



RELICI

PERSPECTIVAS DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL: O CASO DA PREFEITURA DE SÃO PAULO¹

Fabiana Oliveira Ferreira²

Ana Abreu Gomes³

RESUMO

O objetivo desse artigo é identificar iniciativas de preservação do audiovisual brasileiro nas décadas de 1930 e 1960. O tema da preservação do audiovisual não é recorrente nos estudos sobre cinema no Brasil para esse período. A metodologia utilizada foi a de revisão de literatura e análise documental procurando identificar agentes e agências que se dedicaram, mesmo que tangencialmente, a debater o tema ao longo do recorte temporal proposto. A pesquisa demonstrou que o tema da preservação audiovisual naquelas décadas foi tratado por agentes e agências existentes na cidade de São Paulo em detrimento de uma política nacional de preservação para o setor.

Palavras-chave: políticas culturais, preservação, audiovisual, São Paulo, cinemateca brasileira.

ABSTRACT

The aim of this paper is to identify initiatives for preserving Brazilian audiovisual in the 1930s and 1960s. The subject of preserving audiovisual is not recurrent in studies of cinema in Brazil for this period. The methodology used was the literature review and document analysis seeking to identify agents and agencies that were dedicated, even tangentially, to discuss the theme throughout the proposed time frame. The research showed that the theme of audiovisual preservation in those decades was addressed by agents and agencies existing in the city of São Paulo to the detriment of a national preservation policy for the sector.

Keywords: cultural policies, preservation, audiovisual, São Paulo, cinemateca brasileira.

¹ Recebido em 03/03/2020.

² Universidade de Brasília. fabiana1972@gmail.com

³ Universidade de Brasília. anaabreu.68@gmail.com



RELICI

INTRODUÇÃO

O estudo das políticas públicas de preservação audiovisual no Brasil é nosso tema de pesquisa. Temos como premissa que a dispersão de atribuições e responsabilidades entre as entidades que se ocupam da preservação audiovisual implicou na ausência de formulação e articulação coordenada para uma política pública do campo. Foi no desenvolvimento de pesquisa acadêmica sobre agentes e agências envolvidas na discussão da preservação do audiovisual no país que a Cinemateca Brasileira se tornou agência incontornável e fio condutor da pesquisa apontando suas mudanças no tempo e o entendimento do tema preservação entre agências e entidades. Observemos que essa instituição é responsável hoje, junto a outros órgãos do Poder Executivo federal, pela política de preservação no país. Entretanto, não foi por esse motivo que ela se transformou em nosso eixo de pesquisa. Sua trajetória, bem como aquela de seus agentes, nos possibilitou confirmar que a questão da preservação do audiovisual, não que inexistente, ficou subsumida nas discussões e preocupações dirigidas à própria produção cinematográfica no Brasil. A Cinemateca Brasileira se transformou em nossa plataforma de observação porque os agentes envolvidos em sua criação, muito antes dela ter se transformado em órgão responsável pela preservação audiovisual brasileira, já debatiam o tema da preservação.

Em um breve histórico da instituição, a Cinemateca Brasileira veio da criação do Clube de Cinema de São Paulo (1946) e se tornou departamento no interior do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949) pela articulação de agentes do campo. Desligada deste, transformou-se em entidade autônoma no formato de uma associação civil (1961), para que pudesse assinar convênios com entidades estatais, tais como o Governo do Estado e o Município de São Paulo. Em 1984, foi incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), entidade vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura (MEC). Em 1985, o MEC se divide em



RELICI

73

Ministério da Educação (MEC) e Ministério da Cultura (MinC) e a Cinemateca Brasileira segue com o MinC, ainda vinculada à FNPM. Passa para o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) em 1991, quando da extinção do MinC e diversas autarquias vinculadas. O IBPC vincula-se à Secretaria de Cultura da Presidência da República, então criada.

