

A Preservação do Patrimônio Artístico: um percurso pelos bens móveis tombados do Modernismo Brasileiro¹

Vivian Palma Braga dos Santos²

Resumo

Durante muitos anos, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) deixou de registrar reconhecidos bens da produção artística pertencentes ao Modernismo brasileiro, embora representativos arquitetos modernistas tenham constituído esta instituição. O presente documento centra-se sobre as relações entre o IPHAN e as artes plásticas brasileira modernista e tenta localizar a produção artística hegemônica registrada, através do mapeamento físico das obras e análise da documentação.

Palavras-chave: Patrimônio – Preservação – Modernismo Brasileiro

Abstract

For many years the Institute of National Historical and Artistic Heritage (IPHAN) has left to register recognized works of art of the artistic production pertaining to the Brazilian Modernism, although representative modernist architects is constituted of that institution. This paper is focused on the relationships between the IPHAN and the Brazilian modernist plastic arts and attempts to locate the hegemonic artistic production registered, through mapping of the physical works and analysis of documentation.

Key-words: Heritage – Preservation - Brazilian modernism

Introdução

A área de Preservação e Restauro do Instituto de Artes tem estado em constante crescimento dentro da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), isto devido às pesquisas dedicadas a contribuir para o enriquecimento e formação de um acervo documental na área, dentre essas, o trabalho de mapeamento dos bens móveis do Barroco brasileiro, desenvolvido por Viviane Panchetti e *“Território e Patrimônio: Critérios de Seleção e Valoração do Patrimônio Cultural”*, desenvolvido pela Prof^a Dra. Maria José de Azevedo. Partilhando também desse desejo de contribuição, o presente artigo traz uma pesquisa que realizou um levantamento dos bens do Modernismo brasileiro tomados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro (IPHAN), com o objetivo de localizar sua produção hegemônica (que aqui é apresentada de forma sintética).

¹ A pesquisa foi iniciada em agosto de 2007, com financiamento do PIBIC/CNPq e está inserido num projeto mais abrangente denominado *“Território e Patrimônio: Critérios de Seleção e Valoração do Patrimônio Cultural”* – desenvolvido no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, pela Prof^a Dra. Maria José de Azevedo.

² Graduanda em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas. Desenvolveu um estudo sobre as esculturas dispostas no *campus* da Universidade Estadual de Campinas, e hoje é membro-pesquisadora do grupo que se dedica ao levantamento do acervo de artes da universidade, para formação de um catálogo (Projeto dirigido pela Prof^a Dra. Claudia Valladão de Mattos e patrocinado pela Reitoria do *campus*).

O caminho que o Patrimônio tem percorrido no Brasil, bem como o das instituições preservacionistas, tem exigido um ponto fundamental: a pesquisa. O estudo de certos bens aspirantes ao tombamento - e com isso a certificação de proteção da nação - traz consigo um debruçamento sobre esses objetos a fim de que seja traçada uma linha de importância desses, como bens memoráveis. Porém, em mesma medida que a dedicação a eles deve ser oferecida, há uma outra mão que deve ser responsável por trazer à tona as questões que cercam esse patrimônio, como objetos que embora tenham sido elegidos como representantes nacionais, foram pinçados dentre tantos por um grupo e, as considerações para tais escolhas devem ser trazidas à público.

Quando da formação do SPHAN (sigla inicial do IPHAN) existiram divergências na postura ideológica da instituição. Por fim, concluiu-se que o patrimônio a ser preservado deveria reunir concepções de cultura, de tradição, de original e antigo e de arte, podendo ser sacralizado como índice de primordialidade. Sua sacralização se daria através do tombamento. Por possuir um alicerce ideológico estruturado por modernistas, não é de se admirar a preocupação semeada no IPHAN à preservação e tombamento de bens deste mesmo período. Organizada por um grupo de jovens intelectuais da sociedade paulistana local, a Semana da Arte Moderna, realizada em 1922, colocou em pauta um discurso em prol da independência cultural do Brasil. Os eventos eram exposições e apresentações em espaços improvisados tendo por foco a busca da face brasileira: qual seria? Onde estaria? No tema, na forma, na linguagem... O objetivo da arte moderna era criar um cenário cosmopolita unindo as vanguardas internacionais, mas sem renegar a veia naturalista existente no Brasil. Apesar de grande ressonância da Semana de Arte Moderna no Brasil, tiveram expressão no IPHAN outras manifestações modernistas. A hegemonia de seus participantes em outras instituições, como a Escola de Belas Artes e o Salão Nacional de Artes Plásticas em 1931, fazia proliferar o pensamento moderno. Atualmente, grande parte do conhecimento a respeito de obras do Modernismo tombadas é dirigida à arquitetura urbanística. Porém, as artes plásticas possuem certo destaque nesse período, tendo a maior parte de sua produção representada principalmente por: Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Regina Graz, Vitor Brecheret, Celso Antônio de Menezes, Bruno Giorgi.

Por meio do levantamento de documentos e bibliografias relacionadas ao tema de Bens Móveis Tombados pelo IPHAN - arquivos, processos e pareceres de tombamento nos arquivos do IPHAN, bibliotecas universitárias, bibliotecas de museus e instituições vinculadas

à área - o presente artigo se propõe desmistificar a idéia de o Modernismo teria surgido como aclamação do brasileiro. E ainda, afirmar os paradoxos dentro de um IPHAN que elegeu para si, durante algum tempo, apenas características arquitetônicas desse período. Concluindo que existiu no Instituto uma "fase moderna", quando os tombamentos desse patrimônio móvel ocorreram. Somados ao IPHAN foram acrescentados levantamentos de outras instituições preservacionistas como CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo), COMPRESP/DPH (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio/Departamento do Patrimônio Histórico (da cidade de São Paulo) e CONDEPACC (Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas), com intuito de lograr uma perspectiva comparada com os critérios da instituição federal.

