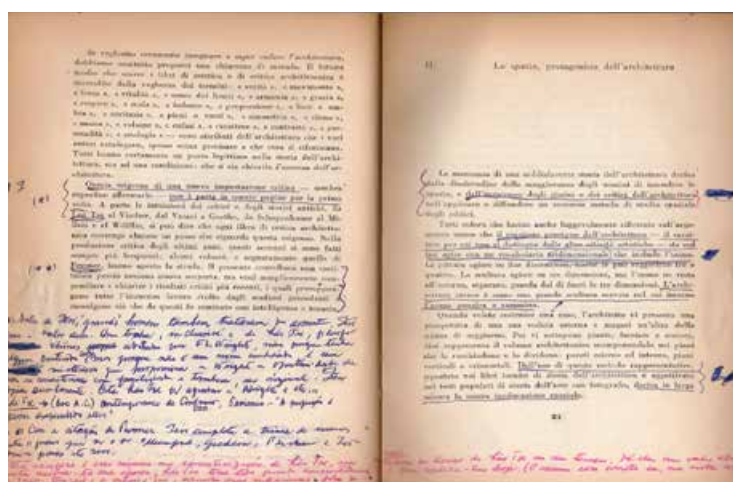


FIG. 17

Exemplares de livros de Zevi anotados por
Artigas. Acervo: Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated by Artigas.
Collection: Vilanova Artigas Foundation



FIG. 18

Exemplares de livros de Zevi anotados por Artigas. Acervo: Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated by Artigas. Collection: Vilanova Artigas Foundation



FIG. 19

Exemplares de livros de Zevi anotados por Artigas. Acervo: Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated by Artigas. Collection: Vilanova Artigas Foundation



FIG. 20

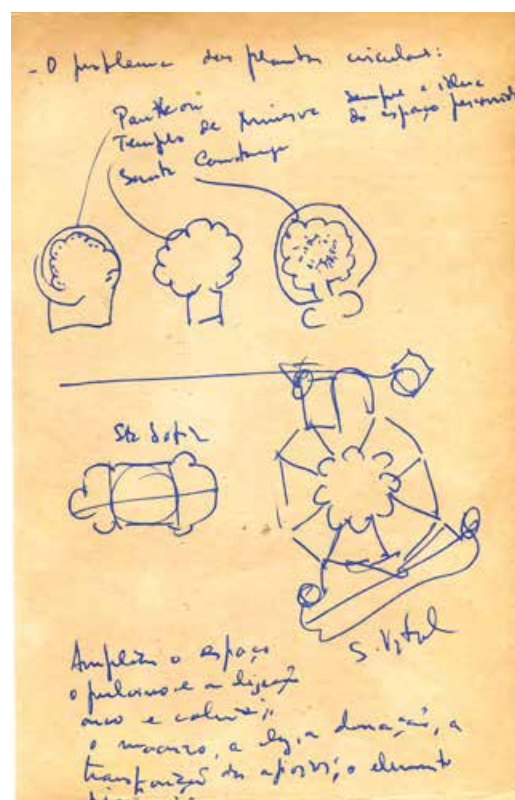
Exemplar da edição de 1953 de Saper Vedere L'Architettura, pertencente a Flávio Motta. Acervo: Biblioteca FAU-USP

Exemplary of the 1953 edition of Saper Vedere L'Architettura, owned by Flávio Motta. Collection: FAU-USP Library

**FIG. 21**

Exemplar da edição de 1953 de Saper Vedere L'Architettura, pertencente a Flávio Motta. Acervo: Biblioteca FAU-USP

Exemplary of the 1953 edition of Saper Vedere L'Architettura, owned by Flávio Motta. Collection: FAU-USP Library

**FIG. 22**

Exemplar da edição de 1953 de Saper Vedere L'Architettura, pertencente a Flávio Motta. Acervo: Biblioteca FAU-USP

Exemplary of the 1953 edition of Saper Vedere L'Architettura, owned by Flávio Motta. Collection: FAU-USP Library

FIG. 23

Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library

FIG. 24

Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library

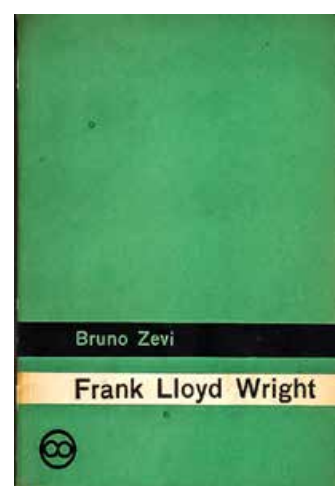




FIG. 26

Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library



FIG. 25

Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library

FIG. 27

Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library



NOTAS

- 1 Esse texto foi apresentado, em uma versão resumida, no Seminário Bruno Zevi e América Latina, promovido em São Paulo pela FAU-USP e a Fondazione Bruno Zevi, por ocasião de seu centenário em setembro de 2018.
- 2 A primeira edição em português de *Saber Ver a Arquitetura* é de 1978, pela editora Martins Fontes.
- 3 Lina Bo Bardi, Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura. São Paulo, 1957/ 2002; Enoch da Rocha Lima. Estilo e estilização: as fases de um estilo. São Paulo: Edigraf, 1958; Sylvio de Vasconcellos. Arquitetura, dois estudos. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960; Benjamin de Carvalho. Duas Arquiteturas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961; Ivan de Aquino Fonseca, Análise da Arquitetura Moderna. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- 4 Buford L. Pickens. "Foreword". In Marcus Whiffen (ed.) *The History, Theory and Criticism of Architecture: papers from the AIA-ACSA Teacher Seminar*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1970, pp. v-vii.
- 5 Peter Collins. "The interrelated roles of history, theory and criticism in the process of architectural design". In Whiffen. Op. cit., pp. 1-10.
- 6 Sibyl Moholy-Nagy. "The canon of architectural history". In Whiffen, op. cit., pp. 37-46.
- 7 Nikolaus Pevsner. "Modern architecture and the