Com a recriação do Ministério da Cultura (1992), a Cinemateca Brasileira se torna órgão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Finalmente, em 2003, tornou-se uma diretoria da Secretaria do Audiovisual (SAv) do MinC (SOUZA, 2009). Em 2018, ainda com status de diretoria, é gerida pela Organização Social Associação de Educação Comunicativa Roquette Pinto (Acerp) vinculada ao Ministério da Educação (MEC) por meio da qual já era executado contrato de gestão desde 2015. A partir de 2018, o MinC tem interveniência no aditivo para a gestão da Cinemateca. Em 2019, com a extinção do MinC, a Cinemateca Brasileira segue com a SAv para o Ministério da Cidadania.

Este histórico institucional da Cinemateca Brasileira pode ser indicativo da descontinuidade das políticas culturais no Brasil (BEZERRA, 2011) e da dispersão das atribuições dos órgãos e agências criados e extintos pela Administração Pública no que tange o assunto preservação audiovisual. Neste sentido, nossa análise se centrou na cidade de São Paulo, onde a Cinemateca Brasileira está localizada desde sua criação, e na qual ocorreram políticas públicas para a cultura de modo inédito no Brasil.

A bibliografia sobre o tema do cinema no Brasil é vasta. De maneira recorrente, os trabalhos se dedicam ao estudo e pesquisa sobre o cinema brasileiro e suas relações com o Estado, sobre o processo de constituição de uma indústria cinematográfica no país, mas muito raramente sobre o tema da preservação no contexto das políticas públicas para o setor. Por isso decidimos nos debruçar sobre o tema uma vez que é consenso nas referências (SIMIS, 1996) que debatem a



RELICI

74

relação entre cinema e Estado, destacar que a política federal para o setor girava em torno do binômio educação/propaganda e não em torno da preservação. Por outro lado, a questão dos debates acerca da instalação de uma indústria cinematográfica nacional distanciava o tema da preservação ao destacar a necessidade de recursos para a produção de filmes nacionais.

Essa mesma bibliografia nos informa que já na década de 1920, o cinema era um dos mecanismos de entretenimento mais importantes na cidade de São Paulo e na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Acreditamos que o fato do Rio de Janeiro sediar o Distrito Federal implicou em um sombreamento acerca das políticas municipais e estaduais para o cinema. Como já mencionado, a política federal para o cinema girava em torno da questão educacional, haja vista a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936) e da propaganda política, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) nos encaminhando, no delineamento de nossa pesquisa, para São Paulo. A capital paulista, por um conjunto de fatores que apresentaremos a seguir, será nossa plataforma de observação.

O DEPARTAMENTO DE CULTURA DA PREFEITURA DE SÃO PAULO

Ao longo dessa pesquisa, identificamos que antes de a Cinemateca Brasileira se estabelecer no cenário nacional e internacional como instituição de referência no trato das questões da preservação do audiovisual, em 30 de maio de 1935, por inspiração de intelectuais modernistas, como Mário de Andrade, Paulo Duarte⁴ e Rubens Borba de Moraes⁵, o prefeito Fábio Prado⁶, da cidade de São

⁴ Paulo Duarte (1899–1984) foi responsável pela implantação de diversos projetos preservacionistas que possibilitaram o desenvolvimento da Arqueologia acadêmica no Brasil. Conhecido por seu caráter combativo e engajado, foi por duas vezes exilado. Participou da criação de importantes instituições como a Universidade de São Paulo e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁵ Rubens Borba de Moraes (1899-1986). Bibliófilo, bibliógrafo, bibliotecário e ensaísta.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 3, p. 71-87, set-dez, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

75

Paulo, assina o Ato nº 861 e nomeia Mário de Andrade diretor de órgão público dedicado exclusivamente à promoção de políticas culturais, o Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo.

Considera-se esta atitude pioneira. A administração de Fabio Prado, iniciada em 6 de setembro de 1934, pode ser caracterizada por um governo que se empenhou por retomar o que se acreditava ser a grandeza de São Paulo após a derrota do Estado na Revolução Constitucionalista de 1932 diante das tropas federais. A derrota nas armas não significava para o novo prefeito a derrota do projeto civilizatório que cabia a São Paulo na federação brasileira. Este projeto apresentava inúmeras facetas, desde as mais tradicionais no campo da administração pública até as ligadas à área da cultura. A proposta para o Departamento de Cultura e Recreação ia além de uma atitude política; ela parecia ir ao encontro de propostas da intelectualidade à época acerca do papel da cultura nas sociedades⁷ (ABDANUR, 1992, p. 50).