Antes de tudo

A História da Arte enfrenta um problema congênito, o de fragmentar-se em períodos histórico-estéticos datáveis de forma rígida. Não se podem restringir questões estéticas a datas exatas. Com frequência, para um melhor estudo aos movimentos artísticos são estipulados marcos fundadores. É exatamente neste ponto que se situa o Movimento Modernista Brasileiro. A primeira problemática desse trabalho de pesquisa se dá justamente nessa instância. Por se tratar de colocar em questão e elencar os bens móveis desse Modernismo, era necessário determinar com qual Modernismo estamos lidando - um modernismo de período, de temática, de ideologia ou de personagens artísticos? Seria ingenuidade requerer que o Modernismo estivesse estabelecido em apenas alguns anos; restringi-lo em um pequeno espaço de tempo seria uma perda significativa para a pesquisa. A temática e a forma também poderiam variar. Optamos, então, por reunir os bens de acordo com os artistas participantes do Movimento. Assim, dentre as coleções encontradas durante a busca minuciosa, o Modernismo que trazemos é aquele que vai além das barreiras do tempo cronológico, mas que se evidenciou pela presença de seus autores e co-autores nos movimentos e organizações significativos nesse período e para essa Arte.

O Modernismo e o IPHAN: uma ideologia comum

Em contraposição ao que se pode postular num primeiro momento, o conjunto de bens tombados que diz respeito ao período do Modernismo no Brasil chega a ser tão extenso quanto o encontrado no período do Barroco. Ambos são reconhecidos de forma qualitativa e também quantitativa, tanto na arquitetura quanto nas artes plásticas. No entanto, o conjunto tombado no segundo caso é conscientemente menos conhecido. No Brasil, por

vezes nos remetemos a um Modernismo expressivo e reconhecido por inovações da arquitetura, porém é nas artes plásticas que a relação efetiva com uma busca de identidade nacional é verificada com maior intensidade. Embora o IPHAN tenha sido, quando de sua formação, majoritariamente dirigido por arquitetos desse período, esses participantes da elite intelectual³ paulistana e carioca foram influenciados por ideologias que surgiam nas artes plásticas e na literatura, e que de forma notória foram determinantes na escolha de preservar e tomar bens no Brasil todo. São esses preceitos modernistas que fazem com que o homem do século XX volte seu olhar para o passado do Brasil, para o Barroco. Esses mesmos princípios tornaram possível uma arte voltada para o nacional, ou ao menos, para a busca deste. Da mesma forma voltou-se para o futuro, naquele momento representado pelo modernismo nas artes e na arquitetura (MOTTA SANTOS, 1996).

A academia SPHAN, criada em 1937 sob liderança de Rodrigo Melo Franco de Andrade, nasce de uma necessidade de registros culturais do Brasil, uma tentativa de identificação de uma tradição cultural brasileira. Porém, para entender como essa necessidade surgiu é preciso retornar aos elementos que a principia. Segundo Maria Cecília Londres Fonseca (1996), no contexto cultural em que foi formado o SPHAN devem ser considerados dois pontos que marcaram a vida cultural e política do Brasil, sendo o principal deles o Movimento Modernista. É Tarcila Guedes (2000) quem coloca essa relação de maneira mais investigativa, deixando claro o diálogo entre as diretrizes que regem o tombamento, bem como a formação da Academia SPHAN e o Modernismo Brasileiro. O diálogo dessas “instituições” não se dá somente no âmbito dos personagens que as compõe – sabendo que são os mesmos intelectuais. Guedes demonstra que o Modernismo inicial do Brasil nada trás de nacional, sua única preocupação é distinguir-se em relação aos paradigmas do academicismo vigente. É apenas num segundo momento que o grupo de artistas e intelectuais brasileiros fazem de seu olhar algo interiorizado, propondo uma busca pelo nacional – tema central e identificador desse modernismo. Aracy Amaral (1998) também coloca que a questão que vem unir o IPHAN e o Movimento Modernista Brasileiro é justamente essa busca pela identidade, no entanto, afirma que esse nacionalismo desde o início dialogou simultaneamente com o internacionalismo. O primeiro, vindo como decorrência de um desejo de afirmação, é que trás consigo uma ânsia pelo “*rompimento da intelectualidade com o século XIX e a ascendência do academismo nas artes*” (AMARAL, 1998: 22), importando linguagens artísticas. O sentimento nativista sinalizou-se

³ Dentre os intelectuais brasileiros que contribuíram com a constituição da Instituição preservacionista no Brasil destaca-se a figura de Mário de Andrade - figura de maior circularidade nesse meio cultural.

primeiramente pelo regionalismo que assumiu, assim como a realidade física nacional, expressões culturais até então colocadas de lado pelas elites que se identificavam com a Europa. Segundo a autora, desde a Primeira Guerra Mundial a fundação da Liga de Defesa Nacional (liderada por Olavo Bilac) chama a atenção ao sentimento nacional por meio de um sentimento cívico e, em 1922, os preparativos do Centenário da Independência só aumentaram esse sentimento nativista, culminando na Semana de Arte Moderna.

Eduardo Jardim Moraes (1983) analisa com extremo rigor, em sua tese de doutorado, o Movimento Modernista em sua dimensão filosófica, dividindo o Movimento em duas etapas: na primeira uma preocupação com a renovação estética e na segunda, o surgimento da questão da Brasilidade. Essas etapas estão diretamente relacionadas com o período de duração do Modernismo no Brasil. É Guedes ainda quem afirma que o Movimento Modernista Brasileiro teria durado efetivamente de 1921⁴ – época em que se organizou a Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo - até 1924, quando seus integrantes de fato se separaram. Nesse período suas características possuem fulgentes proveniências européias. Diferente do que muitos podem afirmar – de que arte moderna brasileira já emergiu com a intenção da temática nacional – a única unidade que possuía essa exposição era uma unidade ideológica quanto à necessidade de mudança. Mas na segunda metade da década de 20 as aspirações nacionalistas prevaleceram sobre as tendências cosmopolitas. A partir 1924 – se podemos demarcar uma data para tais transformações – preocupações que dizem respeito à constituição da brasilidade começam a interessar a esses artistas. Os elementos da arte européia continuaram presentes, no entanto, a temática da arte brasileira busca agora representar o nacional, a exemplo mais claro com os manifestos *Pau-Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928), que foram impostos como programas de emancipação cultural, alicerçados na idéia de resgate do nosso passado. “*Tornar-se então essencial redescobrir o Brasil e criar uma arte livre de interferências externas*” (COUTO, 2006). Para Nelson Aguilar (2000) o marco de início do Movimento data, sem dúvida, de 1917 - quando da exposição de Anita Malfatti, “*uma vez que torna possível a existência da arte entendida como livre manifestação, sendo a detonadora da Semana de Arte Moderna (1922)*”. Mas as raízes da celebração da nacionalidade só vieram nas tentativas do Brasil enquanto tema nos trabalhos de Di Cavalcanti e Lasar Segall, em oposição ao lirismo de Malfatti. Aguilar deixa claro que a nacionalidade e a tentativa de proporcionar uma identificação das camadas populares com essa arte se deram de diversas maneiras, sendo cada artista, na sua individualidade (mesmo como grupo) responsável por uma característica do Modernismo, por exemplo:

⁴ Podemos considerar que o Movimento e suas questões propostas de renovações estéticas e literárias tenham sido iniciados até mesmo antes da década de 20, com maior exatidão, em 1917, com a exposição de Anita Malfatti.

enquanto Tarsila traz as cores do gosto rural, rosa, anil e o cubismo influenciado por Fernand Léger, Guignard busca *“flagrar a atmosfera anímica que cerca a floresta”*. Assim como Amaral e Aguilar, Gilda de Mello e Souza (1980) igualmente considera a exposição de Anita Malfatti em São Paulo (1917) marco inicial do movimento, afirmando que o período heróico deste se dá entre essa exposição e o ano de 1931, quando da realização do 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Ao invés de questionar o marco inicial do Modernismo no Brasil, Ronaldo Brito (1986) parte da Semana de 22, colocando em pauta os motivos para o acontecimento dessa; a necessidade que a impulsionou - admitindo ser ela o primeiro esforço de olhar o Brasil como moderno, com o intuito de emancipação. *“Procurávamos acertar o compasso com uma história que, propositalmente, nos deixava para trás. Apesar de todo escândalo e toda crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Um sentido às vezes negativo, escabroso até, mas afinal um sentido. Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda – a afirmação da identidade nacional, a brasilidade”*. No contexto europeu, as vanguardas no século XX, consideravam suas propostas um avanço no campo das linguagens visuais, implementando estéticas baseadas numa consciência de progresso numa identidade cultural moderna. Porém, nos países periféricos da Europa, como no Brasil, essas noções de originalidade e autenticidade foram incorporadas a outras necessidades, sobretudo, a de construir uma arte com características nacionais que fosse capaz de representar esse país no exterior. Esse interesse pelo Brasil não é, mesmo nesse momento de *“interiorização”*, unicamente uma questão nacional; contígua a essas preocupações há a necessidade de afirmar uma arte própria num contexto artístico internacional, com uma preocupação de atualizar a nossa cultura em relação às diversas vertentes culturais. *“A passagem de uma renovação estética para a afirmação da cultura brasileira mostra a ampliação do universo modernista, bem como uma visão introspectiva de autocrítica e de reciclagem dentro do próprio Movimento”* (GUEDES, 2000). Assim, os modernistas assumem papel de arqueólogos, buscando *“redescobrir”* o Brasil e também demarcar elementos deste, servindo para uma sistematização de um passado. Nesse segundo momento, o objetivo da Arte Moderna era criar um cenário cosmopolita unindo as vanguardas internacionais, mas sem renegar a veia naturalista existente no Brasil; com o intuito de formar uma arte identificada com as camadas populares e leigas. Por meio de viagens e inúmeras pesquisas realizadas *in loco* se descobre um Brasil identificado por elementos elegidos como representantes dessa Brasilidade.

O Movimento Modernista encontrou principalmente no SPHAN um canal de solidificação e concretização para suas idéias nacionalistas. Mas o Modernismo não vigorou apenas pelos interesses em comum com o órgão de preservação nacional. O que realmente permite aos modernistas transporem o projeto estético para um projeto ideológico é o contexto político em que estavam inseridos: a Era Vargas. Atuando ativamente como mecenas, Getúlio Vargas fez uso da arte e da cultura como agentes de coesão social, empregando diversos artistas intelectuais partidários dos preceitos modernistas e favorecendo a emergência da nova arquitetura brasileira. É esse mesmo sentimento de escolha que será aderido pelos modernistas do IPHAN e assim, o mesmo grupo responsável por zelar pelo passado o revoluciona com suas novas formas como um dos movimentos arquitetônicos mais fascinantes da arte brasileira, com a crença na capacidade de transformação de condições e comportamentos da sociedade através dos espaços. O grupo que investiga o Brasil, o “redescobre”. Com essas “redescobertas” organiza a temática de uma arte que conversa internacionalmente e admite essas mesmas representações como herança nacional de um país que até dado momento, não tinha um passado registrado⁵. Observando esses pontos é fácil compreender que o patrimônio a ser preservado deveria reunir concepções de cultura, de tradição, de original e antigo e de arte, podendo ser sacralizado como índice de primordialidades - sua sacralização se daria através do tombamento. O tombamento, entendido por muitos como um rito social pelo qual é possível uma transferência de valores, foi também considerado como uma forma de salvar a nação de seu esquecimento, mas ainda como uma seleção de aspectos expressivos dessa nação. Segundo o Arquivo Noronha Santos, *“por tombamento se entende o instituto jurídico através do qual o Poder Público determina que certos bens culturais serão objeto de proteção especial. O Decreto-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937, que continua em vigor, normatizou na esfera federal o ato do tombamento e é um dos instrumentos legais básicos do IPHAN”*. A Portaria de nº11, de 11 de setembro de 1986 parece ser a mais completa e de maior clareza quando se trata do patrimônio. Seu Artigo 2º prevê que toda pessoa física ou jurídica é parte legítima para provocar a instauração de um processo de tombamento. No caso dos bens móveis, o pedido deve ser contado de descrição pormenorizada do objeto (§ 2º do Artigo 4º). No entanto, a decisão do tombamento ou não é por parte do Conselho da instituição preservacionista. Essas considerações e relações esclarecem a importância que os bens móveis artísticos do Modernismo Brasileiro (tombados ou em processo de tombamento) exercem tanto na

⁵ A crítica de arte moderna ajudou a fundamentar esse desejo pela construção de uma arte autêntica, definindo com critério boa arte, não um engajamento estético-vanguardista, mas o grau de nacionalismo presente na obra.

história da arte, do patrimônio e da cultura nacional e a importância de localizar que Modernismo foi este tombado.

