**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM MUSEOLOGIA**

Isabella Lenzi

**Museu da Imagem e do Som de São Paulo:
o processo de criação e as diretrizes iniciais (1970-1980)**

**São Paulo
Dezembro de 2018**

Versão corrigida - a versão original encontra-se na biblioteca do MAE

Isabella Lenzi

**Museu da Imagem e do Som de São Paulo:
o processo de criação e as diretrizes iniciais (1970-1980)**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação Interunidades em
Museologia da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em
Museologia.**

**Área de concentração: Museologia
Linha de pesquisa: História dos processos
museológicos**

Orientadora: Profa. Dra. Helouise Costa

**São Paulo
Dezembro de 2018**

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lenzi, Isabella

Museu da Imagem e do Som de São Paulo: o
processo de criação e as diretrizes iniciais (1970-
1980) / Isabella Lenzi; orientadora Helouise Costa.
-- São Paulo, 2018.

334 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
em Interunidades em Museologia) -- Museu de
Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo,
2018.

1. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. 2.
MIS. 3. Rudá de Andrade. 4. Arquivos audiovisuais.
5. Cinemateca Brasileira. I. Costa, Helouise,
orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Helouise Costa

Profa. Dra. Mirtes Marins

Prof. Dr. Eduardo Costa

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, a Profa. Dra. Helouise Costa, que me acompanhou desde as primeiras ideias, pelas sugestões bibliográficas, pela leitura atenta e pelas conversas que tanto ajudaram neste trabalho.

À toda equipe do Centro de Memória e Informação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (CEMIS), pelo apoio na busca por materiais e informações sobre os primeiros anos do museu. Em especial à Patricia Lira, que acompanhou minhas investigações desde 2014 e tanto colaborou nesta pesquisa. Aos funcionários e amigos do MASP e à equipe do Centro de Documentação e da Biblioteca da Cinemateca Brasileira, que também tiveram um importante papel neste trabalho.

À todos aqueles que compartilharam informações fundamentais para reconstrução da história inicial do museu: Boris Kossoy, Carlos Augusto Calil, Carmelita Rodrigues de Moraes, Cristiano Mascaro, Daisy Perelmutter, Fernando Scavone, Luiz Ernesto Kawall, Marcio Gimenez Mazza e Marcos Santilli.

Aos professores e membros da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Interunidades em Museologia, que apoiaram minha ida à Londres. Ao Chevening e ao Programa Global de Bolsas de Estudos do Governo do Reino Unido, por financiarem minha estadia e meu mestrado na UCL - University College London. Aos amigos e colegas dos Programas de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Interunidades em Estética e História da Arte, da FAU USP e da UCL, que me acompanharam nestes anos. Um agradecimento especial à Andrea Andira pelas informações e pela bibliografia sobre o IDART.

Aos amigos que me deram força e apoio ao longo deste trabalho e compreenderam minhas ausências. À minha família, de sangue e de vida, que sempre está ao meu lado, mesmo à distância.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é realizar uma revisão crítica da primeira década do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS). Criado em 1970, foi um dos primeiros museus do Brasil a dedicar-se à produção e preservação de material audiovisual reproduzível. O projeto museológico idealizado para o MIS, baseado na formação de um acervo documental e na difusão de novas mídias, será apresentado e discutido. O intuito é avaliar em que medida as diretrizes iniciais do museu, que surge em plena ditadura militar, foram postas em prática durante a gestão de seu primeiro diretor, Rudá de Andrade (1970 – 1980). Parte-se da hipótese de que apesar das diversas mudanças de sede, das dificuldades orçamentárias e de um quadro de funcionários reduzido, o MIS consolidou um espaço pioneiro e experimental, voltado para a produção e difusão de conteúdo e conhecimento e desenvolveu uma programação coerente com o projeto redigido em sua criação. Foram consultadas distintas fontes, muitas delas tornadas públicas por meio desta pesquisa. Espera-se com esta dissertação contribuir para o estudo dos museus e das políticas públicas na área da cultura desenvolvidas no Estado de São Paulo na segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Museu da Imagem e do Som de São Paulo; MIS; Rudá de Andrade; Arquivos audiovisuais; Cinemateca Brasileira;

ABSTRACT

This dissertation aims to build a critical review of the first decade of the Museum of Image and Sound (MIS) of São Paulo. Created in 1970, it was one of the first museums in Brazil dedicated to the production and preservation of reproducible audio-visual material at the time. The museological project conceived for MIS, which is presented and discussed here, intends to establish a documentary archive and broaden new media awareness. The aim is to analyse the extent to which the initial guidelines of the museum, which emerged during the military dictatorship, were put into practice during the management of its first director, Rudá de Andrade (1970 - 1980). It is assumed that despite the various changes in headquarters, budgetary difficulties and a reduced staff, MIS consolidated a pioneering and experimental venue focused on the production and dissemination of content and knowledge, and developed a program in accordance with its foundational project. Several sources were consulted, many of them made public through this research. This dissertation is expected to contribute to the study of museums and public cultural policies in the State of São Paulo in the second half of the twentieth century.

Keywords: Museum of Image and Sound of São Paulo; MIS; Rudá de Andrade; Audio-visual archives; Cinemateca Brasileira;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: UM MUSEU DA IMAGEM E DO SOM EM SÃO PAULO.....	19
1. 1. O Processo de formação do MIS.....	22
1.1.1. Os decretos de criação.....	36
1.1.2. A Carta de Princípios e Finalidades.....	43
1.2. O contexto político-administrativo.....	48
1.3. Distintos objetivos na criação do museu.....	59
CAPÍTULO 2: OS PRIMEIROS DEZ ANOS DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO.....	79
2. 1. O MIS de 1970 a 1975.....	81
2.1.1. Sucessivas mudanças de sede.....	84
2.1.2. Primeiras doações.....	91
2.1.3. Projetos desenvolvidos.....	98
2.2. Inauguração da sede definitiva e abertura ao público.....	117
2.2.1. A exposição <i>Memória Paulistana</i>	127
2.3. De 1975 a 1980.....	144
2.3.1. Objetivos e realizações.....	150
2.4. A saída de Rudá de Andrade e a nova gestão.....	169
CAPÍTULO 3: QUE MUSEU É ESSE? ANTECEDENTES E PARALELOS INSTITUCIONAIS.....	189
3.1. Iniciativas vinculadas a Mário de Andrade.....	192
3.1.1. A Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo.....	198
3.1.2. O Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART).....	206
3.2. A formação de acervos de filmes e a produção de cinema educativo.....	220
3.2.1. O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).....	235
3.2.2. A Cinemateca Brasileira.....	243
3.3. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.....	259
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	282
BIBLIOGRAFIA.....	291
APÊNDICE.....	309

INTRODUÇÃO

O Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS) foi um dos primeiros museus do Brasil dedicado ao fomento, produção, preservação e difusão de material audiovisual reproduzível. Criado oficialmente em 1970, a partir de um decreto do Governo do Estado de São Paulo, o MIS nasce vinculado ao poder público estadual em plena Ditadura Militar (1964-1985), um período de forte repressão e censura, que impactou as manifestações culturais do país. O então governador era Roberto de Abreu Sodré, político da ARENA¹, partido alinhado ao regime ditatorial. Rudá de Andrade, cineasta e professor da Universidade de São Paulo, filho dos escritores Oswald de Andrade e Patrícia Galvão, foi nomeado seu primeiro diretor, posição que ocupou por dez anos, até o fim de 1980.