NOTES

- This text was presented, in an abridged version, at the Bruno Zevi Seminar and Latin America, promoted in São Paulo by FAU-USP and Fondazione Bruno Zevi, on the occasion of its centenary in September 2018.
- The first edition in Portuguese of *How to See Architecture* is from 1978, by Martins Fontes.
- Lina Bo Bardi, Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura. São Paulo, 1957/ 2002; Enoch da Rocha Lima. Estilo e estilização: as fases de um estilo. São Paulo: Edigraf, 1958; Sylvio de Vasconcellos. Arquitetura, dois estudos. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960; Benjamin de Carvalho. Duas Arquiteturas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961; Ivan de Aquino Fonseca, Análise da Arquitetura Moderna. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- Buford L. Pickens. "Foreword". In Marcus Whiffen (ed.) *The History, Theory and Criticism of Architecture: papers from the AIA-ACSA Teacher Seminar*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1970, pp. v-vii.
- Peter Collins. "The interrelated roles of history, theory and criticism in the process of architectural design". In Whiffen. Op. cit., pp. 1-10.
- Sibyl Moholy-Nagy. "The canon of architectural history". In Whiffen, op. cit., pp. 37-46.
- Nikolaus Pevsner. "Modern architecture and the historian,

historian, or the return of historicism", RIBA Journal, vol. 68 (6), pp. 230-237, abr. 1960.

- 8 John Summerson, "Vote of Thanks", RIBA Journal, vol. 68, p. 237, abr. 1961 ["things are quite untidy as they seem", "and of course, architecture at any given period, as any historian knows, is atrociously untidy. You can always find pretty well exactly what you are looking for".]
- 9 Reyner Banham. "The history of the immediate future", RIBA Journal, vol. 68, n. 7, mai. 1961, pp. 252-257.
- 10 Idem, ibidem, p. 257.
- 11 Bruno Zevi. *Storia dell'architettura moderna*. Turim, Einaudi, 1950, p. 13.
- 12 Bruno Zevi. "Il futuro del passato in architettura", *L'Architettura - Cronache e Storia*, vol. 98, n. 8, dez. 1963, pp. 578-9.
- 13 Bruno Zevi. "History as a method of teaching architecture". In Whiffen, op. cit., p. 18 ["If the experiment is carried on, perhaps our goal of an integrated architectural culture, and therefore of a good, modern school of architecture, is not too far off. If history uses the instruments of design, the reverse is also true: Design is going to use the instruments of history and criticism more and more. What the students of our schools resent more than anything else is the superficial, empirical, anti-scientific way in which their designs are criticized. How does the design critic express himself? Too often in

or the return of historicism", RIBA Journal, vol. 68 (6), pp. 230-237, abr. 1960.

- John Summerson, "Vote of Thanks", RIBA Journal, vol. 68, p. 237, abr. 1961 ["things are quite untidy as they seem", "and of course, architecture at any given period, as any historian knows, is atrociously untidy. You can always find pretty well exactly what you are looking for".]
- Reyner Banham. "The history of the immediate future", RIBA Journal, vol. 68, n. 7, mai. 1961, pp. 252-257.
- Idem, ibidem, p. 257.
- Bruno Zevi. *Storia dell'architettura moderna*. Turim, Einaudi, 1950, p. 13.
- Bruno Zevi. "Il futuro del passato in architettura", *L'Architettura - Cronache e Storia*, vol. 98, n. 8, dez. 1963, pp. 578-9.
- Bruno Zevi. "History as a method of teaching architecture". In Whiffen, op. cit., p. 18 ["If the experiment is carried on, perhaps our goal of an integrated architectural culture, and therefore of a good, modern school of architecture, is not too far off. If history uses the instruments of design, the reverse is also true: Design is going to use the instruments of history and criticism more and more. What the students of our schools resent more than anything else is the superficial, empirical, anti-scientific way in which their designs are criticized. How does the design critic express himself? Too often in the vaguest way: "Rather nice. A bit weak here; perhaps

the vaguest way: "Rather nice. A bit weak here; perhaps you could put more tension on this side. Why don't you make this part of the building more fluent?" — all that kind of baloney. We have thrown out the old, academic grammar and syntax, but having failed to replace them with new grammars and new syntaxes, open and dynamic, we find ourselves empty-handed. At this point, however, the new historical method comes to the help of the design courses, just as design methods come to the help of history. If history is now able to reconstruct the creative processes of the builder of a Gothic cathedral, or of Brunelleschi, or Bramante, or Wren, it is also able to follow, to control and to test the process of architectural creation. The method for understanding an old building and for criticizing a new one in the very process of creation is the same. If design criticism at the drafting-tables is going to become scientific, it must adopt the historical method in the new, active, operative sense which has been underlined."]