Nomeado, Mário de Andrade acumulou os cargos de diretor e chefe, liderando também a Divisão de Expansão Cultural. Possuía em suas mãos, as temáticas cinema, teatro, rádio-escola e biblioteca pública. Além de incorporar unidades isoladas existentes, como o Teatro Municipal, o Departamento implementou ações baseadas na ideia de que a cultura deveria ser colocada ao alcance de todos. Originalmente, o Departamento se organizou em quatro divisões:

⁶ Fabio Prado (1934-1938). De família tradicional paulista e com familiares na carreira política. Foi presidente da Companhia Imobiliária Morumbi, da Samba, da Centro Ideal Ferroviário, e Diretor do Banco Mercantil de São Paulo e da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). Iniciou sua vida política ao eleger-se vereador à Câmara Municipal de São Paulo. Em 1934, durante a interventoria de Armando Sales, foi nomeado prefeito da capital paulista em substituição a Antônio Carlos de Assunção (1933-1934). Destacou-se em sua administração a criação dos departamentos de Assistência Social, de Parques Infantis e Cultural. Ativou o funcionamento dos serviços de estatísticas municipais e patrocinou a publicação de vasta documentação do Arquivo Municipal, sob a direção de Sérgio Milliet. Após a implantação do Estado Novo 1937, foi substituído por Paulo Barbosa Campos.

⁷ Tanto em termos de política estadual quanto municipal, há de se ressaltar que em 1933 foi criada a Escola Livre de Sociologia e Política e no ano seguinte a própria Universidade de São Paulo.



RELICI

76

a de Expansão Cultural, a de Educação e Recreios, sob a responsabilidade de Nicanor Miranda, a Divisão de Bibliotecas coordenada por Rubens Borba de Moraes e a Divisão de Documentação Histórica e Social a cargo de Sérgio Milliet⁸. Em 1936, foi acrescentada a Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos (BARBATO Jr., 2004, pp. 30-31).

Apesar de ter ficado pouco tempo à frente do Departamento de Cultura, Mario de Andrade e sua equipe promoveram um conjunto de iniciativas condizentes com a perspectiva de futuro que aquele grupo tinha para o órgão e para o país. Paulo Duarte acreditava que do Departamento de Cultura se estabelecería um Instituto Paulista de Cultura em âmbito estadual e, com as eleições presidenciais de 1937 e a provável vitória de Armando de Sales Oliveira para o executivo federal, seria estabelecido o Instituto Brasileiro de Cultura em âmbito nacional (BARBATO Jr., 2004, p. 72). Naqueles anos de 1936 e 1937⁹, aqueles homens e mulheres viviam o futuro como indeterminação; não poderiam prever o Estado Novo e o cancelamento das eleições. Assim, agiam de acordo com os seus respectivos projetos políticos.

Nesse sentido, todas as divisões do Departamento de Cultura promoveram diferentes iniciativas para atender a seus respectivos planos. Em relação ao audiovisual, destacamos a Missão de Pesquisas Folclóricas, que percorreu o Norte e o Nordeste e realizou mapeamentos musical e etnológico do Brasil. A bibliografia sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas não nos deixa dúvidas acerca das demandas da época. Em um contexto histórico mais internacional, em 1926, o Brasil

⁸ Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898 - 1966). Escritor, crítico de arte, sociólogo, professor, tradutor, pintor. Em 1935, ligou-se ao grupo de intelectuais que idealizaram a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. De 1937 a 1944, atua como professor da Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Em 1943, assume a direção da Biblioteca Municipal de São Paulo e promove uma série de atividades culturais. Um dos principais articuladores da formação do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, criado em 1948. É diretor artístico do MAM/SP de 1952 a 1957 e diretor da 2ª, 3ª e 4ª Bienal Internacional de São Paulo, entre 1953 e 1958. Aposenta-se em 1959.

⁹ O estabelecimento do Estado Novo data de 10 de novembro de 1937.