Rudá de Andrade, além de ser o diretor que permaneceu por mais tempo no MIS, foi um de seus idealizadores e criadores. Ao lado de Francisco de Almeida Salles e de Paulo Emílio Sales Gomes, entre outros colaboradores, ele elaborou um plano museológico para a instituição, detalhado na Carta de Princípios e Finalidades. Segundo o documento, elaborado em 1970, o museu deveria seguir as tendências museológicas “mais avançadas” e ter “como matéria prima a comunicação de massa, apoiada em recursos de imagem e de som”². A Carta expressa as diretrizes do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e está fundamentada na proposta de formação de um acervo documental constituído, principalmente, por reproduções e registros audiovisuais de manifestações culturais e artísticas, folclóricas e eruditas, de contextos e personagens ainda pouco conhecidos. O objetivo dos envolvidos na criação do museu, era construir um painel da vida brasileira contemporânea, abrangendo “seus aspectos

¹ ARENA - Aliança Renovadora Nacional: Partido político do governo militar, fundado em 1966 no sistema de bipartidarismo estabelecido pelo Ato Institucional nº2. Aderiram ao partido praticamente todos os membros da antiga UDN, partido de oposição ao governo trabalhista de João Goulart, presidente deposto pelo golpe de estado liderado por oficiais militares brasileiros em 1964. In: BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. A UDN e o Udenismo : Ambigüidades do Liberalismo Brasileiro (1945-1965). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Carta de Princípios e Finalidades, 1970. p.1. In: CEMIS.

humanos, sociais e culturais”³ e preservar o patrimônio imaterial de São Paulo e do Brasil. Para isso, o MIS deveria funcionar como um centro produtor de conteúdo, a partir da gravação de depoimentos e do desenvolvimento e apoio a pesquisas sobre distintos temas e em diferentes locais do país.

Antes da criação do Museu da Imagem e do Som, Rudá de Andrade, Almeida Salles e Paulo Emílio levavam anos empenhados na busca por um local de abrigo e conservação do acervo cinematográfico da Cinemateca Brasileira e viram no novo museu uma possibilidade de solução desta questão. O MIS foi idealizado por eles a partir de um ambicioso projeto voltado não apenas à preservação das novas mídias e ao seu uso para o registro da história e das manifestações socioculturais do país. Seu intuito era constituir um núcleo de estudo sobre comunicações culturais e um meio de difusão de caráter educativo e artístico, que atingisse amplas camadas populares⁴.

Nos seus primeiros dez anos, o MIS passou por intensa instabilidade institucional, resultante das diversas mudanças de sede, do baixo orçamento e do quadro de funcionários reduzido. Ainda assim, o museu consolidou um espaço de produção de conhecimento e experimentação artística e cultural e pôde desenvolver uma programação coerente com as diretrizes delineadas no projeto redigido no momento de sua criação. Apesar do caráter pioneiro do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e de sua importância no circuito cultural e museológico da cidade – desde sua fundação até hoje – ainda são escassos os estudos sobre a instituição.

O foco deste trabalho é, portanto, a análise do processo de criação do MIS, de suas diretrizes iniciais e do período que corresponde à gestão de seu primeiro diretor, Rudá de Andrade, de 1970 a 1980. O objetivo será perceber em que medida os objetivos e o modo de organização e funcionamento definidos para a entidade no momento de sua fundação, puderam ser postos em prática nos primeiros dez anos da instituição. Serão levados em conta: o processo de

³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970), p.1.

⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970), p.1.

formação do MIS e os agentes envolvidos na sua criação, o plano museológico por eles idealizado, o contexto de fundação da instituição, sua política de constituição de acervo e os projetos desenvolvidos pelo museu nos seus primeiros anos. Por último, será discutido o perfil delineado para a entidade, aplicado na década de 1970, a partir do levantamento de possíveis antecedentes institucionais e da construção de paralelos com outras entidades artísticas/culturais que lhe foram contemporâneas.

Do ponto de vista da metodologia, buscou-se analisar e confrontar diversos tipos de fontes e diferentes pontos de vista sobre o período inicial do MIS, desde aqueles produzidos pelo museu até percepções externas de jornalistas e do público. A pesquisa de dados foi tão extensa quanto possível, desde fontes primárias (material de arquivo) até artigos de imprensa, teses e depoimentos.

Reconstruir as circunstâncias de criação do MIS e levantar os principais projetos realizados pela instituição naqueles anos revelou-se uma difícil tarefa. Nos seus primeiros cinco anos, o museu não possuía uma sede definitiva e mudou diversas vezes de local, o que levou à perda de boa parte da documentação do período. Além disso, de 1975 até hoje, pouco foi feito para preservar e estudar a fundo a história do museu. Para completar, grande parte daqueles que participaram ativamente da formação e dos primeiros anos da instituição faleceram sem terem preenchido as lacunas deixadas pelos documentos, registros e depoimentos existentes.

O primeiro passo foi buscar material escrito e documentos sobre o MIS. O levantamento nas bibliotecas *online* e bancos de teses da Universidade de São Paulo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, bem como no Centro de Memória e Informação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (CEMIS), não possibilitou localizar nenhuma tese, dissertação ou artigo acadêmico que tivesse como enfoque específico a instituição, sua história e contexto de formação. Foram encontradas apenas duas pesquisas que têm como foco o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, primeira instituição do país

dedicada exclusivamente à produção, preservação e disseminação de material em suportes reproduzíveis: a dissertação de mestrado de Cláudia Dias *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som, 1960-1965* (2003) e a tese de doutorado de Tânia Mendonça, *Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil* (2012). O MIS carioca foi criado cinco anos antes do paulista e teria motivado no governador Roberto de Abreu Sodré o desejo de criar um museu correlato em São Paulo. Por isso, ambas pesquisas integram a bibliografia fundamental desta dissertação e auxiliaram na busca por outras fontes.

Para construir um levantamento histórico do processo de formação do MIS de São Paulo foi necessário cruzar os documentos e materiais existentes no Centro de Memória e Informação do museu com: catálogos, relatórios e documentos conservados pelo arquivo da Cinemateca Brasileira e por alguns dos participantes da história inicial do museu; matérias publicadas na imprensa; e entrevistas realizadas com pessoas que acompanharam o nascimento da entidade e os primeiros projetos nela desenvolvidos. Somente assim, foi possível reconstruir, ao menos parte dessa história e analisar em que medida o projeto inicial do museu pôde ser posto em prática.

No Centro de Memória e Informação do Museu da Imagem e do Som, foi possível localizar poucos documentos, grande parte deles, produzidos pela própria instituição, na forma de relatórios ou como resultado de pesquisas. A maioria deles não está datada e faltam páginas em muitos. Entre os principais documentos encontrados estão: um relatório de 1975 que, além de tratar das condições do museu naquele período e dos principais projetos realizados até então, apresenta breve histórico da instituição; e uma cópia da Carta de Princípios e Finalidades (1970), desenvolvida pela comissão responsável pelo estabelecimento das diretrizes do museu, que incluiu Rudá de Andrade, Paulo Emílio Sales Gomes e Francisco de Almeida Salles. O CEMIS guarda, ainda, registros de doações recebidas e incorporadas pelo MIS de 1970 a 1980, além de fotografias, catálogos e relatórios pertencentes a projetos desenvolvidos naqueles anos.

A análise deste material, no entanto, não foi suficiente para reconstruir a história do museu. Porém, o MIS também possui uma grande quantidade de depoimentos gravados, uma das fontes mais importantes desta pesquisa. No período de gestão dos diretores Newton Mesquita (1991- 1992) e Amir Labaki (1993-1995), foi realizado um projeto de memória oral, iniciado em março de 1993, que tinha como intuito, justamente, reconstituir a história do museu. Com este objetivo, foram feitas gravações em vídeo de testemunhos de ex-diretores, ex-funcionários e de outros envolvidos na criação e no percurso da entidade de 1970 até aquele momento. O projeto contou com o auxílio de um grupo de pesquisadores, entre eles a historiadora e socióloga Daisy Perelmutter e a jornalista Ana Maria Guariglia. Entre os entrevistados, estão o ex-governador Abreu Sodré; Plácido de Campos Júnior, que acompanhou o processo de formação do museu e colaborou com o MIS por mais de vinte anos; Maria Lúcia Messa, que entrou no museu em 1975 e permaneceu na instituição por doze anos; além dos ex-diretores, em ordem cronológica, Rudá de Andrade (1970 – 1980), Boris Kossoy (1980 – 1983), Ivan Negro Isola (1983 – 1987), Guilherme Lisboa (1987 – 1988), André Boccato (1988 – 1989) e Ricardo Ohtake (1989 – 1991).