you could put more tension on this side. Why don't you make this part of the building more fluent?" — all that kind of baloney. We have thrown out the old, academic grammar and syntax, but having failed to replace them with new grammars and new syntaxes, open and dynamic, we find ourselves empty-handed. At this point, however, the new historical method comes to the help of the design courses, just as design methods come to the help of history. If history is now able to reconstruct the creative processes of the builder of a Gothic cathedral, or of Brunelleschi, or Bramante, or Wren, it is also able to follow, to control and to test the process of architectural creation. The method for understanding an old building and for criticizing a new one in the very process of creation is the same. If design criticism at the drafting-tables is going to become scientific, it must adopt the historical method in the new, active, operative sense which has been underlined"]

14 Bruno Zevi. "Quattro riforme nell'insegnamento", *Metron*, n. 19-20, 1947, pp. 11-24; Idem, "Invito alla storia dell'architettura moderna", in *Metron*, n. 30, 1948, pp. 8-13.

Bruno Zevi. "Quattro riforme nell'insegnamento", *Metron*, n. 19-20, 1947, pp. 11-24; Idem, "Invito alla storia dell'architettura moderna", in *Metron*, n. 30, 1948, pp. 8-13.

15 Bruno Zevi. "La Storia dell'Architettura per gli architetti moderni", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 23, n. 9, set. 1957.

Bruno Zevi. "La Storia dell'Architettura per gli architetti moderni", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 23, n. 9, set. 1957.

16 *L'Architettura*. "Editoriales breves: esiste una critica architettonica efficiente?", *L'Architettura – Cronache e*

L'Architettura. "Editoriales breves: existe una critica architettonica efficiente?", *L'Architettura – Cronache e*

Storia, vol. 61, n. 7, nov. 1960, p. 437; Idem. Henry A. Millon. "History of architecture: how useful?", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 794 [traduzido do *Journal of the American Institute of Architects*, dec. 1960]; Bruno Zevi. "La Storia dell'architettura: serve a formaria architetti?", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 795.

17 Bruno Zevi. *La Storia dell'architettura: serve a formaria architetti?* *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 79 (tradução minha).

18 *L'Architettura*. "Convegno della Facoltà di architettura di Roma", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 99, n. 9, jan. 1964, p. 713.

19 Bruno Zevi. "La democrazia penetra nella Facoltà di Architettura a Roma", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 100, n. 10, fev. 1964, pp. 722-3.

20 Idem. *Ibidem*.

21 Bruno Zevi. "Il futuro del passato in architettura", in *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 98, n. 8, dez. 1963, pp. 578-9 (tradução minha).

22 José Pessoa (org.). *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1999; Ana Luíza Nobre et alii, *Lúcio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

23 João Clark de Abreu Sodré, *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)*, São Paulo,

Storia, vol. 61, n. 7, nov. 1960, p. 437; Idem. Henry A. Millon. "History of architecture: how useful?", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 794 [translated from *Journal of the American Institute of Architects*, dec. 1960]; Bruno Zevi. "La Storia dell'architettura: serve a formaria architetti?", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 795.

Bruno Zevi. *La Storia dell'architettura: serve a formaria architetti?* *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 79 (tradução minha).

L'Architettura. "Convegno della Facoltà di architettura di Roma", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 99, n. 9, jan. 1964, p. 713.

Bruno Zevi. "La democrazia penetra nella Facoltà di Architettura a Roma", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 100, n. 10, fev. 1964, pp. 722-3.

Idem. *Ibidem*.

Bruno Zevi. "Il futuro del passato in architettura", in *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 98, n. 8, dez. 1963, pp. 578-9 (tradução minha).

José Pessoa (org.), *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1999; Ana Luíza Nobre et alii, *Lúcio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

João Clark de Abreu Sodré, *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)*, São Paulo,