RELICI

77

se retirou da Liga das Nações. Isto não significou sua retirada de outros organismos internacionais, como, por exemplo, o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI). Esta organização realizou em Praga, o Congresso Internacional das Artes Populares em 1928 (DUMTON-QUESSARD, 2012). A Missão de Pesquisas Folclóricas foi organizada também para atender às orientações daquele Congresso Internacional que recomendara o registro dos cantos e melodias populares em vias de desaparecimento. Sabe-se pela documentação custodiada pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP) que além de 108 filmes para fotografias foram registrados 15 filmes cinematográficos (CARLINI, 1993, pp. 25-28)¹⁰.

Assim, informou Luís Saia no Diário Carioca em 8 de fevereiro de 1938:

(...) O objetivo principal da Missão é a pesquisa do folclore musical. Para esse fim a Missão está devidamente equipada. Dispomos de um aparelho de gravação dos mais aperfeiçoados e modernos, e de uma máquina cinematográfica para a filmagem de danças etc. (SAIA, Luís. Diário Carioca, 8 de fevereiro de 1938).

No início do ano de 1936, Mario Andrade foi convidado por Gustavo Capanema¹¹ a elaborar um projeto para a implementação de uma política de patrimônio para o Brasil, que viria a ser o Iphan (CALABRE, 2009).

Em sua proposta, para a consecução dos objetivos do Serviço, Mario de Andrade sinalizava para a importância tanto de uma discoteca quanto de uma filмотeca.

A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, pois que são elementos recolhedores. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros do tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando o Bumba-meu-boi, impedem a perda dessas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez (ANDRADE, 1981, p.53).

¹⁰ A página do Centro Cultural São Paulo traz a informação que foram 19 filmes.

¹¹ Gustavo Capanema (1900-1985). Dirigiu o Ministério da Educação e Saúde (1934-1945). Sua gestão foi marcada pela centralização das iniciativas no campo da educação e saúde pública no Brasil.



RELICI

78

Podemos inferir que a perspectiva de Mario de Andrade para essa filmoteca era a de suporte de informação. Discos, fotografias e filmes deveriam ser instrumentos para o registro de manifestações culturais que poderiam, pelo processo de modernização e urbanização do país, acabar. Documentá-las então era uma forma de preservar aquela manifestação/informação.

Sabemos que a proposta de Mario de Andrade para o que viria a ser o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional não foi contemplada em seu todo. Mas nos sinaliza uma clareza acerca dos mecanismos e métodos adequados para o inventário de bens culturais¹².

O ESTADO NOVO E O CANCELAMENTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Com o golpe de 10 de novembro de 1937 que instituiu o Estado Novo, muitos projetos da Prefeitura de São Paulo foram interrompidos uma vez que tanto o Governador do Estado de São Paulo, Armando de Sales Oliveira, quanto o prefeito da capital, Fábio Prado, foram substituídos nos respectivos cargos por José Joaquim Cardoso de Melo Neto¹³ e Francisco Prestes Maia¹⁴. Igualmente, Mario de Andrade foi substituído na chefia do Departamento por Francisco Pati.

(...) A despeito da continuidade de muitas atividades (...) os personagens que marcaram a administração Fábio Prado, entre eles Mário de Andrade, foram substituídos e seções inteiras retraídas ou atrofiadas (BOMENY, 2012, p. 92).

O Departamento de Cultura se manteve atuante e o material recolhido ao longo dos meses da Missão de Pesquisas Folclóricas – fevereiro a julho de 1938 –

¹² O acervo fotográfico e fílmico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no que concerne aos mecanismos de inventários e mapeamentos é significativo.

¹³ Em abril de 1938, José Joaquim Cardoso de Melo Neto foi substituído por Adhemar de Barros do Partido Republicano Paulista.

¹⁴ Francisco Prestes Maia (1896-1965). Engenheiro civil, arquiteto e urbanista. Apresenta, em 1930, o projeto de um plano geral para São Paulo baseado em avenidas radiais e perimetrais, *Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo - conhecido como Plano de Avenidas -*, que é premiado no 4º Congresso Pan-Americano de Arquitetos no Rio de Janeiro, realizado nesse ano.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 3, p. 71-87, set-dez, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

79

recebeu tratamento condizente de Oneyda Alvarenga¹⁵, responsável pela Discoteca Pública Municipal¹⁶.