Outros depoimentos registrados pelo MIS também foram fundamentais para esta dissertação pois auxiliaram com informações sobre a trajetória daqueles que estiveram diretamente implicados no desenvolvimento do museu, como Paulo Emílio e Francisco de Almeida Salles. Em 1990, foi gravada uma série de entrevistas para o projeto “Memória Paulo Emílio Sales Gomes”. Este material, com gravações de testemunhos, entre outros, de Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Galvão e do próprio Almeida Salles, foi importante para compreender também as semelhanças do projeto da Cinemateca Brasileira e do primeiro plano museológico do MIS e as relações que as duas instituições mantiveram ao longo dos anos.

Na busca por completar lacunas, foi preciso uma investigação para encontrar as poucas pessoas remanescentes que poderiam contribuir na

reconstrução da história inicial do MIS. Entre 2017 e 2018, foram feitas consultas e entrevistas com Boris Kossoy, Carlos Augusto Calil, Carmelita Rodrigues de Moraes, Cristiano Mascaro, Daisy Perelmutter, Fernando Scavone, Luiz Ernesto Kawall, Marcio Gimenez Mazza e Marcos Santilli.

Em relação aos depoimentos coletados na década de 1990 pelo MIS e às entrevistas realizadas pela autora para essa dissertação, é necessário considerar que, como em qualquer testemunho oral, especialmente quando coletado anos após os eventos tratados, as muitas camadas de interpretação e as lacunas da memória dos entrevistados geram imprecisões e perda de informações. Rudá de Andrade, em seu depoimento, em 1993, já era consciente disso: “Montar o mosaico da história do museu é muito complicado. Eu vivenciei o centro deste período, mas minha visão também tem certas distorções”, ele afirmou⁵. Na análise dos depoimentos registrados pelo MIS, também é fundamental ter em conta que a escolha dos depoentes, a condução das entrevistas e suas gravações foram produzidas pela equipe do museu e no seu espaço físico, o que faz com que o conteúdo dos relatos expresse, de certa forma, uma versão autorizada pela instituição.

Para completar, a imprensa foi outra fonte fundamental para esta pesquisa. Foi feito um vasto levantamento de matérias que citavam o MIS, de 1967 a 1981, com especial atenção aos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Os artigos encontrados, juntamente com aqueles publicados em jornais de bairro e revistas, passaram a constituir importantes referências para reconstrução do ocorrido nos primeiros anos do museu e para análise de uma percepção externa em relação a ele.

Em termos de estrutura, esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro deles, o MIS é apresentado a partir do detalhamento do seu processo de formação, do resumo dos seus decretos oficiais de criação e da análise e exposição das diretrizes da instituição, expressas na Carta de Princípios

⁵ ANDRADE, Rudá de. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 23 de mar. 1993. In: CEMIS.

e Finalidades do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. O contexto de nascimento do museu, em plena ditadura militar, também é problematizado e, além dele, são discutidos os distintos objetivos com o surgimento da entidade.

No segundo capítulo, é analisada a dinâmica de funcionamento do MIS, as sedes pelas quais o museu passou e o que foi possível concretizar na instituição, em termos de constituição de acervo e dos projetos e parcerias desenvolvidos, durante os dez anos da gestão de Rudá de Andrade, incluindo o período de transição para a nova gestão, de Boris Kossoy.

Por último, na tentativa de traçar o perfil do MIS e identificar as especificidades do museu, no terceiro capítulo, são levantados possíveis antecedentes e paralelos institucionais. Dentre eles, a Cinemateca Brasileira e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, entre outros.

Espera-se com esta dissertação contribuir para o resgate da história do Museu da Imagem e do Som paulista, de seu projeto e diretrizes iniciais e, de forma mais ampla, contribuir para o estudo dos museus e das políticas públicas na área da cultura desenvolvidas no Estado de São Paulo, na segunda metade do século XX.

CAPÍTULO 1: UM MUSEU DA IMAGEM E DO SOM EM SÃO PAULO

Em 1970, foi criado o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, a partir de um decreto oficial do Governo do Estado⁶. Neste primeiro capítulo, o MIS será apresentado a partir do detalhamento de seu processo de formação à luz do contexto no qual ele surge. Para melhor compreensão da instituição, será feito resumo dos decretos oficiais, que contém a estrutura de organização e funcionamento prevista para o museu, e serão analisadas suas diretrizes, expressas na Carta de Princípios e Finalidades⁷.

Nesta primeira parte do trabalho será problematizado o fato do MIS ter nascido em plena ditadura militar também. Por último, serão levantados aspectos biográficos relevantes dos principais envolvidos no seu projeto museológico inicial para melhor compreensão do tipo de instituição por eles idealizada e para discussão dos possíveis objetivos com a criação da instituição.

Como base para elaboração deste capítulo, foram consultados os seguintes materiais: os depoimentos coletados em 1993 no contexto do projeto de reconstrução da memória do MIS, dentre eles, os de Roberto de Abreu Sodré, Rudá de Andrade, Maria Lucia Messa e Plácido de Campos Júnior; as entrevistas realizadas com Luiz Ernesto Kawall, Carlos Augusto Calil e Carmelita Rodrigues de Moraes pela autora entre 2017 e 2018; artigos publicados na grande imprensa; e documentos encontrados no Centro de Memória e Informação do MIS que apresentam um breve histórico da instituição.

O primeiro museu no Brasil dedicado exclusivamente à preservação e difusão do patrimônio registrado em suportes audiovisuais foi o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS)⁸. Inaugurado em 1965, por ocasião das

⁶ SÃO PAULO (Estado). Decreto-lei nº 247, de 29 de maio de 1970. Dispõe sobre a criação do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo. Diário Oficial - Executivo, 30/05/1970, p.4

⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970).

⁸ MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. Tese (Doutorado)– Curso de Museologia, Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2012, p. 235.

comemorações do IV Centenário da cidade, o MIS carioca foi idealizado pelo então governador do Estado, Carlos Lacerda.

Segundo levantamento feito pela pesquisadora Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça, até a década de 1960, os registros audiovisuais, tais como fotografia, cinema, vídeo, discos, fitas magnéticas, entre outros, eram classificados como documentação suplementar nos arquivos administrativos dos museus brasileiros⁹. Ou seja, não eram considerados acervo e nem constituíam patrimônio. Para a autora, era inédita a proposta do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro de musealizar essa tipologia de acervo e sua criação teria provocado um grande impacto no universo museológico.

Atualmente, a página *web* oficial¹⁰ do Museus da Imagem e do Som do Rio de Janeiro reitera seu pioneirismo institucional e afirma que lançou um gênero de museu audiovisual, até então inexistente no país, que seria seguido em outras cidades brasileiras. Além da guarda e preservação de coleções, o que havia de mais distinto em relação a outros museus era o fato do MIS carioca produzir seu próprio acervo por meio da coleta de depoimentos de personalidades representativas dos diversos setores da cultura popular e erudita do Rio de Janeiro e do Brasil¹¹.

De fato, após seu surgimento, foram criados diversos Museus da Imagem e do Som em todo o país. Em seu estudo Mendonça constatou a existência de quarenta e quatro MISes, grande parte deles inaugurados entre as décadas de 1960 e 1980. Pouco tempo depois da criação do museu carioca, vieram: os Museus da Imagem e do Som do Paraná, em 1969; de Pernambuco e de São Paulo, ambos em 1970; e do Pará, em 1971. Ainda segundo a pesquisadora, a exemplo do MIS do Rio, as instituições que nasceram em seguida, adotaram a gravação de depoimentos de história oral como marcos referenciais de suas políticas de produção de acervos¹².