- FAU-USP, 2010 (Dissertação de mestrado).
- 24** Marcelina Gorni, Flávio Império, arquiteto e professor, São Paulo, IAU-USP, 2004 (Dissertação de mestrado); Maria Lígia Fortes Sanches, Construção de Paulo Santos. A Fundação de uma Historiografia da Arquitetura e do Urbanismo no Brasil, Rio de Janeiro, PUC-RJ, 2005 (Tese de Doutorado); Maria Teresa de Stockler e Breia, A Transição do ensino da arquitetura Beaux-arts para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie - 1947-1965, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de Doutorado); Vanessa Borges Brasileiro, Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma, Belo Horizonte, Belo Horizonte, FFCH-UFGM, 2008; Felipe Contier, Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo, São Paulo, FAU-USP, 2009 (Monografia Final de Graduação); Juliana Braga Costa, Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta, São Paulo, FAU-USP, 2010 (Dissertação de mestrado); Renata Monteiro Siqueira, A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado); Livia Ribeiro Nunes, Os cinco professores comunistas: Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff, Edvaldo de Paiva, Enilda Ribeiro e Nelson Souza, Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2016; Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado).
- FAU-USP, 2010 (Dissertação de mestrado).
- Marcelina Gorni, Flávio Império, arquiteto e professor, São Paulo, IAU-USP, 2004 (Dissertação de mestrado); Maria Lígia Fortes Sanches, Construção de Paulo Santos. A Fundação de uma Historiografia da Arquitetura e do Urbanismo no Brasil, Rio de Janeiro, PUC-RJ, 2005 (Tese de Doutorado); Maria Teresa de Stockler e Breia, A Transição do ensino da arquitetura Beaux-arts para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie - 1947-1965, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de Doutorado); Vanessa Borges Brasileiro, Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma, Belo Horizonte, Belo Horizonte, FFCH-UFGM, 2008; Felipe Contier, Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo, São Paulo, FAU-USP, 2009 (Monografia Final de Graduação); Juliana Braga Costa, Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta, São Paulo, FAU-USP, 2010 (Dissertação de mestrado); Renata Monteiro Siqueira, A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado); Livia Ribeiro Nunes, Os cinco professores comunistas: Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff, Edvaldo de Paiva, Enilda Ribeiro e Nelson Souza, Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2016; Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado).
- 25** Sylvia Dobry Pronsato, Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo, São Paulo, FAU-USP, 2008 (Tese de doutorado); Taciana Assumpção Vaz, O olhar do arquiteto sobre Brasília, Brasília, FAU-UNB, 2012 (Dissertação de mestrado).
- 26** CENTRO DOS ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DE ARQUITETURA. Currículo do Curso de Arquitetura e Urbanismo. Universidade do RGS. Porto Alegre: [s.n.], 1962, apud Bruno Cesar Euphrasio de Mello, O Urbanismo dos Arquitetos: genealogias de uma experiência de ensino, Porto Alegre, UFRGS, 2016 (Tese de Doutorado); Paulo Roberto de Almeida. Sobre o ensino do projeto, Porto Alegre, FA-UFRGS, 2001, (Dissertação de mestrado).
- 27** Gustavo Neves da Rocha Filho, "Sobre o estudo da arquitetura brasileira", in Anais do II Congresso Brasileiro de Estudantes de Arquitetura, Recife, 1953, apud Sodré, João. Op. cit. 2010, p. 190.
- 28** GFAU/ Departamento de Ensino. Esta publicação..., São Paulo, FAU-USP, set. 1956, mimeo.
- 29** Idem, ibidem, apud Artigas, 2004, p. 69.
- 30** Documento disponível no blog "De arquiteturas", apud Felipe Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas, São Carlos, SP, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado), pp. 127-129.
- Sylvia Dobry Pronsato, Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo, São Paulo, FAU-USP, 2008 (Tese de doutorado); Taciana Assumpção Vaz, O olhar do arquiteto sobre Brasília, Brasília, FAU-UNB, 2012 (Dissertação de mestrado).
- CENTER OF THE UNIVERSITY STUDENTS OF ARCHITECTURE. Curriculum of the Architecture and Urbanism Course. University of RGS. Porto Alegre: [s.n.], 1962, apud Bruno Cesar Euphrasio de Mello, O Urbanismo dos Arquitetos: genealogias de uma experiência de ensino, Porto Alegre, UFRGS, 2016 (Tese de Doutorado); Paulo Roberto de Almeida. Sobre o ensino do projeto, Porto Alegre, FA-UFRGS, 2001, (Dissertação de mestrado).
- Gustavo Neves da Rocha Filho, "Sobre o estudo da arquitetura brasileira", in Anais do II Congresso Brasileiro de Estudantes de Arquitetura, Recife, 1953, apud Sodré, João. Op. cit. 2010, p. 190.
- GFAU/ Departamento de Ensino. Esta publicação..., São Paulo, FAU-USP, set. 1956, mimeo.
- Idem, ibidem, apud Artigas, 2004, p. 69.
- Document available on the blog "De arquiteturas", apud Felipe Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas, São Carlos, SP, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado), pp. 127-129.