Em relação ao setor privado, das iniciativas que anos mais tarde deram origem à Cinemateca, enfatizamos o encontro entre Paulo Emílio Sales Gomes e Plínio Sussekind Rocha¹⁷ em Paris, quando do exílio do primeiro em meio às perseguições varguistas durante a Intentona Comunista (1935). Ao retornar ao Brasil em 1939, Paulo Emílio integra o grupo da Revista Clima com Antônio Candido, Gilda de Melo e Souza, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado¹⁸ e também cria o Cine Clube São Paulo, que sofreu perseguições do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o que prejudicou seu funcionamento (CORREA Jr, 2007, pp. 86-87). Talvez para tentar escapar das perseguições políticas, buscou um meio de estruturar a instituição transformando-a em Departamento/Filмотeca do Museu de Arte Moderna, naqueles anos de interventoria em São Paulo, no final da década de 1940.

Os cineclubes eram formados por diferentes iniciativas com forte caráter associativo. Seu objetivo em geral era discutir e divulgar o cinema como arte. Era fomentar os estudos acerca do tema e, talvez por isso, a preservação desses acervos tenha tido ali um campo de discussão.

¹⁵ Oneyda Alvarenga (1911–1984). Foi discípula de Mario de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde se diplomou em 1934. Por indicação de Mario de Andrade, em 1935 foi criadora e primeira diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Foi a responsável pela edição crítica de diversas obras de Mario de Andrade, publicadas postumamente. Publicou grande quantidade de artigos sobre diversos aspectos do folclore brasileiro.

¹⁶ Hoje Discoteca Oneyda Alvarenga.

¹⁷ Plínio Sussekind Rocha havia fundado em São Paulo nos anos 1920 o Cine Club Chaplin. (CORREA JR., 2007, p. 35)

¹⁸ Observe-se que esses intelectuais são aqueles vinculados tanto à Escola Livre de Sociologia e Política quanto da Universidade de São Paulo a que nos referimos anteriormente.



RELICI

MEADOS DA DÉCADA DE 1950: AGENTES E LEIS

Em 1946, já no período de redemocratização, o Cine Clube São Paulo retoma suas atividades fora da clandestinidade. Naquele contexto, Júlio de Mesquita Filho, dono do jornal O Estado de São Paulo, que havia apoiado a intelectualidade à frente do Departamento de Cultura ao longo da década de 1930, também retorna ao país após o exílio imposto pelo Estado Novo. Por meio de seu jornal, são divulgadas a programação, as realizações e debates do Cine Clube (CORREA JR., 2007, p. 95).

Se observarmos a rede de agências e agentes envolvidos nisso que chamamos de um conjunto de iniciativas na área cultural, observaremos os nomes de Sergio Milliet, Antônio Candido, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado e o próprio Paulo Emílio. Todos eles fundadores do Cine Clube São Paulo e defensores de um Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, criado pela iniciativa de Ciccilo Matarazzo em 1948 e que teve como seu primeiro diretor Lourival Gomes Machado (LENZI, 2018, p. 247). Em 1949, é criada a Fimoteca como departamento do MAM¹⁹, e seu primeiro diretor foi Francisco de Almeida Salles.

O vigor dessa intelectualidade vem com fortes laços familiares com a burguesia paulista que agenciou, naqueles anos da década de 1950, a organização da I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952), evento organizado pela Fimoteca do MAM, o Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo e o Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro (CORREA Jr., 2007, p. 119). Em 1954, foi a vez de São Paulo sediar no contexto das comemorações dos seus 400

¹⁹ A luta de Paulo Emílio na França para vincular o Cine Clube São Paulo à Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF). Na Europa, estava muito clara a diferença entre a FIAF e a Federação Internacional de Cineclubes. Esta última reunia como o nome diz, Cineclubes, ou seja, espaços para a difusão dos filmes; já a FIAF era um espaço de preservação para difusão. Segundo essa diferença não caberia vincular o Cine Clube São Paulo à FIAF. Por isso a necessidade de se criar uma Cinemateca ou uma Fimoteca, o que acaba ocorrendo em 1949 no interior do Museu de Arte Moderna de São Paulo. (CORREA JR., 2007, pp. 102–105).