⁹ MENDONÇA (2012), p. 189.

¹⁰ <http://www.mis.rj.gov.br/historico/>

¹¹ MENDONÇA (2012), p 283.

¹² MENDONÇA (2012), p 157.

Foi, portanto, passados cinco anos do surgimento do MIS carioca, que a capital paulista inaugurou uma instituição correlata. Em 1970, foi criado o Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Entre suas metas principais estava a construção de um acervo documental com um caráter antropológico, sociológico, artístico e cultural, que incluiria a gravação de depoimentos, entre outros registros audiovisuais. O museu nascia com um pensamento voltado para a preservação e difusão da imagem e do som e incluía em seu projeto o apoio e incentivo à produção na área, por meio de cursos e empréstimos de equipamentos de áudio e vídeo a artistas, pesquisadores e estudantes¹³.

O curta-metragem experimental *Nasce o MIS*, realizado por estudantes de cinema e comunicação da Universidade de São Paulo e composto por fragmentos sonoros dos discursos da cerimônia de criação do museu, expressa muito bem os anseios e o perfil inicial da instituição.

“O Museu da Imagem e do Som é uma instituição destinada a registrar, conservar, arquivar, expor e colocar a serviço da população tudo que, no campo da reprodução iconográfica visual e sonora, tiver relevância para a cultura e história. O museu irá captar aquilo que mais tarde será o passado. Ele nasce como um museu moderno (...) deixando de lado os velhos conceitos para representar a tendência museológica mais avançada. É um museu vivo que tem como matéria prima a comunicação de massa baseada em recursos de imagem e de som. De um lado a indústria, do outro os métodos tradicionais de arquivamento. Juntando os dois, a visão de 1971. O Museu da Imagem do Som veio para organizar, classificar e fazer com que todos esses elementos não fiquem perdidos. (...) O MIS é o museu do ano 2000 desenvolvendo hoje um trabalho para o futuro. Ele foi feito para você”¹⁴.

¹³ ANDRADE (1993).

¹⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. *Nasce o MIS*. Vídeo experimental produzido entre 1971 e 1973. Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/video/nasce-o-mis-1>

1.1. O processo de formação do MIS

Em 1970, o Museu da Imagem do Som de São Paulo é criado a partir de um decreto oficial¹⁵, assinado pelo então governador do Estado (1967-1971), Roberto de Abreu Sodré, eleito indiretamente ao cargo pela ARENA, partido político alinhado ao regime militar, vigente desde 1964 (apêndice 1)¹⁶. Ao que tudo indica, a ideia de criar na cidade um museu com conceito próximo ao do MIS do Rio de Janeiro parte de Luiz Ernesto Kawall, jornalista integrante da Assessoria de Imprensa do Gabinete do Estado (apêndice 2)¹⁷.

Quando o MIS completava dez anos, em maio de 1980, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma matéria na qual Kawall relata alguns dos fatos que antecederam o decreto de criação do museu. Segundo o assessor, assim que Abreu Sodré assume funções no Governo de São Paulo, em 1967, encontra na mesa do seu gabinete um lembrete do jornalista com os dizeres: “Governador, não acha que deveríamos criar o MIS paulista, à semelhança do MIS carioca, arquivo vivo do registro histórico dos fatos importantes de São Paulo?”. No mesmo bilhete, Abreu Sodré teria respondido, “Luiz Ernesto, de acordo. Pode providenciar a comissão organizadora e tocar o projeto”¹⁸.

Tal proposta não surgiu ao acaso. Antes de ocupar o cargo no governo do Estado de São Paulo, Kawall havia trabalhado no Rio de Janeiro, como assessor de Carlos Lacerda, e participado do processo de criação do Museu da Imagem e do Som carioca. Enquanto esteve na cidade, também pôde constatar o êxito da instituição¹⁹. Um documento não datado, encontrado no acervo do MIS de São Paulo e produzido, possivelmente, entre os anos 1980 e 1990 pela

¹⁵ SÃO PAULO (Estado). Decreto-lei nº 247, de 29 de maio de 1970. Dispõe sobre a criação do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo. Diário Oficial - Executivo, 30/05/1970, p.4

¹⁶ Apêndice 1: Tabela com informações a respeito da estrutura política - Presidentes, Governadores de São Paulo e Secretários de Estado na área da cultura - nos primeiros dez anos do MIS (1970-1980).

¹⁷ Apêndice 2: *Dramatis personae*. Resumo biográfico dos principais envolvidos na criação do MIS e nos primeiros dez anos da instituição.

¹⁸ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

¹⁹ KAWALL, Luiz Ernesto. Afirmação retirada de conversa telefônica com a autora, no dia 21 de julho de 2017.

instituição²⁰, confirma que a ideia de se criar um museu que produzisse e preservasse a imagem e o som do presente e do passado “toma forma com a inauguração do Museu da Imagem e do Som do Estado da Guanabara – primeiro no gênero criado no Brasil”²¹. Segundo o documento, ainda em 1967, o governador recém nomeado incumbe o jornalista de organizar o “similar paulista”.

Na imprensa, a primeira matéria encontrada sobre a criação de um Museu da Imagem e do Som em São Paulo é deste mesmo ano²² (apêndice 3). Publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 29 de novembro de 1967, ela esclarece que o museu seria concebido nos moldes da instituição já existente na Guanabara. De acordo com o breve artigo, a informação fora dada na véspera pelo deputado Felício Castellano após um despacho com o governador. O jornalista também menciona a criação de uma comissão, que sob a presidência de Abreu Sodré, seria incumbida de estudar o estatuto do futuro órgão. Os membros citados foram Luiz Ernesto Kawall, Francisco de Almeida Salles, que era Presidente da Cinemateca Brasileira e assessor jurídico do Palácio dos Bandeirantes²³, e o jornalista político Maurício Loureiro Gama. Apesar do que afirma a matéria, segundo os depoimentos gravados pelo museu, o ex-governador, na realidade, não presidiu a Comissão de Organização do MIS²⁴.

Naquele momento, o projeto de criação do MIS estava em uma fase preliminar e incerta, ainda assim a imprensa já citava a instituição em várias matérias, a maior parte delas publicadas no *O Estado de São Paulo*. O jornal, segundo Rudá de Andrade, era o veículo no qual o assessor de imprensa do

²⁰ A afirmação baseia-se no fato do documento, não datado, ter sido impresso em papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, órgão criado pelo Decreto n. 13.426, de 16 de março de 1979.

²¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.1.

²² Museu do Som será criado. *O Estado de S. Paulo*. 29 de nov. 1967, p. 9

²³ KAWALL (2017).

²⁴ Informação confirmada no depoimento de Rudá de Andrade ao MIS em 1993 e na entrevista de Luiz Ernesto Kawall, de 2017. A questão será retomada mais adiante, no item 1.2 do primeiro capítulo.

Governo do Estado, Luiz Ernesto Kawall, tinha maior “penetração”²⁵. A partir destes artigos é possível reconstruir parte do processo de formação do museu.

No dia seguinte à publicação do primeiro artigo sobre o MIS, o mesmo veículo informou que Ricardo Cravo Albin, Diretor do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, havia ido à capital paulista, à convite de Abreu Sodré, com o intuito de reunir-se com a comissão de formação da nova entidade²⁶. Segundo o jornal, havia quatro meses que Albin mantinha “entendimentos” com o governo do Estado sobre o assunto, o que confirma as ligações entre o MIS carioca e o museu correlato, que em poucos anos, seria fundado na capital paulista.