Um percurso de reconhecimento: a identificação

No século XX a produção artística nacional estabelece um diálogo e um trabalho que circula, principalmente, entre o eixo Rio - São Paulo. São essas duas cidades não só a ponto do *iceberg*, mas quase que toda sua extensão quando se trata do Modernismo. Embora as elites paulistanas e cariocas tenham descoberto muito da temática nacional no interior do Brasil, são elas que trazem essa temática às metrópoles. Não é de interesse aqui, questionarmos o valor desse Movimento, pois, o Modernismo como se deu e como o conhecemos - ou melhor, sua produção hegemônica - só pôde ocorrer devido ao ambiente no qual se configurou. Um ambiente que com uma temática interiorizada uniu ferramentas internacionais das linguagens artísticas a uma nacionalidade; à medida que pensava no próprio Brasil, mas que também tinha um cunho internacional, como já vimos. Mas a localização dessa produção hegemônica ganha ainda um novo recorte. Entre esse eixo de grande importância no país ela opta por estabelecer-se na cidade de São Paulo. É lá que os representantes dessa produção decidem colocar seu marco. É no Teatro Municipal paulistano que em 1922, entre 11 e 18 de fevereiro, o Modernismo tem seu palco de estréia ao público. Não obstante apenas esse marco, a justificava mais exata para a afirmação da cidade (e o estado) de São Paulo como o local da produção hegemônica do Modernismo Brasileiro “representativo”, é a quantidade de obras tombadas do período que a cidade possui.

São densos e importantes acervos do período que ilustram a emersão da arte moderna nacional. São eles: o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e a coleção Mário de Andrade do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) – deste último interessa-nos a sub-coleção de Artes Visuais⁶. Essas obras, no conjunto dos acervos, foram tombadas pelas maiores instituições preservacionistas do Brasil.

Em 04 de dezembro de 1969 o acervo do MASP foi inscrito no Livro de Belas-Artes, com o número de 491 e, em novembro de 1973⁷ no CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo). Criado em

⁶ É importante considerarmos a importância da Universidade de São Paulo nesse período e chamarmos a atenção que a grande maioria das obras está em seu poder.

⁷ Tombamento ex-officio.

1947 por Assis Chateaubriand, foi o primeiro museu brasileiro com critérios norteadores de uma política clara na constituição do acervo, que se dividia, grosso modo, em três partes: obras-primas de artistas célebres do passado, atuação aberta para novas manifestações da época (os modernos) e um eixo educacional. Com a colaboração de Lina Bo Bardi e Murilo Mendes, desde seu início, o museu já tem preceitos do modernismo e de nacional. Se o primeiro de seus critérios norteadores dialoga com a pesquisa acadêmica necessária, os outros dois aproximam cada vez mais o público da Instituição. Se considerarmos que as reais aberturas se dão nos anos seguintes de sua atuação, podemos afirmar que o acervo do MASP consagrou-se rapidamente como patrimônio nacional, tornando-se um dos acervos mais conhecidos e almejados do Brasil. Mas que obras tão significativas desse período poderiam ser encontradas em seu interior? Quando do tombamento pelo CONDEPHAAT foi enviado uma relação de 352 unidades de bens artísticos. Com o passar dos anos o número de obras o acervo de Arte Brasileira tem crescido cada vez mais. Entre os principais artistas e trabalhos do período estão: *A Estudante* (1915/1916), de Anita Malfatti; *Cinco Moças de Guaratinguetá* (1930), de Emiliano Di Cavalcanti; *Menino nu e tartaruga* (1923), de Vicente do Rego Monteiro; *O Último Baluarte-A Ira das Mães* (1942), o *Lavrador de Café* (1939) e *São Francisco* (s/ data), de Cândido Portinari; *Nu Feminino Deitado* (1932) e *Retrato de Assis Chateaubriand* (1971), de Flávio de Carvalho; *Guerra* (s/ data) e *Interior de indigentes* (1920) de Lasar Segall; xilogravuras de Lívio Abramo. De Ernesto de Fiori encontramos: *Auto-retrato* (1940) e *Duas Amigas* (1943), de Alfredo Volpi; *Fachada com bandeiras* (1959). *Arranha-céus* (1940) e, de Menotti Del Picchia e *Auto-retrato com marreta* (1941) de Pancetti.

Em 08 de julho de 1980, antes mesmo de completar um ano após a consagração do acervo MASP como patrimônio, o IPHAN tem uma nova realização. Tomba, com inscrição no Livro de Belas-Artes, mas também no Livro Histórico, o MAC, com aproximadamente 2.401 obras na época. E como era previsto, em maio de 1982 vem o tombamento ex-officio por parte do CONDEPHAAT. Ligado ao ensino, à pesquisa e a extensão universitária, o MAC-USP é o mais importante museu da América Latina especializado em arte ocidental do século XX – seu acervo é marcado pela forte presença de artistas estrangeiros e grande quantidade de obras internacionais. A história do MAC é ligada diretamente à história do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Fundado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho (o Ciccillo Matarazzo), o MAM foi extinto em 1962, devido a sucessivos conflitos entre a diretoria e Ciccillo. Em 1963 o fundador do MAM/SP doa o acervo do antigo museu à Universidade Estadual de São Paulo. O Museu de Arte Contemporânea/SP é instituído em 08 de abril de

1963, tendo o acervo formado, inicialmente, por obras transferidas do MAM/SP, obras advindas das coleções particulares de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado (sua esposa), obras internacionais doadas pela Fundação Nelson Rockefeller e Prêmios das Bienais Internacionais de São Paulo.