RELICI

81

anos, o I Festival Internacional de Cinema já com a presença de Paulo Emílio Salles Gomes que retorna da França para dirigir a Fimoteca do MAM. Naquele contexto da comemoração dos 400 anos da cidade não foi difícil convencer a Ciccilo Matarazzo que era necessário adquirir um acervo significativo, digno da importância do Museu e de São Paulo. Vários representantes de instituições internacionais estiveram presentes no Festival e enalteceram a iniciativa do Museu em sediar o festival e adquirir acervo. Dentre as questões que surpreenderam os idealizadores e os representantes de instituições internacionais que estiveram presentes foi a adesão do público paulistano ao Festival – o que demonstrava a Paulo Emilio a certeza de seu projeto de Cinemateca para São Paulo (CORREA JR., 2007, pp. 140-145).

No bojo desse conjunto de eventos, discussões adensadas envolvendo a questão da indústria cinematográfica não nos permitem esquecer outros agenciamentos que envolviam recursos para a produção e distribuição fílmica em si e que asfixiavam as discussões em torno da preservação dos acervos. Isto porque não adiantava pensar na preservação de acervos se não houvesse filmes a serem preservados.

Esse foi o caso, por exemplo, das discussões a respeito da remessa de lucro das produtoras e distribuidoras estrangeiras, que dominavam o mercado de difusão cinematográfica no período. A insatisfação por parte de diferentes agências – Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros e a Distribuidora de Filmes Brasileiros – possibilitaram a criação da Comissão Municipal de Cinema (CMC) e da promulgação, igualmente em 1955, da Lei Municipal nº 4.854, que regulamentou o fomento à exibição cinematográfica em São Paulo a partir de 1957. A lei objetivava estimular a produção cinematográfica brasileira por meio de prêmios em dinheiro concedidos aos filmes exibidos na cidade de São Paulo. O artigo 14 estabelecia a



RELICI

82

obrigatoriedade de depósito no Serviço Municipal de Cinema²⁰ de uma cópia de todo filme beneficiado pela lei. O artigo 15 previa que o Município estabelecesse convênios com “entidades que se apliquem à conservação e exibição de fitas, com finalidades culturais”. Pela primeira vez na história um estatuto legal brasileiro referia-se explicitamente à atividade de conservação de filmes (SOUZA, 2009, pp.72-73). Esta lei municipal também é considerada a precursora do depósito legal no audiovisual brasileiro e até 1986²¹ se manteve como a única iniciativa desse modelo.

Ainda em 1955, em 21 de novembro, foi promulgada a Lei nº 4.819, que dispõe sobre as condições para entidades serem declaradas como de Utilidade Pública. Em seu texto original, um dos quesitos era de que a entidade tivesse dez anos de personalidade jurídica. A cláusula foi alterada em 1966, reduzindo o prazo para cinco anos. Em 1968, a regra sofre nova redução para três anos. Somente em 1992, a exigência passa a ser somente de um ano de personalidade jurídica comprovada.

A Lei de 1955 também sofre alteração no seu artigo 3º, que rege a isenção de impostos nos locais onde funcionam a entidade. No texto original da referida Lei, em 1955, lia-se:

O município se obriga perante as sociedades, associações e fundações, ao seguinte:

- a) a isentar de impostos os locais onde exerçam as suas atividades;
- e,

²⁰ A Criação da Comissão Municipal de Cinema de São Paulo em 1955. A única normativa que menciona a criação de órgão semelhante encontrada é a própria Lei nº 4.854 que cria um Júri Municipal de Cinema composta de nove membros. Paulo Emilio menciona uma Secretaria de filmes, onde seria o depósito legal dos filmes produzidos (SIMIS, 2005).

²¹ O depósito legal para obras audiovisuais ensaiou seus primeiros passos em 1979, com a realização do “Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil”. Posteriormente, só se tornaria efetivo com a publicação normativa da Resolução Nº 38/1986, CONCINE, que regulamentou o registro de obra audiovisual (CPB) e o depósito legal na Cinemateca Brasileira. A Lei 8.685/1993 definiu o depósito obrigatório, na Cinemateca Brasileira, de cópia da obra audiovisual que resultasse da utilização de recursos de renúncia fiscal ou que recebesse prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal (QUEIRZO, 2010).