- 31** Sylvia Ficher, Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2005; Sylvia Adriana Dobry Pronsato, Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo, São Paulo, FAU-USP, 2008 (Tese de doutorado); Juliano Aparecido Pereira, Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP, São Paulo, IAU-USP, 2009 (Tese de Doutorado); Renata Siqueira, A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado); Felipe de Araújo Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas, São Paulo, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado); Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado); Luciene Ribeiro dos Santos, Os professores de projeto da FAU-USP, 1948-2018, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Dissertação de mestrado).
- 32** João Sodré, op. cit.
- 33** Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado).
- 34** Ana Paula Koury, Arquitetura construtiva: proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de doutorado); Paula Gorenstein Dedecca, Arquitetura e
- Sylvia Ficher. Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2005; Sylvia Adriana Dobry Pronsato, Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo, São Paulo, FAU-USP, 2008 (Tese de doutorado); Juliano Aparecido Pereira, Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP, São Paulo, IAU-USP, 2009 (Tese de Doutorado); Renata Siqueira, A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado); Felipe de Araújo Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas, São Paulo, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado); Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado); Luciene Ribeiro dos Santos, Os professores de projeto da FAU-USP, 1948-2018, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Dissertação de mestrado).
- João Sodré, op. cit.
- Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado).
- Ana Paula Koury, Arquitetura construtiva: proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de doutorado); Paula Gorenstein Dedecca, Arquitetura e engajamento: o
- engajamento: o IAB, o debate profissional e suas arenas transnacionais (1920-1970), São Paulo, FAU-USP, 2018 (Tese de doutorado).
- 35** Felipe Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária, op. cit.
- 36** Roberto Cerqueira Cezar, "O ensino da arquitetura e do urbanismo", in Millan, Carlos, O ateliê na formação do arquiteto, São Paulo: FAU-USP, 1962, in pp. 8-33.
- 37** "O Ateliê", in Carlos Millan, O ateliê na formação do arquiteto, São Paulo: FAU-USP, 1962, in pp. 37-40.
- 38** Idem, ibidem, pp. 43-44.
- 39** FAU-USP. Relatório das Atividades de 1962. São Paulo, FAU-USP, 1962.
- 40** Antonio Marcos da Silva; Antônio Sérgio Bergamin; Glaycon Mota Melo; Ricardo Chahin. No Brasil a situação é peculiar. São Paulo, FAU-USP, 1963.
- 41** Em 1965, este último seria a base do primeiro projeto financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, criada em 1962, sob coordenação do professor Flávio Motta. Cf. Costa, 2018, pp. 294-306.
- 42** FAU-USP, O Primeiro Forum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963), São Paulo: FAU-USP, 1963.
- 43** FAU-USP, Forum de Debates 1968: documentos e relatórios das comissões e sub-comissões, São Paulo, FAU-USP, 1968.
- IAB, o debate profissional e suas arenas transnacionais (1920-1970), São Paulo, FAU-USP, 2018 (Tese de doutorado).
- Felipe Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária, op. cit.
- Roberto Cerqueira Cezar, "O ensino da arquitetura e do urbanismo", in Millan, Carlos, O ateliê na formação do arquiteto, São Paulo: FAU-USP, 1962, in pp. 8-33.
- "O Ateliê", in Carlos Millan, O ateliê na formação do arquiteto, São Paulo: FAU-USP, 1962, in pp. 37-40.
- Idem, ibidem, pp. 43-44.
- FAU-USP. 1962 Activity Report. São Paulo, FAU-USP, 1962.
- Antonio Marcos da Silva; Antônio Sérgio Bergamin; Glaycon Mota Melo; Ricardo Chahin. No Brasil a situação é peculiar. São Paulo, FAU-USP, 1963.
- In 1965, the latter would be the basis of the first project funded by the São Paulo State Research Support Foundation, created in 1962, under the coordination of Professor Flávio Motta. Cf. Costa, 2018, pp. 294-306.
- FAU-USP, The First Forum of Debates (12-14 November 1963), São Paulo: FAU-USP, 1963.
- FAU-USP, Debate Forum 1968: documents and reports of committees and sub-committees, São Paulo, FAU-USP, 1968.

- 44** Sérgio Ferro, "Esquema para reorganização do Departamento de História, elaborado Segundo as diretrizes fixadas em reuniões de 14 e 15 de junho e apresentado à sessão plenária do dia 18 de junho." In FAU-USP, Forum de Debates 1968: documentos e relatórios das comissões e sub-comissões, São Paulo, FAU-USP, 1968, p. 34.
- 45** Idem, *ibidem*.
- 46** Lina Bo Bardi, "Um balanço dezesseis anos depois", in *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994, pp. 11-14.
- 47** Luciano Patetta. *Alla ricerca degli esordi della critica operativa*. In Luca, Monica (ed.) *La critica operativa e l'architettura*. Milão: Unicopli, 2002, pp. 88-99.
- 48** João Batista Vilanova Artigas, *Aos formandos da FAU, discurso de paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados na FAU-USP em 1955*, in *AD Arquitetura e Decoração*, n. 17, ano 4, maio-junho de 1956.
- 49** Felipe de Araújo Contier, *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas*, São Paulo, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado).
- 50** Renata Monteiro Siqueira, *A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas*, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado).
- Sérgio Ferro, "Esquema para reorganização do Departamento de História, elaborado Segundo as diretrizes fixadas em reuniões de 14 e 15 de junho e apresentado à sessão plenária do dia 18 de junho." In FAU-USP, Forum de Debates 1968: documentos e relatórios das comissões e sub-comissões, São Paulo, FAU-USP, 1968, p. 34.
- Idem, *ibidem*.
- Lina Bo Bardi, "Um balanço dezesseis anos depois", in *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994, pp. 11-14.
- Luciano Patetta. *Alla ricerca degli esordi della critica operativa*. In Luca, Monica (ed.) *La critica operativa e l'architettura*. Milão: Unicopli, 2002, pp. 88-99.
- João Batista Vilanova Artigas. *Aos formandos da FAU, discurso de paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados na FAU-USP em 1955*, in *AD Arquitetura e Decoração*, n. 17, ano 4, maio-junho de 1956.
- Felipe de Araújo Contier, *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas*, São Paulo, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado).
- Renata Monteiro Siqueira, *A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas*, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado).
- 51** Idem, *ibidem*, pp. 119-127. Em 1958, Artigas também viria a colaborar com Rino Levi na cadeira de Grandes Composições, ministrada aos alunos do 5º ano do curso, assumindo-a ele mesmo a partir de 1960, após a saída de Levi da FAU-USP. Com Artigas, a cadeira aprofundou suas relações com as problemáticas urbanas e regionais, desenvolvendo projetos de abastecimento, transportes, tráfego, população flutuante, produção, recreação, em conexão com iniciativas do CPEU, dirigido por Anhaia Mello, catedrático de urbanismo, junto a prefeituras de municípios do interior de São Paulo.
- 52** Bruno Zevi, "Valores espirituais da arquitetura", in *Estudos*, n. 2, São Paulo, FAU-USP, 1953.
- 53** Habitat, "Rumo a uma livre discussão: Bruno Zevi traça o programa de sua revista 'Architettura'", In Habitat, n. 28, mar. 1956; Bruno Zevi, "Uma discussão aberta", In Habitat, n. 28, mar. 1956.
- 54** João Sodré, "Entrevista a Benedito Lima de Toledo em 27/12/2008", in *Trabalho Programado 3*, PPGAU-FAU-USP, agosto de 2009, p. 157
- 55** Bruno Zevi, "Inchiasta su Brasilia", In *L'Architettura cronache e storia*, n. 51, jan. 1960, pp. 608-619.
- 56** Vilanova Artigas, "Caminhos da Arquitetura Moderna", in *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 36.
- 57** Idem, *ibidem*, p. 49.
- Idem, *ibidem*, pp. 119-127. In 1958, Artigas would also collaborate with Rino Levi in the Chair of Great Compositions, taught to students of the 5th year of the course, assuming it himself from 1960, after the departure of Levi from FAU-USP. With Artigas, the chair deepened its relations with urban and regional problems, developing projects of supply, transport, traffic, floating population, production, recreation, in connection with CPEU initiatives, directed by Anhaia Mello, professor of urbanism, together with municipalities in the interior of São Paulo.
- Bruno Zevi, "Valores espirituais da arquitetura", in *Estudos*, n. 2, São Paulo, FAU-USP, 1953.
- Habitat, "Rumo a uma livre discussão: Bruno Zevi traça o programa de sua revista 'Architettura'", In Habitat, n. 28, mar. 1956; Bruno Zevi, "Uma discussão aberta", In Habitat, n. 28, mar. 1956.
- João Sodré, "Entrevista a Benedito Lima de Toledo em 27/12/2008", in *Trabalho Programado 3*, PPGAU-FAU-USP, agosto de 2009, p. 157
- Bruno Zevi, "Inchiasta su Brasilia", In *L'Architettura cronache e storia*, n. 51, jan. 1960, pp. 608-619.
- Vilanova Artigas, "Caminhos da Arquitetura Moderna", in *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 36.
- Idem, *ibidem*, p. 49.