Pouco tempo depois, no início de dezembro, *O Estado de São Paulo* publica outra matéria na qual afirma que o futuro museu iria absorver a Fundação Cinemateca Brasileira, dessa forma, esclarecia o jornal, além de iniciar suas atividades contando com um grande acervo cinematográfico, o MIS salvaria a antiga instituição, que estava em situação econômica precária. De acordo com o veículo, no dia anterior havia sido organizada uma reunião no Palácio dos Bandeirantes na qual estavam presentes Francisco de Almeida Sales e Luiz Ernesto Kawall, representando a comissão encarregada de estudar a criação de um MIS em São Paulo, além de Ricardo Cravo Albin e Paulo Emílio Sales Gomes, da Fundação Cinemateca Brasileira. Durante o encontro, havia sido sugerida a absorção da Cinemateca pelo Museu da Imagem e do Som e a inclusão de Paulo Emilio, do jornalista e poeta Odilo Costa Filho e do professor de cinema da Universidade de São Paulo Rudá de Andrade na Comissão de Organização da entidade. Segundo *O Estado de São Paulo*, ambas sugestões foram aprovadas por Sodré²⁷.

Após diversas negociações, a comissão foi formada, composta por: Ricardo Cravo Albin, que além de Diretor do MIS do Rio de Janeiro era Presidente do Instituto Nacional de Cinema; Francisco Luiz de Almeida Salles e Paulo Emílio Salles Gomes, respectivamente Presidente e Diretor da Cinemateca Brasileira;

²⁵ ANDRADE (1993).

²⁶ Diretor do MIS vem a S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*. 30 de nov. 1967, p. 14

²⁷ Concretiza-se MIS paulista. *O Estado de S. Paulo*. 09 de dez. 1967, p. 8.

Avelino Ginjo, Chefe dos repórteres fotográficos do Palácio do Governo; Maurício Loureiro Gama; Rudá de Andrade; e Luiz Ernesto Kawall²⁸. Sua composição foi confirmada por Roberto de Abreu Sodré e Rudá de Andrade, quando ambos deram depoimentos, em 1993²⁹.

A cerimônia de posse da Comissão de Organização foi na Secretaria do Governo do Estado, na Rua do Ouvidor³⁰, presidida pelo então Secretário José Felício Castellano, deputado estadual pela ARENA, mesmo partido político do governador Abreu Sodré. Para Kawall, o grupo reunia “alguns dos mais importantes e conhecidos profissionais do período nas áreas de cinema e jornalismo”³¹. Os integrantes passaram a reunir-se periodicamente com o objetivo de definir as diretrizes do MIS e elaborar seus Estatutos e Normas de Funcionamento ³². Algumas das reuniões aconteceram no Palácio dos Bandeirantes, outras, na casa de Kawall, que “se tornou um local provisório para debates e providências”³³.

A composição legislativa do Museu da Imagem e do Som foi definida pelo então Secretário da Fazenda do Governo do Estado, Luiz Arrobas Martins. O Secretário, segundo o documento encontrado no arquivo do museu, era um “incentivador das Artes e tinha grande interesse que o MIS se instalasse prontamente”³⁴. Problemas orçamentários no governo do Estado e as tensões que o país vivia em função da ditadura militar, fizeram a criação do museu demorar mais do que se imaginava no início. A este respeito, é fundamental lembrar que 1968 foi um dos anos mais duros do regime, conforme esclarece o documento gerado pela própria instituição:

²⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.1.

²⁹ ANDRADE (2013); ABREU SODRÉ, Roberto de. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 30 de set. 1993. In: CEMIS

³⁰ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

³¹ KAWALL (2017).

³² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.1.

³³ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

³⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.1.

“O ano de 1968 foi marcado por conturbações, com agitações na área política e social e um recrudescimento por parte do Governo Federal (criação do Conselho Superior de Censura, proibição de manifestações estudantis e de rua, AI-5...) além do crônico déficit estadual, impedindo a criação oficial do museu”³⁵.

Serão discutidos mais adiante neste capítulo detalhes sobre o regime militar e as possíveis consequências de sua vigência na formação do MIS e nas atividades desenvolvidas pelo museu na sua primeira década. Cabe aqui, no entanto, mencionar que no depoimento dado por Kawall à *Folha de S. Paulo*, em 1980, o jornalista reiterou que diversos fatores contribuíram para dificultar o surgimento oficial do MIS. Nas palavras do assessor de Sodr, os atrasos ocorreram pelo fato de 1968 “ser um perodo difcil, com o ato institucional e movimentos e agitaes nas ruas, etc., e uma srie de problemas, at a falta de verbas estaduais”³⁶. Apesar de ter sido entrevistado em um momento em que a ditadura seguia vigente, Kawall citou, de forma explcita na imprensa, desgastes gerados em funo do ato promulgado em dezembro de 1968 pelos militares, o AI-5³⁷, alm de manifestaes e “agitaes” que aconteceram nas ruas naquele ano³⁸.

No incio de 1968, no dia 15 de maro, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* um resumo oficial da mensagem do governador Abreu Sodr, que fazia

³⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SO PAULO. Sem ttulo. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.1.

³⁶ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

³⁷ Promulgado pelos militares em dezembro de 1968, o AI-5 considerado o ato mais autoritrio e violento do regime militar. Esperava-se que ele duraria 180 dias, porm o ato permaneceu em vigor por quase 10 anos. Com o AI-5, o presidente foi autorizado a fechar o Congresso, as Assembleias e prefeituras, a intervir nos governos estaduais e remover ministros. Tambm podiam ser suspensos direitos polticos, proibidas manifestaes e falas pblicas sobre questes polticas e confiscados bens da populao – sem que houvesse apreciao da justia. Estima-se que, aps o AI-5, mais de 10 mil pessoas foram presas, milhares torturados e centenas assassinados. O Ato causou um xodo em massa de polticos, estudantes, intelectuais, artistas, entre outros. Diversos professores da Universidade de So Paulo foram aposentados de forma compulsria. A censura teve tambm repercusso na imprensa e na produo artstica. Para mais informaes: GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. So Paulo: Companhia das Letras, 2002.

³⁸ As informaes contidas no artigo e no documento so muito similares e uma vez que no foi possvel datar esse ltimo, torna-se difcil precisar se o documento foi redigido antes ou depois do depoimento do jornalista e se como base para sua redao teria sido utilizado o relato de Kawall.

um balanço do seu primeiro ano de gestão (apêndice 4). Ao tratar de questões orçamentárias Sodré não chega a mencionar qualquer dificuldade. Em um item dedicado à política cultural, o político diz “estudar”³⁹ a criação de um museu da imagem e do som em São Paulo, “para o registro da história viva, viva dos homens, viva dos acontecimentos e viva das cidades (...)”⁴⁰. De acordo com sua declaração, o intuito com a criação do museu e o desenvolvimento de outros projetos culturais listados por ele era o de defender “nossa fisionomia no tempo, garantia única da nossa personalidade nacional”. Além de citar o MIS, entre os feitos e projetos na área, Sodré menciona que “salvou a humilde casa de Cândido Portinari e prepara-se para estruturar o primeiro Museu da Literatura do país”. O uso da palavra “estudar”, utilizada somente para referir-se à criação do MIS, pode ser um indicativo de que o governo enfrentava dificuldades na concretização deste projeto específico pois, anteriormente, a criação do museu era mencionada pela mídia como uma certeza.

Ainda sobre esta questão, quando entrevistado em 1993 pelo MIS, Rudá de Andrade afirmou: “Luiz Ernesto pode ter tido a ideia em 1967, mas acho que [o MIS] é uma coisa dos anos 1969 e 1970. Era o fim do governo Sodré, e tudo teve que ser feito às pressas”⁴¹. Em seu depoimento, o cineasta revela que Kawall, muitas vezes “cobrou do grupo que o projeto andasse”. Em sua fala, Andrade deixa claro que houve pressão para que o MIS fosse entregue com rapidez e dá a entender que o motivo estava ligado ao fim da gestão de Abreu Sodré, que terminaria em 1971. De maneira implícita, o cineasta sugere que o político tinha intenção de incluir o museu em suas realizações como governador do Estado de São Paulo e que, por este motivo, a criação do museu não poderia atrasar mais do que já havia atrasado⁴².