RELICI

83

b) a prestar a colaboração de seus serviços, dentro das possibilidades normais (Município de São Paulo, Artigo 3º).

Há que se destacar também que a cidade de São Paulo passa a adotar, também em 1955, o Adicional de Bilheteria, ou seja, o pagamento de um percentual aos produtores proporcional ao desempenho da bilheteria do filme.

Talvez devido a essa conjuntura mais favorável, talvez por questões de maior autonomia frente ao Museu de Arte Moderna, no sentido das finalidades deste em relação às atividades finalísticas de uma Cinemateca, a Filmoteca se transforma em 1956 na Cinemateca Brasileira com estatuto de uma sociedade civil sem fins lucrativos²². O fato é que a literatura sobre a trajetória da Cinemateca apresentada neste artigo é unânime em identificar o quadro de instabilidade pelo qual a Cinemateca passou, e cujo incêndio no ano seguinte, 1957, é metáfora recorrente.

NOVAS ENTIDADES, NOVAS AGÊNCIAS

Os dois terços do acervo que sobreviveram ao fogo não tinham abrigo, e tanto o Museu de Arte Moderna quanto a Prefeitura de São Paulo se mobilizaram para encontrar um local onde pudessem ser depositados os filmes. O quadro de instabilidade se manteve nos anos subsequentes e a transformação da Cinemateca em Fundação, no ano de 1961, foi a estratégia que, acreditava-se, viabilizaria parcerias com o poder público (LENZI, 2018, 257). No ano seguinte, 1962, foi criada a Sociedade de Amigos da Cinemateca, o que pode denotar o insucesso da estratégia de transformá-la em fundação para angariar orçamento. Em 1967, a proposta de criação de um Museu (público) da Imagem e do Som de São Paulo com a incorporação do acervo da Cinemateca é mais um elemento que pode nos sinalizar a permanência da fragilidade institucional. Em 1969, novo incêndio atingiu o

²² Seria interessante pesquisar as consequências dessa legislação em relação à política de preservação fílmica/audiovisual em São Paulo. Os recursos anuais poderiam chegar à casa dos 45 milhões de cruzeiros. (CORREA JR, 2007, p. 156).



RELICI

acervo.

A Prefeitura de São Paulo seguia inovando na gestão cultural. Em 1975, cria o Departamento de Informação e Documentação Artísticas com uma Divisão de Iconografia e museus e uma Divisão de Restauro, dentre outras. Em 1976, a Cinemateca Brasileira finalmente consegue a chancela de entidade de utilidade pública municipal, título que já obtivera na década anterior no âmbito Estadual²³. A relevância da declaração é tanto política quanto orçamentária já que facilitava firmar convênios e parcerias governamentais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para nós, as primeiras décadas da história da Cinemateca delimitaram uma intenção clara da iniciativa privada, liderada por Paulo Emilio Sales Gomes: a de criar espaços de discussão com entidades de preservação e difusão, norteados pelo binômio preservação-difusão. Isto, paralelo a uma política pública federal preocupada em criar agentes e normas para o controle, propagação e o aspecto educativo do cinema, perseguindo um possível binômio que chamamos de educação-propaganda. Em São Paulo, as instâncias pública e privada se encontram graças a um pensamento contemporâneo na política local feita das articulações entre intelectuais, artistas e políticos.

O que podem ser consideradas as primeiras iniciativas de políticas públicas concretas para a preservação audiovisual foram o somatório de normativas que mencionam filmotecas federais e a Lei Municipal nº 4.854 de 1957, precursora do depósito legal. No entanto, estas ações isoladas não serão suficientes para a implementação de programas longevos para preservação audiovisual no Brasil.

²³ O Decreto Estadual nº 46.734 declara a Fundação Cinemateca Brasileira de utilidade pública graças a ajuda do Desembargador Felício Calil, pai de Carlos Augusto Calil.