- 58** Ver a marginaia de Vilanova Artigas, acrescentada aos três primeiros capítulos de Saper Vedere *l'Architettura*, 2a. ed. Turim: Einaudi, 1949, pp. 18-21, 50-51.
- 59** Zevi, Saper Vedere *l'Architettura*, op. cit., p. 25.
- 60** Idem, *ibidem*, p. 52. Ver também as anotações à página 116.
- 61** Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*. Turim: Einaudi, 1950; Idem, Saper Vedere *l'Architettura*, 4a. ed., Turim: Einaudi, 1953; Idem; *Poetica dell'Architettura Neoplasticista*. Milão: Libreria Editrice Politecnica Tamburini, 1953; Idem, Frank Lloyd Wright, Buenos Aires: Infinito, 1956; Idem, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*. Turim, Einaudi, 1972; Idem. *Architettura e Storiografia*. Turim: Einaudi, 1974. A biblioteca pessoal de Flávio Motta foi recentemente doada à FAU-USP.
- 62** Referindo-se à p. 72 de sua edição de 1953 de Saper Vedere *L'Architettura*.
- 63** Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado), pp. 17-128.
- 64** Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e a Bauhaus. Turim: Einaudi, 1951.
- 65** Inaugurada em 1951, com exposição de obras de Max Bill, a escola reuniu entre seus professores, além de Flávio Motta, Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Jacob Ruchti, Oswaldo Bratke,
- See the margin of Vilanova Artigas, added to the first three chapters of Saper Vedere *l'Architettura*, 2a. ed. Turim: Einaudi, 1949, pp. 18-21, 50-51.
- Zevi, Saper Vedere *l'Architettura*, op. cit., p. 25.
- Idem, *ibidem*, p. 52. See also annotations on page 116.
- Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*. Turim: Einaudi, 1950; Idem, Saper Vedere *l'Architettura*, 4a. ed., Turim: Einaudi, 1953; Idem; *Poetica dell'Architettura Neoplasticista*. Milão: Libreria Editrice Politecnica Tamburini, 1953; Idem, Frank Lloyd Wright, Buenos Aires: Infinito, 1956; Idem, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*. Turim, Einaudi, 1972; Idem. *Architettura e Storiografia*. Turim: Einaudi, 1974. A biblioteca pessoal de Flávio Motta foi recentemente doada à FAU-USP.
- Referring to p. 72 of its 1953 edition of Saper Vedere *L'Architettura*.
- Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado), pp. 17-128.
- Giulio Carlo Argan, Walter Gropius and the Bauhaus. Turim: Einaudi, 1951.
- Inaugurated in 1951, with an exhibition of works by Max Bill, the school brought together among its teachers, in addition to Flávio Motta, Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Jacob Ruchti, Oswaldo Bratke, Roger
- Roger Bastide e outros. Articulando-se ao acervo e às práticas artísticas do MASP, compreendia o ensino de moda e têxteis, além de design gráfico e de produtos. Cf. Ethel Leon, IAC, primeira escola de design no Brasil. São Paulo: Blucher, 2014.
- Bastide and others. Articulating to the collection and artistic practices of MASP, he understood the teaching of fashion and textiles, as well as graphic design and products. Cf. Ethel Leon, IAC, first design school in Brazil. São Paulo: Blucher, 2014.
- 66** Parecer de Flávio Motta ao Diretor Lisandro Pereira da Silva sobre regulamento da FAU, 23 de setembro de 1954. 8p, datilografado. Acervo Flávio Motta, transcrito em Juliana Braga Costa, op. cit., pp. 179-186.
- Opinion of Flávio Motta to Director Lisandro Pereira da Silva on FAU regulations, September 23, 1954. 8p, typed. Flávio Motta Collection, transcribed by Juliana Braga Costa, op. cit., pp. 179-186.
- 67** É importante frisar que uma parte significativa da produção acadêmica de Motta passa por esse interesse nas relações entre artes e ofícios, e arte e técnica de modo geral, assim como no Art Nouveau, tema de sua tese de cátedra, e muito particularmente no modernismo, sobre cujos capítulos brasileiros, paulistanos em especial, desenvolveu e incentivou importantes investigações.
- It is important to emphasize that a significant part of Motta's academic production goes through this interest in the relations between arts and crafts, and art and technique in general, as well as in Art Nouveau, the theme of his chair thesis, and particularly in modernism, on whose Brazilian chapters, from São Paulo in particular, developed and encouraged important investigations.
- 68** Siegfried Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli, 1954.
- Siegfried Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli, 1954.
- 69** Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, op. cit.
- Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, op. cit.
- 70** Costa, op. cit., pp. 175-186.
- Costa, op. cit., pp. 175-186.
- 71** Felipe Contier, "História da arquitetura e projeto da história: entrevista com Sérgio Ferro por Felipe Contier", in *Designio*, ns. 11-12, mar. 2011, p. 114.
- Felipe Contier, "História da arquitetura e projeto da história: entrevista com Sérgio Ferro por Felipe Contier", in *Designio*, ns. 11-12, mar. 2011, p. 114.