Segundo Kawall, apesar das dificuldades, em 1969, os Estatutos do MIS, que serviriam de base para elaboração do seu decreto oficial de criação, foram aprovados numa cerimônia no Palácio Bandeirantes, de acordo com o jornalista,

³⁹ Termo utilizado pelo governador Abreu Sodré no artigo.

⁴⁰ Sodré presta contas do seu governo. *O Estado de S. Paulo*. 15 de mar. 1968. p. 6

⁴¹ ANDRADE (1993).

⁴² ANDRADE (1993).

por “uma ação firme de Arrobas Martins”, Secretário da Fazenda do Governo do Estado de São Paulo ⁴³. Pouco tempo depois, o Museu da Imagem e do Som é criado oficialmente pelo decreto-lei n.º 247⁴⁴, no dia 29 de maio de 1970, vinculado, diretamente, ao Conselho Estadual de Cultura, da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Na cerimônia, é também criado o Museu da Cultura Paulista Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro⁴⁵ em uma solenidade “em caráter comemorativo”⁴⁶, uma vez que, no início da semana seguinte, a Assembleia Legislativa seria aberta após prolongado recesso constitucional⁴⁷.

O evento foi noticiado no próprio dia pela *Folha de S. Paulo*. O Jornal anunciou a previsão de comparecimento de diversos artistas e intelectuais à cerimônia. O artigo confirmava que a entidade seria responsável pela preservação do acervo fílmico da Cinemateca Brasileira⁴⁸, algo que estava previsto no decreto-lei, mas que nunca se concretizou. O jornal informou ainda que o MIS gravaria continuamente aspectos da história viva do Estado de São Paulo, o que de fato constituiu um dos grandes objetivos da instituição, desde sua criação, que se materializou em uma série de projetos de pesquisa e registro audiovisual desenvolvidos na primeira década do museu.

No dia seguinte, *O Estado de São Paulo* anuncia “Nosso MIS já tem primeira gravação” (apêndice 5). Segundo o jornal, alunos da Escola de Comunicação e Artes da USP haviam filmado e gravado o áudio da cerimônia de criação do Museu da Imagem e do Som. Na ocasião, discursaram Abreu Sodré, Arrobas Martins, Paulo Emílio e Ricardo Cravo Albin. Os registros, no entanto, não puderam ser localizados. De acordo com a coordenadora do Centro de Memória e Informação do Museu da Imagem e do Som, CEMIS, Patricia Lira, fragmentos do áudio dos discursos foram inseridos no curta-metragem

⁴³ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

⁴⁴ SÃO PAULO (Estado). Decreto-lei nº 247, de 29 de maio de 1970. Diário Oficial - Executivo, 30/05/1970, p.4

⁴⁵ O Museu da Cultura Paulista Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro é criado pelo Decreto-lei nº 246, de 29 de maio de 1970, e com a denominação alterada pelo artigo 1º, do Decreto nº 52.558, de 12 de novembro de 1970, passa a denominar-se Museu da Casa Brasileira.

⁴⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.2.

⁴⁷ Criado o Museu da Imagem. *Folha de S. Paulo*. 30 de mai. 1970.

⁴⁸ Governo cria hoje Museu da Imagem e Som. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1970, p. 8.

experimental *Nasce o MIS*⁴⁹, citado anteriormente⁵⁰. Segundo o jornal, o Museu da Imagem e do Som teria três funções básicas: preservar e pesquisar tudo o que diga respeito à imagem ou ao som, “fazer o registro audiovisual do que está passando” e difundir este material. Para isso, iria dispor de arquivo, fototeca, discoteca e cinemateca. Para completar, “a exemplo do seu congênere do Rio”, o MIS paulista iria fazer entrevistas com personalidades nacionais ou estrangeiras com o intuito de “preservar suas opiniões” para futuras gerações. De acordo com o veículo, Ricardo Cravo Albin, havia proposto em seu discurso o intercâmbio cultural entre os dois Museus da Imagem e do Som e expressado sua opinião em relação a escolha do futuro diretor do museu paulista, que deveria ser “menos um museólogo do que um jornalista”⁵¹.

Na sequência, a *Folha de S. Paulo* publicou um longo texto sobre o museu, no qual especulava sobre quem ficaria responsável pela sua direção-executiva. O jornal dizia que “segundo comentários”, a direção provavelmente ficaria a cargo de Luiz Ernesto Kawall, enquanto Paulo Emílio seria designado responsável pelo setor de documentação e arquivo, ao passo que a Rudá de Andrade caberia dirigir o arquivo fílmico⁵².

Em 1980, Kawall contou ao veículo que, por ter sido o idealizador do MIS e ter coordenado a comissão responsável por sua criação⁵³, Abreu Sodré, Arrobas Martins e Orlando Zancaner, então Secretário de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo⁵⁴, “insistiram muito” para que ele assumisse o cargo de primeiro Diretor Executivo do MIS. Kawall, no entanto, não teria aceito a

⁴⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. *Nasce o MIS*. Vídeo experimental produzido entre 1971 e 1973. Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/video/nasce-o-mis-1>

⁵⁰ LIRA, Patrícia. Afirmção retirada de troca de e-mails com a autora, no dia 01 de nov. 2018.

⁵¹ Nosso MIS já tem primeira gravação. *O Estado de S. Paulo*. 30 de mai. 1970. p. 8.

⁵² Museu da Imagem e do Som vai começar com Mário de Andrade. *Folha de S. Paulo*. 2 de jun. 1970. p. 2.

⁵³ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

⁵⁴ Em 29 de dezembro de 1967, o Governador Roberto Costa de Abreu Sodré, efetuou uma reforma administrativa das atividades de promoção social, cultura, educação física, esportes e turismo, e através do Decreto nº 49.165, modificou o nome da *Secretaria de Estado dos Negócios de Esporte e Turismo* do Estado de São Paulo para *Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo*. In SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 49.165, de 29 de dez. 1967. Dispõe sobre a reforma administrativa das atividades de promoção social, cultura, educação física, esportes e turismo e dá outras providências - Diário Oficial - Executivo, 03/01/1968, p.2

proposta por considerar que lhe “faltavam qualidades de museólogo e, como jornalista, estava empenhado nas duras funções de assessor de imprensa do Governador”⁵⁵. Sua justificativa era o contrário do que Ricardo Cravo Albin havia defendido publicamente. Para completar, Kawall afirmava que ele próprio teria sido o responsável pela indicação de Rudá de Andrade para o cargo, defendendo que o cineasta era “conhecido por todos, e muito interessado no MIS”. Além do depoimento do jornalista, não foi possível localizar nenhum documento que esclarecesse esse episódio.

No dia 15 de setembro de 1970, no Palácio dos Bandeirantes, foi atribuído oficialmente a Rudá de Andrade o cargo de Diretor Executivo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, cargo que manteria até o final de 1980. Kawall foi designado para o cargo de Diretor-Técnico, função que exerceu até o segundo semestre de 1971.

Naquela ocasião, tomou posse o primeiro Conselho de Orientação do Museu da Imagem e do Som, a partir do Decreto nº 52.525⁵⁶, assinado pelo Governador Abreu Sodré. O órgão era composto por sete membros, sendo cada um representante de uma entidade específica, ligada à produção e difusão da imagem e do som, ou seja, ao cinema, à televisão, à música e à produção de conteúdo jornalístico ou educativo, como era o caso da Fundação Padre Anchieta, organização com fins educacionais também criada por Abreu Sodré durante sua gestão no governo do Estado. Integravam o Conselho: Paulo Emílio Sales Gomes, pela Fundação Cinemateca Brasileira; Francisco de Almeida Salles, Rudá de Andrade e Luiz Ernesto Kawall, representantes do Gabinete do governador; Sérgio Viotti representante da Fundação Padre Anchieta; Sérgio Vasconcellos Corrêa, representante da Ordem dos Músicos, e Avelino Ginjo, que representava a Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos de São Paulo (apêndice 6).