A produção hegemônica do Modernismo presente na coleção do MAC é mais facilmente decifrada e localizada, pois, em seus trabalhos de catalogação, a direção do museu já possui um Catálogo Geral das Obras e outro com os nomes mais importantes do acervo. Desta coleção destaca-se: *Nu* (s/ data), *Figura* (1927), de Ismael Nery; *Sem Título – Nu e Barco* (1929), de Di Cavalcanti (mais 561 desenhos de sua autoria feitos entre 1922 e 1952); *Duas Figuras* (1953), de Lasar Segall; *Estudo para estampa nº 17* (1920), *Sem Título - Cabeça de Cristo* (1925), *Composição com parte de uma ponte* (1923), de Antônio Gomide; *Mani-oca - nascimento de Mani* (1921), de Vicente do Rego Monteiro; *Cenas da Batalha Lacustre* (1950), de Geraldo de Barros; a *Série Trágica – Minha Mãe Morrendo* (1947), *Retrato de José Lins do Rego* (1948), *A Burguesa - Da Série: Balé a Cangaceira* (1953), *A Feiticeira - Da Série: Balé a Cangaceira* (1953), *A Professora - Da Série: Balé a Cangaceira* (1953) e muitos outros, de Flávio de Carvalho; *A Boba* (1915/16), de Anita Malfatti; *Peixe Vermelho* (1938), gravura de Oswald Goeldi; *Paisagem com Figuras* (1941), de Fúlvio Pennacchi; *A Negra* (1923), *EFCB Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924), *Floresta* (1929) e *Costureiras* (1950), de Tarsila do Amaral; *Auto-retrato* (1931), de Alberto da Veiga Guignard; *Mineradores* (1941), de Cândido Portinari; *Retrato de uma senhora* (1943), de Ernesto de Fiori; *Pescadores* (1951), de Di Cavalcanti; *Barco com bandeirinhas e pássaros*, da série "Brinquedos populares" (1955), de Alfredo Volpi e uma escultura de Brecheret: *Luta de índios galápagos* (1951).

Um pouco mais tarde, em setembro de 1996, uma das mais importantes coleções do país - e nosso último grande acervo com obras modernistas - é tombada pelo IPHAN. A Coleção Mário de Andrade do Acervo do IEB – USP pode ser encontrada em três diferentes Livros do Tombo: de Belas-Artes, Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, pois, a coleção encontra-se subdividida em quatro partes: (1) Sub-coleção de Artes Visuais, (2) Sub-coleção de Arte Religiosa e Popular, (3) Sub-coleção da Revolução de 1932 e (4) Sub-coleção Bibliográfica e Arquivística. Em 1945, após a morte de Mário de Andrade, sua coleção particular passa a ser legado de sua família. Em 1967 a Universidade de São Paulo inicia contato a fim de adquirir a coleção e já em 1968 o acervo (em termos) é aberto ao público. Esse acervo é sem dúvida, o mais rico tombado do período, pois, diferente do MASP e do

MAC, é um conjunto pontual que amálgama valores e princípios do moderno. “A escolha das obras é fantástica pela perícia em localizar o ápice ascendente nas carreiras, funcionando como verdadeiro termômetro indicador” (LOURENÇO, 1999:198). É importante lembrar que devido à localização, esse acervo convive muito próximo do acervo do MAC/USP. Entre as obras mais importantes da coleção temos: xilogravuras sobre papel de Lívio Abramo como *Rua* (1937), *Guerra – Medo* (1937), *Guerra* (1937), *Miliciano – Espanha* (1938), *Bombardeio – Espanha* (1940), *Mulheres – Itapeverica* (1940) e cinco gravuras em linóleo da *Série para o livro de Carlos Lacerda O Rio* (1943). Pinturas de Hugo Adami: *Retrato de Mário de Andrade* (1922c.), *Cebolas* (1926c.) e *Nu feminino* (1928c.). Dois desenhos de Roberto Burle-Marx: *Vila – casas entre coqueiros* (1932) e *Vila à margem do rio* (1932). *Friso* (1928c.), *Retrato de Mário de Andrade* (1923), de Zina Aita; *O mamoeiro* (1925), *Auto-retrato* (1922) *Retrato de Mário de Andrade* (1922), *Esboço para Negra* (1923) e mais de vinte desenhos de Tarsila do Amaral; *Homem* (1933), *Nu sentado – I* (1934), *Nu sentado – II* (1934), de Flávio de Carvalho; *Chegada de Muratori* (1927), *Composição com estátua e monstro* (1928), *Morte* (1928), *Cena-violão, mulher e soldado* (1928c.), *O circo* (1929c.), *Cortejo* (1930), desenhos e três cartas: *Carta ilustrada para Mário de Andrade* (1930), *Carta ilustrada para Murilo Mendes – I* (1930) e *Carta ilustrada para Murilo Mendes – II* (1930), de Cícero Dias. *Retrato de moça* (1921c.), *Mulher de pé* (s/ data), *Paulicéia desvairada (Projeto para capa)*, *Trapezistas* (atribuído a), *Bailarina, Loira sentada* (1926), *Paquetá* (1926), *Mulher sentada com mão no queixo*, *Mulatas* e *Natureza-morta* (ambos s/data), desenhos e algumas correspondências ilustradas de Di Cavalcanti. *Figura feminina* (1940), de Ernesto de Fiori; seis desenhos de Menotti Del Picchia; quatro xilogravuras de Oswald Goeldi; *Descida da cruz* (pintura – s/ data) e *Composição com nu feminino* (xilogravura – s/ data), de Antônio Gomide. De Anita Malfatti: *A estudante russa* (1915c.), *O japonês* (1915/16), *O homem amarelo* (1915/16), *As margaridas de Mário* (1922), *Retrato de Mário de Andrade* (1923c.), *Natureza-morta* (1925c.), entre outros estudos, desenhos e cartas ilustradas. De próprio Mário de Andrade: *Paulicéia desvairada* (1921c.), *Veneza* (1924), quatro composições abstratas (todas de 1924) e quarenta e três desenhos; mais alguns desenhos de Manuel Bandeira e outros nomes como Ismael Nery (nove obras), Lasar Segall (17 obras) e Cândido Portinari (35 trabalhos entre gravura, desenho e pintura).