- 72** Juliana Braga Costa, *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta*, São Paulo, FAU-USP, 2011, p. 69.
- 73** Flavio Motta, "Desenho e Emancipação", in *Correio Brasiliense*, Brasília 16/12/1967.
- 74** Vilanova Artigas, "O Desenho". In *Caminhos da Arquitetura*. 4a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 108-118.
- 75** Adriana Irigoyen, *Da Califórnia a São Paulo: referências norte americanas na casa moderna paulista 1945-1960*, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de doutorado); João Clark de Abreu Sodré, *Roteiros americanos: as viagens de Mindlin e Artigas pelos Estados Unidos, 1943-1947*, São Paulo, FAU-USP, 2016 (Tese de doutorado).
- 76** Bruno Zevi, "Crítica a Brasília", in *Zodiac*, n. 6, maio de 1960, p. 129. Trata-se do mesmo artigo publicado alguns meses antes em *L'Architettura*.
- 77** Flavio Motta, "Introduzione al Brasile", in *Zodiac*, n. 6, 1960.

Juliana Braga Costa, *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta*, São Paulo, FAU-USP, 2011, p. 69.

Flavio Motta, "Desenho e Emancipação", in *Correio Brasiliense*, Brasília 16/12/1967.

Vilanova Artigas, "O Desenho". In *Caminhos da Arquitetura*. 4a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 108-118.

Adriana Irigoyen, *Da Califórnia a São Paulo: referências norte americanas na casa moderna paulista 1945-1960*, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de doutorado); João Clark de Abreu Sodré, *Roteiros americanos: as viagens de Mindlin e Artigas pelos Estados Unidos, 1943-1947*, São Paulo, FAU-USP, 2016 (Tese de doutorado).

Bruno Zevi, "Crítica a Brasília", in *Zodiac*, n. 6, maio de 1960, p. 129. This is the same article published a few months earlier in *L'Architettura*.

Flavio Motta, "Introduzione al Brasile", in *Zodiac*, n. 6, 1960.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Roberto de. **Sobre o ensino do projeto**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Turim: Einaudi, 1951.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Aos formandos da FAU, discurso de paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados na FAU-USP em 1955. **AD Arquitetura e Decoração**. n. 17, maio-junho, 1956.

REFERENCES

_____. *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*. In: _____. **Caminhos da Arquitetura**. 4ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 35-50.

_____. *O Desenho*. In: _____. **Caminhos da Arquitetura**. 4ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 108-118.

BANHAM, Reyner. The history of the immediate future. **RIBA Journal**, vol. 68 (7), mai. 1961, p. 252-257

BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo, 1957/2002.

_____. Um balanço dezesseis anos depois. In: FERRAZ, Isa Grinspum (Org.). **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994, p. 11-14.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. **Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma**. 2008. Tese (Doutorado em História). FFCH-UFMG, Belo Horizonte, 2008.

BREIA, Maria Teresa de Stockler e. **A Transição do ensino da arquitetura Beaux-arts para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie – 1947-1965**. 2006. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARVALHO, Benjamin de. **Duas Arquiteturas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CONTIER, Felipe. **O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escola de Vilanova Artigas**. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. **Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo**. 2009. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

COSTA, Juliana Braga. **Flávio Motta e o ensino como ofício**. 2018. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. **Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DEDECCA, Paula Gorestein. **Arquitetura e engajamento: o IAB, o debate profissional e suas arenas transnacionais**

(1920-1970). 2018. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Forum de Debates 1968: documentos e relatórios das comissões e sub-comissões**. São Paulo, FAU-USP, 1968.

_____. **O Primeiro Forum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)**. São Paulo: FAU-USP, 1963.

_____. **Relatório das Atividades de 1962**. São Paulo: FAU-USP, 1962.

FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2005.

FONSECA, Ivan de Aquino. **Análise da Arquitetura Moderna**. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

GIEDION, Sigfried. **Spazio, Tempo ed Architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione**. Milão: Hoepli, 1954.