⁵⁵ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

⁵⁶ SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 52.525, de 15 de setembro de 1970. Dispõe sobre a organização e funcionamento do Museu da Imagem e do Som. Diário Oficial - Executivo, 17/09/1970, p.3

Segundo o decreto, o Conselho de Orientação teria mandato de cinco anos, superior ao do governador do Estado, o que garantia ao órgão maior autonomia administrativa em relação a mudanças de gestão. A ele era atribuída a função de participar na definição do que viria a ser o museu, no estabelecimento de sua dinâmica de funcionamento e das atividades a serem desenvolvidas. Rudá de Andrade, ao ser indicado à direção do MIS, ficava responsável pela presidência do conselho.

Falecido em 2009, Rudá era filho de Oswald de Andrade e Pagú - Patrícia Galvão -, pensadores centrais da Semana de Arte Moderna de 1922. Estudou cinema no Centro Experimental de Cinematografia, em Roma, na Itália, onde foi assistente de direção do conceituado cineasta Vittorio de Sica em três filmes⁵⁷, origem e currículo que impressionavam a todos no Brasil. Em 1954, voltou ao país e, sob a orientação de Paulo Emílio Sales Gomes, organizou o que viria a ser a Cinemateca Brasileira. Em 1966, também ao lado de Paulo Emílio, ajudou a implantar a Escola de Comunicação Cultural da Universidade de São Paulo⁵⁸ – atual Escola de Comunicações e Artes -, onde foi diretor do Departamento de Cinema e professor por dez anos⁵⁹. Durante seu período de atuação na USP, o cineasta foi responsável pela aquisição de equipamentos de última geração para o Departamento de Cinema, como filmadoras de 16 e 35 milímetros, e uma máquina de efeitos especiais⁶⁰. Ao assumir a direção do MIS, uma de suas primeiras providências foi a compra de equipamentos audiovisuais para a produção de pesquisas e projetos para o museu, e para o apoio de projetos externos⁶¹.

⁵⁷ COURI, Norma. La Vita è Così, Maestro. *Piauí*, 30ª edição, mar. 2009. online. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/la-vita-e-cosi-maestro/>

⁵⁸ A Escola de Comunicações Culturais (ECC), nome original da atual Escola de Comunicações e Artes (ECA), foi formada em meados de 1965 por uma comissão de dez professores da Universidade de São Paulo (USP), da qual não fizeram parte Rudá de Andrade e Paulo Emílio Sales Gomes. O Decreto 46.419 de 15 de junho de 1966, do então governador do Estado Laudo Natel, assinado pelo reitor Luís Antônio Gama e Silva, criou oficialmente a instituição. Em 1969, o Decreto nº 52.326 oficializou a mudança do nome para Escola de Comunicações e Artes. In: <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/ecc>

⁵⁹ MIS já tem conselheiros. *O Estado de S. Paulo*, 12 de set. 1970, p. 11.

⁶⁰ COURI, Norma. La Vita è Così, Maestro. *Piauí*, 30ª edição, mar. 2009. online.

⁶¹ ANDRADE (1993).

No CEMIS encontra-se o rascunho do discurso de posse de Rudá de Andrade como Diretor Executivo do museu⁶². Em sua fala, o cineasta destacou a alta responsabilidade do Conselho que seria responsável pela organização e condução da vida regular da entidade. Tal responsabilidade devia-se à complexidade de uma instituição que se propunha a registrar e preservar a imagem e o som do passado e do presente, para formar “um verdadeiro quadro do processo histórico-cultural brasileiro”⁶³. Segundo Andrade, a coleta, reconstrução e conservação do patrimônio histórico do passado exigiam urgência, uma vez que o desenvolvimento urbano e industrial, “para o benefício de seu progresso”, não hesitariam em destruir redutos culturais importantes. Naquela altura ele ressaltou que, no entanto, a missão mais delicada do museu seria a de documentar o presente, que refletia uma “época de extraordinárias mutações sociais e tecnológicas e de improvisações no comportamento humano e na criatividade artística”. Esta documentação deveria ser feita a partir do registro do “processo histórico brasileiro em curso”, ele afirmou.

Ao longo de seu discurso, Rudá de Andrade chamou a atenção para o fato de que o panorama histórico daquele momento “não facilitava a classificação dos valores artísticos e culturais”, principalmente aqueles que, para ele, representavam a vanguarda do pensamento e da criação. O diretor se referia à dificuldade em saber definir o que merecia a atenção do museu e, conseqüentemente, o que deveria ser estudado, preservado e registrado pelo MIS. Em suas palavras:

“As polêmicas e radicalizações de conceitos tendem a confundir o panorama cotidiano da nossa vida cultural. Na impossibilidade de registrar todos os fenômenos que compõem a nossa vida atual, o MIS deverá enquadrar-se num processo seletivo de registro, e de preservação. Objetividade e isenção deverão acompanhar esse trabalho, dentro do critério exclusivamente técnico e cultural, que o Governo do Estado determinou, na Lei que instituiu

⁶² ANDRADE, Rudá de. Discurso de posse como Diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1970. IN: CEMIS.

⁶³ Todas as aspas incluídas neste parágrafo referem-se a expressões utilizadas pelo autor do documento, no caso, Rudá de Andrade.

esse Museu. Este é um dos pontos fundamentais da responsabilidade de seu Conselho de Orientação. Daí a necessidade de assumirmos esse encargo, absolutamente isentos, deixando de lado nossas preferências, para desenvolvermos uma atividade apenas baseada em critérios científicos e atitudes objetivas. Daí a necessidade de procurarmos e aceitarmos uma ampla colaboração das organizações e personalidades responsáveis, pelo desenvolvimento cultural paulistano e brasileiro”⁶⁴.

O discurso de Andrade evidencia ainda que o museu apostava nas novas mídias e nos meios de comunicação de massa como ferramentas de preservação e difusão da história e do patrimônio brasileiro, patrimônio este entendido de maneira ampla, por incluir não apenas monumentos ou obras de arte canônicas, como também aspectos sociológicos e antropológicos e manifestações da cultura popular do país. O pioneirismo da proposta do museu, residia não apenas no objetivo de preservar o patrimônio imaterial, mas, principalmente, no fato do MIS propor-se a produzir ele mesmo registros, a partir do uso das tecnologias mais avançadas daquele momento. Nesse aspecto, Rudá anunciava que o museu nascia como um “museu moderno”, “pelas suas próprias características”, que deixava de lado os velhos conceitos para representar a tendência museológica mais avançada. Seria um museu vivo que teria como matéria prima a comunicação de massa, baseada em recursos de imagem e de som. Somado a isso, ele afirmava o desejo de atuar na formação de público. Segundo Rudá de Andrade, a entidade seria um núcleo de estudos sobre as comunicações culturais, e um meio de difusão educativa e artística. Por último, o futuro diretor destacava o alcance do museu, que, segundo ele, deveria “atingir o povo, pelo trabalho de difusão através da televisão, dos cinemas, do rádio, e das entidades culturais e de ensino, com o imprescindível apoio de outros organismos governamentais, especialmente, o Conselho Estadual de Cultural”.