RELICI

REFERÊNCIAS

ABDANUR, Elizabeth. **Os Ilustrados e a Política Cultural em São Paulo**. O Departamento de Cultura na Gestão de Mário de Andrade (1935-1938). (Dissertação de Mestrado – História), Unicamp, 1992.

AGUIAR, Ernani. **Oneyda Alvarenga**. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico/oneyda-alvarenga/>. Acesso em: 9 set.2019.

ANDRADE, Mário. **Cartas de Trabalho**: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade. Brasília: Sphan-Pro-Memória, 1981.

BEZERRA, L. **Políticas Culturais de Organismos**: o Caso da Fundação Cinemateca Brasileira (1975-1984). [s.l.], p. 1–19, 2011.

BOMENY, Helena. **Um Poeta na Política**: Mário de Andrade, paixão e compromisso. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

BONDUKI, Nabil. **Secretaria Municipal de Cultura, 80**. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/outros/203-secretaria-municipal-de-cultura,-80.html>. Acesso em: 12 out. 2019.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e Maracá**: o catimbó da missão (1938). São Paulo: CCSP, 1993.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 2 set.2019.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1> > . Acesso em: 13 abr. 2017.

CORREA, JR. Fausto Douglas. **Cinematecas e Cineclubes**: Cinema e Política no Projeto da Cinemateca Brasileira (1952 – 1973). Unesp/Assis, 2007 (Dissertação).

DUMONT-QUESSARD, Juliette. “O Brasil no Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (1924 – 1946): primeiro passo na construção de uma diplomacia cultural.” In: SUPPO, Hugo e LESSA, Monica (org.). **A Quarta Dimensão das Relações Internacionais**: a dimensão cultural. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.



RELICI

86

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> Acesso em: 9 set. 2019.

GOMES, Yuri Queiroz; HEFFNER, Hernani ; DAHL, G. ; AVELLAR, José Carlos ; GARDNIER, Ruy . **Reflexões sobre a preservação audiovisual no Brasil**. Belo Horizonte: Coleção Cinema sem Fronteiras, 2015. v. 1000. 340 p.

LABORATÓRIO DE ARQUEOLOGIA PÚBLICA. Disponível em: <https://www.nepam.unicamp.br/lap/paulo-duarte/> Acesso em: 2 set. 2019.

LENZI, Izabella. **Museu da Imagem e do Som de São Paulo: o processo de criação e as diretrizes iniciais (1970 – 1980)**. Tese – MAE/USP, 2018.

MEIRELLES, Heloisa M. P. de Abreu. **120 anos Mário de Andrade (9/10/1893 - 25/02/1945). Mário de Andrade e o acervo da missão de pesquisas folclóricas no CCSP**. Disponível em: <http://centrocultural.pagina-oficial.ws/site/outubro2013-mario-de-andrade-e-o-acervo-da-missao-de-pesquisas-folcloricas-no-ccsp/> Acesso em: 9 set. 2019.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Contrato de Gestão 01/2005**. Disponível em: <http://roquettepinto.org.br/institucional/documentacao/> Acesso em: 3 set 2019.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Departamento do Patrimônio Histórico**. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/acervo/?p=303. Acesso em: 3 set. 2019.

SÃO PAULO. **Lei Municipal n. 4.854**, de 30 de dezembro de 1955. Dispõe sobre a criação de um adicional sobre o imposto de diversões públicas, a ser cobrado nas entradas de cinema, e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1955/486/4854/lei-ordinaria-n-4854-1955-dispoe-sobre-a-criacao-de-um-adicional-sobre-o-imposto-de-diversoes-publicas-a-ser-cobrado-nas-entradas-de-cinema-e-da-outras-providencias?q=LEI+N%C2%BA+4854%2C+DE+30+DE+DEZEMBRO+DE+1955>. Acesso em: 12 out. 2019.

SIMIS, A. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1996.



RELICI

87

SIMIS, A. **Cinema e Política Cultural durante a Ditadura e a Democracia.** [s.l.]: [s.n.], 2005. Disponível em: <<http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/AnitaSimis.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2019.

SOUZA, C. R. de. **A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil.** 317 p. - Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/pt-br.php>>. Acesso em: 20 set. 2018.