Existem ainda outros acervos no Estado de São Paulo tombados pelo IPHAN e pelo CONDEPHAAT, mas que não são marcados tão profundamente pela presença da Arte Moderna. Embora tenha coleções arqueológicas, etnográficas, artísticas e históricas muito importantes para traçar o panorama histórico do Brasil, o acervo Museu Paulista da

Universidade de São Paulo, tombado a partir de 1938 por esses dois órgãos, não possui obras do modernismo brasileiro. Suas coleções artísticas são, em maior parte, de caráter histórico do Brasil do século XIX. Outros acervos, embora possuam obras importantes do período, tem apenas sua estrutura arquitetônica tombada, é o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O tombamento de acervos é uma grande característica do tombamento de bens móveis do Modernismo, no entanto, em alguns casos, é a arquitetura tombada que determina novos bens a serem preservados, esses são caracterizados como bens integrados.

Cândido Portinari é, ao menos dentro do estado de São Paulo, muito bem representado por diversas obras na categoria de bens integrados. Tombados pelo IPHAN e pelo CONDEPHAAT estão os catorze quadros da Via Sacra de Cândido Portinari⁸ (Batatais/São Paulo), localizados na Igreja Matriz do Bom Jesus da Cana Verde. Também foi tombada pelos mesmos, em 1968/69, a Casa de Cândido Portinari (município de Brodowski/São Paulo)⁹. A residência construída a partir de uma pequena construção dos avôs do artista reúne em suas paredes murais, afrescos, pinturas e estudos, quase todos baseados em motivos religiosos, deixados pelo artista e seus alunos. Na recepção encontramos *São Jorge e o Dragão* (1923), com 244x61cm, um dos maiores murais à têmpera do local. Na sala principal estão: *São Francisco de Assis pregando aos pássaros* (1941), *Cabeça de mulata I* (1935), *Cabeça de mulata II* (1935), *O Sagrado coração de Jesus* (1934) e *Perfil da Avó* (1935). No ateliê *A fuga para o Egito* (s/ data), na Igreja de Santo Antônio Santo Antônio (1942) e na Capela da Nonna, a maior parte das obras: *São Francisco de Assis*, *São João Batista*, *A Sagrada Família*, *Vaso com Flores*, *Santa Luzia*, *Santo Antônio de Pádua*, *Vaso com flores II*, *A visitação*, *São Pedro* e *Jesus*, todos de 1941. Sendo desapropriado pelo estado, após seu tombamento, o conjunto arquitetônico recebeu seus primeiros cuidados da equipe de restauradores do Professor Edson Motta. Atualmente, na residência funciona o Museu Cândido Portinari.

Com respeito aos bens integrados, também foi tombado o Acervo da Capela do Hospital das Clínicas¹⁰. O conjunto está assegurado pelo CONDEPHAAT, pelo Decreto 13.426 desde 16 de

⁸ Tombado pelo IPHAN em 23/09/1974. Inscrição nº 519 no Livro de Belas-Artes. (fonte: Arquivo Noronha Santos) e pelo CONDEPHAAT (em ex-officio) em 12/05/1982. Inscrição nº 132 (página 13) no Livro do Tombo das Artes.

⁹ Praça Cândido Portinari, nº 298. Tombado pelo IPHAN em 09/12/68 e pelo CONDEPHAAT (ex-officio) em 22/01/70.

¹⁰ Inaugurada em 15 de maio de 1945 e localizada no 11º andar do Instituto Central.

março de 1979¹¹ e pelo CONPRESP/DPH (Órgão de preservação municipal da cidade de São Paulo), devido a obras de artistas conceituados como Fúlvio Pennacchi e Victor Brecheret. O primeiro foi contratado em dezembro de 1946 para a decoração pictórica das paredes da capela. De sua autoria são: *Anunciação da Nossa Senhora* (1947), a *Ceia de Hemmaus – Jesus na Casa de Pedro* (1947) e o *Símbolo do Divino Espírito Santo* (s/ data). O segundo foi responsável pelas esculturas do local, entres elas *Cristo* (Bronze medindo 230 x 200 x 0,42 cm, s/ data), *São Paulo* (Bronze mede 277 x 110 x 0.65 cm, s/ data) e um *conjunto de quatorze grupos escultóricos da via sacra* (executados em terracota, na década de 1940): 1. *Julgamento de Cristo*, 2. *Cristo toma a cruz sobre os ombros*, 3. *Primeira queda de Cristo*, 4. *Encontro de Cristo com a mãe*, 5. *Cristo é auxiliado por Simão Cirineu*, 6. *Verônica enxuga o rosto de Cristo*, 7. *Segunda queda de Cristo*, 8. *Cristo fala às mulheres de Jerusalém*, 9. *Terceira queda de Cristo*, 10. *Cristo é despojado de suas vestes*, 11. *Cristo é pregado na cruz*, 12. *Cristo morre na cruz*, 13. *Descida da cruz* e 14. *Sepultamento de Cristo*. A Capela do Hospital das Clínicas possui ainda *quinze vitrais* com motivos florais e figuras inspiradas em desenhos de Di Cavalcanti, porém, segundo o próprio CONDEPHAAT, numa resolução de 15/5/1970, a execução dos vitrais não teria recebido a aprovação do artista, em decorrência das modificações exigidas.

A Capela do Cristo Operário¹² - também tombada pelo CONDEPHAAT e pelo CONPRESP/DPH (ex-officio) - é outra arquitetura que possui bens integrados. Foi construída pelo Frei João Batista Pereira Santos, no início da década de 1950, com uma proposta que consistia em criar uma comunidade de trabalho que aliasse a doutrina moral, a prática profissional e a formação cultural, influenciada pelo Movimento Economia e Humanismo. João Batista ofereceu, na época, cursos ministrados por alguns dos mais atuantes artistas e arquitetos modernos como Alfredo Volpi e Roberto Burle Marx. A decoração da Capela foi efetuada de 1950 a 1953 que resultou num conjunto com sete pinturas murais, cinco vitrais, luminárias, mobiliários e objetos para o culto, além dos jardins na área externa. Hoje, o interior da capela abriga obras de Alfredo Volpi, Yolanda Mohalyi, Geraldo de Barros, Giuliana Segre Giorgi, Moussia Pinto Alves, Elizabeth Nobiling, Giandomenico de Marchis e Roberto Tatin, e ainda os jardins, de autoria de Burle Marx. Dentre esses artistas é importante destacarmos três murais (*Cristo Operário*, *Sagrada Família*, *Santo Antonio*) e quatro vitrais (*São Mateus*, *São Marcos*, *São Lucas*, *São João*) de Volpi, um vitral de Geraldo de Barros (na sacristia), um mural (*Nascimento de Cristo*) de Giuliana Giorgi, duas esculturas de Moussia (*São João*

¹¹ Tombamento ex-officio.