GORNI, Marcelina. **Flávio Império, arquiteto e professor**. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

GRÊMIO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO/ DEPARTAMENTO DE ENSINO. **Esta publicação...** São Paulo: FAU-USP, set. 1956.

HABITAT. Rumo a uma livre discussão: Bruno Zevi traça o programa de sua revista *Architettura*. **Habitat**, n. 28, mar. 1956.

IRIGOYEN, Adriana. **Da Califórnia a São Paulo: referências norte-americanas na casa moderna paulista 1945-1960**. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

KOURY, Ana Paula. **Arquitetura construtiva: proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil**. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

L'ARCHITETTURA. Convegno della Facoltà di architettura di Roma. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 99 (9), jan., 1964, p. 713.

_____. Editoriais breves: esiste una critica architettonica efficiente?. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 61 (7), nov., 1960, p. 437.

LEON, Ethel. **IAC, primeira escola de design no Brasil**. São Paulo: Blucher, 2014.

LIMA, Enoch da Rocha. **Estilo e estilização: as fases de um estilo**. São Paulo: Edigraf, 1958.

MELLO, Bruno César Euphrasio de. **O Urbanismo dos Arquitetos: genealogias de uma experiência de ensino**. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). UFRGS, Porto Alegre, 2016.

MILLAN, Carlos. **O ateliê na formação do arquiteto**. São Paulo: FAU-USP, 1962.

MILLON, Henry A. History of architecture: how useful?. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 66, n.12, abr. 1961, p. 794.

MOTTA, Flávio. Desenho e Emancipação. **Correio Brasileiro**, Brasília, 16 dez. 1967.

_____. Introduzione al Brasile. **Zodiaco**, nº 6, 1960, p. 61-67.

_____. **Vilanova Artigas** – sala hors concours. São Paulo: Bienal de São Paulo, 1965.

NOBRE, Ana et alí (orgs). **Lúcio Costa: um modo de ser moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NUNES, Livia Ribeiro. **Os cinco professores comunistas: Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff, Edvaldo de Paiva, Enilda Ribeiro e Nelson Souza**. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). PROPURFRGS, Porto Alegre, 2016.

PATETTA, Luciano. Alla ricerca degli esordi della critica operativa. In: MONICA, Luca (org.). **La critica operativa e l'architettura**. Milão: Unicopli, 2002, p. 88-99.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP**. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PESSÔA, José (Org.). **Lúcio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: Iphan, 1999.

PEVSNER, Nikolaus. Modern architecture and the historian, or the return of historicism. **RIBA Journal**, vol. 68 (6), abr. 1960, p. 230-237.

PRONSATO, Sylvia Dobry. **Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo**. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANCHES, Maria Ligia Fortes. **Construção de Paulo Santos**. A Fundação de uma Historiografia da Arquitetura e do Urbanismo

no Brasil. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Luciene Ribeiro dos. **Os professores de projeto da FAU-USP, 1948-2018**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SILVA, A. M. da; BERGAMIN, A. S.; MELO, G. M.; CHAHIN, R. **No Brasil a situação é peculiar**. São Paulo, FAU-USP, 1963.

SIQUEIRA, Renata Monteiro. **A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas**. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SODRÉ, João Clark de Abreu. **Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil, (1938-1962)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. **Roteiros americanos: as viagens de Mindlin e Artigas pelos Estados Unidos, 1943-1947**. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SUMMERSON, John. Vote of Thanks. **RIBA Journal**, vol. 68 (6), abr. 1961, p. 237

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura, dois estudos**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960.

VAZ, Taciana Assumpção. **O olhar do arquiteto sobre Brasília**. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). FAU-UNB, Brasília, 2012.

WHIFFEN, Marcus (Ed.). **The History, Theory and Criticism of Architecture: papers from the AIA-ACSA Teacher Seminar**. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1970.

ZEVI, Bruno. **Architettura e Storiografia**. Turim: Einaudi, 1974.

_____. **Frank Lloyd Wright**. Buenos Aires: Infinito, 1956.

_____. Il futuro del passato in architettura. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 98 (8), dez. 1963, p. 578-9

_____. **Il Linguaggio Moderno dell'Architettura**. Turim, Einaudi, 1972.

_____. Inchiesta su Brasília. **L'Architettura cronache e storia**, n. 51, jan. 1960, p. 608-619.

_____. Invito alla storia dell'architettura moderna. **Metron**, n. 30, 1948, p. 8-13

_____. La democrazia penetra nella Facoltà di Architettura a Roma. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 100 (10), fev. 1964, p. 722-3.

_____. La Storia dell'architettura: serve a formarla architetti?. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 66 (12), abr. 1961, p. 795

_____. La Storia dell'Architettura per gli architetti moderni. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 23 (9), set. 1957.

_____. **Poetica dell'Architettura Neoplástica**. Milão: Libreria Editrice Politecnica Tamburini, 1953.

_____. Quattro riforme nell'insegnamento. **Metron**, n.19-20, 1947, p. 11-24.

_____. **Saper Vedere l'Architettura**. 2a. ed., Turim: Einaudi, 1949.

_____. **Saper Vedere l'Architettura**. 4a. ed., Turim: Einaudi, 1953.

_____. **Storia dell'Architettura Moderna**. Turim, Einaudi, 1950.

_____. Uma discussão aberta. **Habitat**, n. 28, mar. 1956.

_____. Valores espirituais da arquitetura. **Estudos**, n. 2, São Paulo, FAU-USP, 1953.