¹² Rua Vergueiro, nº 7290, no bairro Vila Basílio de Machado. Lote 0030 – 0, Quadra 179 – setor 043 (fonte: Resolução nº 11/2004 CONPRESP/DPH).

Batista e Nossa Senhora) e três murais de Yolanda Mohalyi (*Anunciação, Pomba da Paz e Árvore da Vida*).

Em abril de 2004, apenas pelo CONPRESP/DPH, foram tombados os painéis de Di Cavalcanti localizados na área externa do Edifício Triângulo, na Rua Bonifácio, nº24, em São Paulo.

Esse vasto apanhado de obras pode ser caracterizado, dentro de uma heterogeneidade de temática e período, por um tombamento que se deu, geralmente, em conjunto. Com raridade encontramos entre os bens móveis tombados no período do Modernismo do Brasil, algum que tenha sido tombado sem pertencer a um acervo, em conjunto com outras obras (como série) ou como bem integrado. De fato, durante a pesquisa apenas um bem foi localizado. Mas o tombamento dessa peça única não desfaz a teoria de uma necessidade de obras que contextualizem o Modernismo dentro de um museu. O *Monumento às Bandeiras* (1953) localizado na Praça Armando de Sales Oliveira, no Ibirapuera (SP) foi idealizado pelo grupo modernista da Semana de 1922. A obra executada pelo escultor Victor Brecheret, tombada em maio de 1985 pelo CONDEPHAAT, expõe as diversas etnias dos bandeirantes e seus esforços em desbravar o Brasil.

Infelizmente, o CONDEPACC, Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas, não possui nenhuma listagem de bens móveis artísticos do período do Modernismo brasileiro. Criado em 17 de dezembro de 1987, pela Lei n.º 5885, sua função é definir a política municipal de defesa e proteção do patrimônio histórico, artístico, estético, arquitetônico, arqueológico, documental e ambiental do município de Campinas, presidido pelo Secretário Municipal de Cultura. Quanto ao Modernismo Brasileiro, a cidade de Campinas foi marcada logo na aspiração da formação do Movimento, em 1913, pela exposição de Lasar Segall. A Universidade Estadual de Campinas, localizada no Distrito de Barão Geraldo, possui na Galeria de Artes um grande acervo de obras de Geraldo de Barros, porém num período mais tardio ao aqui estudado, quando o artista já apresentava tendências construtivistas.

A “fase moderna” do I PHAN

Observando as principais obras desses acervos, coleções e séries, torna-se relativamente tranquilo localizar qual a produção hegemônica do Modernismo no Brasil. Não é uma produção selecionada por aspectos da pesquisa, mas por uma escolha patrimonial. Nomes como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Volpi e

outros, são repetidos incansavelmente. São os mesmos nomes que são contidos nos livros didáticos como verdadeiros representantes de uma imagética nacional, responsáveis e consagrados pela produção “representativa” do Movimento.

Mesmo que a Arte Moderna no Brasil tenha adquirido várias formas logo de seu início, fios condutores permeavam uma escolha também dessa arte que apesar do crescente desejo de desvincular-se da academia, criou para si outras normas; mesmo com transformações quanto à construção estética e a temática, pouco foi modificado na técnica. A grande maioria das obras dessa produção “principal” são pinturas. Na escultura é em grande parte representada por Victor Brecheret e, na gravura, os mais importantes se repetem sem muito espaço para novos nomes.

Embora a ideologia do Movimento artístico e literário tenha migrado e constituído uma ideologia para o Patrimônio nacional, na primeira fase do IPHAN os bens móveis desses “contribuintes” serão esquecidos em decorrência de outras preocupações. Londres Fonseca (2005) divide em duas fases a política preservacionista do IPHAN. A primeira, de 1930 a 1940, é o período fundador liderado por Rodrigo Melo de Franco Andrade. Nesse período prevaleceu a idéia de expressão artística autêntica – essa autenticidade dialogava com os valores artísticos de uma concepção canônica da História da Arte – e o patrimônio tombado tratou-se de monumentos arquitetônicos (“pedra e cal”) ligados a fatos memoráveis da nação. A segunda fase está entre 1970 e 1980, tida como o período renovador: com a idéia de bem cultural a noção de patrimônio é ampliada e a visão canônica de História da Arte é somada a preocupações com a memória social. Outra divisão importante é aquela encontrada em obra da própria instituição IPHAN, onde a sua atuação é dividida em três períodos (ANDRADE, 1987): O primeiro, de 1937 a 1967, na direção de Rodrigo de Melo Franco de Andrade; o segundo, de 1967 a 1979, com a administração de Renato Soeiro; e o terceiro, de 1979 a 1982, na gestão de Aloísio Magalhães. Uma quarta fase é acrescentada por Marcondes (2007), denominada Pós-Aloísio, fazendo referência ao momento atual da Instituição.

Mesmo que o primeiro período de atuação do IPHAN tenha deixado de lado os bens móveis do Modernismo, a nova noção de patrimônio de 1970 - como bem cultural que estabelece um diálogo com a memória social – é responsável por um novo olhar, pois é principalmente a partir desta data que os tombamentos modernistas ocorrem. É verdade que no caso do acervo do MASP e da Casa de Cândido Portinari as datas de tombamento (1969 e 1968,

respectivamente) antecedem a do marco dessas transformações, mas se trata de uma margem muito curta, nos permitindo afirmar que essas obras também se inserem nessa nova política de tombamento. É na administração de Renato de Azevedo Duarte Soeiro (presidente do IPHAN de 1967 a 1979) que a maior parte dos bens móveis do Modernismo Brasileiro são tombados – Casa de Cândido Portinari (1968), MASP (1969), os catorze quadros da via sacra de Cândido Portinari (1974). À gestão de Aloísio Magalhães pertence apenas o tombamento do acervo do MAC (1980) e à Pós-Aloísio, a Coleção de Mário de Andrade (1996).

Renato Soeiro trabalhou no IPHAN por 41 anos (21 como chefe de Divisão de Conservação e Restauro e os 12 últimos como seu Presidente). É de fato com ele que se inicia uma nova “subfase” as fases já descritas aqui. Se cada administração teve em sua gestão, direta ou indiretamente, uma relação com algum período histórico que permearam suas escolhas, Soeiro inaugura a “fase moderna” da preservação no Brasil (AZEVEDO, 2005), tanto nas novas questões que agora dirigiam o ato do tombamento como pelo objeto de tombo. Ao contrário de uma escolha aleatória, podemos afirmar que existiu um fio condutor também para o patrimônio do Modernismo. Na liderança de Soeiro podemos considerar a existência de um período hegemônico de tombamento para os Bens Móveis do Modernismo Brasileiro.

Conclusões

Diante desses dados podemos aferir certas postulações, entre elas, de que o Modernismo Brasileiro eclodiu no cenário nacional apenas como uma renovação plástica, não temática. O que faz com que essas obras tidas como representantes nacionais tenham questões diversas inseridas em si, não apenas quanto a identidade da terra do Pau-Brasil. Uma outra afirmação é da existência de uma “fase moderna” no IPHAN, que torna possível propor a existência de uma linha tênue de ligação entre a direção do Instituto e o que foi tombado. Essa idéia de uma eleição de obras para representação de uma memória social e nacional é, antes de tudo, uma construção de uma imagética nacional. No entanto, os dados apresentados acima são apenas parte dessa eleição, mesmo no recorte do modernismo.

Essa investigação nos fez crer que se o modernismo possui uma produção hegemônica, possui também aquela que muitas vezes é colocada à margem, mas que contribui ricamente para compreender a significação desse Movimento em outros estados brasileiros. O Estado de São Paulo tem uma grande importância no que diz respeito à preservação desse patrimônio dentro do Brasil, mas existem outros museus que também possuem acervos

modernistas consideráveis. Podemos destacar entre os tombados pelo IPHAN, o acervo do Museu do Estado de Pernambuco (Recife), que guarda, sob a ótica do moderno, obras primordiais como: um conjunto de 11 obras da singular produção de Cícero Dias dos anos 30 e 40, três trabalhos de Vicente do Rego Monteiro, dos quais se pode destacar *A Mulher e a Corça (Diana)*, de 1926 e obras de Francisco Brennand. Existem ainda outros acervos importantes, mas ainda não tombados pelo IPHAN. É o caso do Museu de Arte da Bahia, com obras de artistas como Iberê Camargo, Di Cavalcanti, Augusto Rodrigues, Goeldi, Portinari, Aldemir Martins, Volpi e, também alguns artistas ativos na Bahia, como Mario Cravo Júnior, Carybé, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto e Karl Heins (o Hansen da Bahia). A observação, mesmo que superficial desse acervo demonstra a importância de um maior estudo quanto aos acervos fora do estado de São Paulo, pois muitos dos artistas aclamados num modernismo externo as fronteiras paulistas, trazem informações importantes para se discutir o tombamento dessas obras no Brasil.

Listagem das Siglas Utilizadas no texto

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPHAN - Serviço de Proteção ao Histórico e Artístico Nacional

CONDEPHAAT- Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo

CONPRESP - Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio (da cidade de São Paulo)

DPH - Departamento do Patrimônio Histórico (da cidade de São Paulo)

CONDEPACC - Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas

Referências

AGUILAR, Nelson. **Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna**. São Paulo: Fundação Bienal São Paulo, 2000.

AMARAL, Aracy. Internacionalismo e nacionalismo no modernismo brasileiro. In: **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 35, 1998.

_____. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ANDRADE, Rodrigo M. F. **Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura. Fundação Pró-Memória, 1987.

AZEVEDO, Paulo Ormino de. (Conselheiro do IPHAN). Carta – **Homenagem do Conselho Consultivo do IPHAN a Renato Soeiro**, 2005.

BRITO, Ronaldo. O Trauma do Moderno. In: **Projeto Arte Brasileira Modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Modernos ou Vanguardistas**: a construção do Moderno na Arte Brasileira da primeira metade do século XX. In. CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO (Seminário: Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras). Ano 05 – Volume 08 – Nº 2. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2006.

MELLO E SOUZA, Gilda. **O Baile das Quatro Artes**: exercícios de leitura. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

GUEDES, Tarcila. **O lado doutor e o Gavião de Penacho**.- Movimento Modernista e o Patrimônio Cultural no Brasil: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). São Paulo: Annablume, 2000.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LONDRES FONSECA, Maria Cecília. **Da modernização à Participação**: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico. org: Antônio Augusto Arantes. Volume 24. Rio de Janeiro: Fundação Pró-Memória, 1996.

_____. **O Patrimônio em Processo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

MARCONDES, M. J. A. **Relatório de Pesquisa para CNPq**: Território e Patrimônio: Critérios de Seleção e Valoração do Patrimônio Cultural. São Paulo. 2007

MORAES, Eduardo Jardim de. **A constituição da idéia de modernismo brasileiro**. Tese de doutorado em filosofia, IFCS – UFRJ, 1983.

MOTTA SANTOS, Maria Veloso. Nasce a Academia SPHAN. In **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 24. Fundação Pró-Memória. Rio de Janeiro, 1996.

Catálogos Nacionais

AMARAL, Aracy A. (org.). *MAC – Uma Seleção do Acervo da Cidade Universitária*. São Paulo: Mac, 1983.

BARDI, Pietro Maria. *Museu de Arte de São Paulo*. Catálogo do Acervo. São Paulo: s/ ed., 1963.

BATISTA, Marta Rossetti e LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. São Paulo: USP, Instituto de Estudos Brasileiros, 1984.

PAIVA, Orlando Marques (editor). *O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1984.

ZANINI, Walter. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Catálogo Geral de Obras. São Paulo, Mac, 1973.

Sites

www.revista.iphan.gov.br

www.iphan.gov.br

www.cultura.sp.gov.br

www.prefeitura.sp.gov.br

www.ieb.usp.br

www.mac.usp.com.br

www.hcnet.usp.br/historiahc/capela

www.vitruvius.com.br/minhacidade

www.campinas.sp.gov.br/cultura/patrimonio