No dia seguinte à cerimônia, em 16 de setembro, foram publicados diversos artigos na imprensa. O jornal *Folha de S. Paulo* anunciou “MIS: Sodré dá

⁶⁴ ANDRADE (1970), p. 1-2.

posse ao Conselho de Orientação”⁶⁵. Além de fornecer os nomes dos membros do Conselho do museu, incluindo o anúncio de seu presidente e futuro diretor, a matéria expunha detalhes do projeto do MIS. Em um bloco intitulado “Museu vivo”, o jornal informava que o governador havia salientado que “este será um museu vivo, pois o conceito de museus mortos já está superado” e que o MIS seria uma “realidade irreversível” pois daria à história de São Paulo a projeção que ela merecia e necessitava. Quando entrevistado em 1993, o governador sustentou o mesmo discurso, ou seja, de que o museu respondia à necessidade de preservar a memória do povo brasileiro. “Ninguém faz nada sem olhar as raízes. Um povo sem história é um povo que se perde no tempo”, ressaltou Abreu Sodré.

Outro bloco do artigo, intitulado “O que é”, esclarecia que o MIS tinha por finalidade recolher material iconográfico e sonoro, principalmente filmes, fotos, discos e fitas magnéticas que tivessem valor artístico, histórico, sociológico ou cultural. Ao museu cabia ainda a responsabilidade de preservar, restaurar, classificar e catalogar esse material, além de promover a difusão de seu acervo, realizar pesquisas e produzir áudios-visuais. Todas atribuições citadas pelo jornal estavam no texto do Decreto nº 52.525, que descrevia a organização e o funcionamento do museu.

⁶⁵ MIS: Sodré dá posse ao Conselho de Orientação. *Folha de S. Paulo*. 16 de set. 1970. p. 6.

Naquele mês de setembro de 1970, estava, então, criado o Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Segundo a legislação, o Conselho de Orientação tinha sessenta dias após a cerimônia de posse para encaminhar o projeto de regulamento do museu à Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. O projeto expressava as diretrizes da instituição e foi nomeado como Carta de Princípios e Finalidades⁶⁶. Para esclarecimento de detalhes da proposta inicial do MIS, a Carta, juntamente com os dois Decretos, serão resumidos nos itens a seguir.

⁶⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970).

1.1.1. Os decretos

O Decreto-lei nº 247⁶⁷ e o Decreto nº 52.525⁶⁸, que oficializaram a criação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, apresentam as diretrizes da organização e funcionamento previstos para a instituição. O principal intuito no detalhamento de seu conteúdo nessa dissertação é realizar o cruzamento do que foi oficializado por decreto com o que aconteceu de fato no MIS nos seus primeiros dez anos. A partir dessa operação será possível perceber em que medida as diretrizes descritas na lei foram cumpridas na prática.

O decreto-lei nº 247 foi assinado pelo então governador Roberto de Abreu Sodré junto ao Conselho Estadual de Cultura na presença de Luiz Arrobas Martins, Secretário da Fazenda; Orlando Gabriel Zancaner, Secretário de Cultura, Esporte e Turismo e publicado na Assessoria Técnico-Legislativa, no dia 29 de maio de 1970. O documento estava dividido em cinco seções: Finalidades, Estrutura, Atribuições do Conselho de Orientação, Atribuições da Diretoria Executiva, Patrimônio e Disposições Gerais e Transitórias. Uma vez que a estrutura inicial do museu é ainda desconhecida para muitos e que o conhecimento delas será fundamental para a análise da atuação do museu no período da gestão de Rudá de Andrade, cabe-nos aqui apresentar, de maneira resumida, as seis sessões definidas no momento de criação do museu.

De acordo com o decreto-lei nº 247 o MIS tinha como **finalidades**:

- coletar, catalogar, conservar e restaurar material sonoro-visual, especificamente filmes, fotografias, discos e fitas magnéticas de interesse artístico, histórico, sociológico ou cultural, divulgando este registro de arte e cultura brasileira a través de pesquisas, cursos, palestras e filmes.
- realizar o registro audiovisual de depoimentos, fatos e realizações importantes da vida nacional, sobretudo de São Paulo, produzindo filmes de caráter educativo para divulgação cultural e auxílio de ensino.

⁶⁷ SÃO PAULO (Estado). Decreto-lei nº 247, de 29 de maio de 1970. Dispõe sobre a criação do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo. Diário Oficial - Executivo, 30/05/1970, p.4

⁶⁸ SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 52.525, de 15 de setembro de 1970. Dispõe sobre a organização e funcionamento do Museu da Imagem e do Som. Diário Oficial - Executivo, 17/09/1970, p.3

- promover periodicamente, projeções de filmes, audição de discos e fitas.
- patrocinar cursos de divulgação, extensão e treinamento nas áreas de sua especialidade.
- firmar acordos e convênios com entidades congêneres, afins ou simplesmente culturais.
- promover estudos e monografias sobre museus, principalmente os do seu gênero, objetivando assim a sua constante adequação à realidade e às inovações da técnica de comunicação em geral, e museológica, em particular.
- colaborar com outras entidades culturais da Administração Pública Estadual, principalmente as do Conselho Estadual de Cultura, na produção e divulgação de seu material, mantendo estreito contato e efetivo intercâmbio com centros culturais do Brasil, especialmente com a TV Educativa, da Fundação Padre Anchieta, na realização de suas finalidades em comum.

A partir das finalidades descritas no Decreto, é possível perceber o desejo do museu de firmar-se como um espaço de preservação e difusão do patrimônio produzido em suporte audiovisual e como instituição patrocinadora do ensino e produtora de conteúdo.

Para a **estrutura** do Museu da Imagem e do Som de São Paulo foram criados dois órgãos: o Conselho de Orientação e a Diretoria Executiva. O Conselho de Orientação deveria ser constituído por um colegiado de sete membros, nomeados pelo Governador do Estado. Nesta constituição deveriam estar incluídos representantes das seguintes entidades:

- Fundação Cinemateca de São Paulo
- Associação dos Fotógrafos do Estado de São Paulo
- Ordem dos Músicos de São Paulo - Fundação Padre Anchieta

As atribuições do **Conselho de Orientação** eram:

- elaborar o regulamento e o regimento interno do museu

- deliberar sobre a programação do museu, incluindo cursos, conferências, exposições e espetáculos, além de atividades de manutenção, restauração e preservação das peças do acervo
- decidir sobre a aquisição ou permuta de novos materiais, aceitação de doações, prestação de contas e relatórios anuais
- decidir sobre a programação da Diretoria Executiva

Entre os representantes do Estado estava o Diretor Executivo, que era também Presidente do Conselho de Orientação, sendo ele responsável pela representação do Museu perante os Órgãos da Administração Pública Estadual, Federal e Municipal e nas relações com entidades irmãs. Competia ao Presidente do Conselho de Orientação, convocar e presidir as sessões do colegiado e encaminhar ao Conselho Estadual de Cultura todas as solicitações e propostas, providências, documentos e processos referentes à vida da entidade.

As atribuições da **Diretoria Executiva** eram:

- cumprir as normas fixadas pelo Conselho de Orientação
- programar e executar as atividades do seu campo de atuação , dando especial ênfase à pesquisa e à divulgação, sem prejuízo da preservação e enriquecimento do acervo
- propor a formação de seu quadro funcional
- elaborar orçamento programado, relatórios anuais e pesquisas de campo e submetê-los ao Conselho de Orientação
- manter e conservar o acervo, propondo a restauração e a reprodução, quando necessário, dos materiais do museu.
- elaborar orçamento programado, relatórios anuais e pesquisas de campo; Por meio do seu diretor, a Diretoria Executiva deveria cumprir e fazer cumprir as normas e diretrizes fixadas pelo Conselho de Orientação do Museu; coordenar e supervisionar a programação e execução das atividades específicas do Museu; representar o Museu em suas relações com entidades ou instituições congêneres e afins, oficiais ou particulares; apresentar à aprovação do Conselho de Orientação do Museu a proposta orçamentária de cada exercício financeiro o relatório das atividades do

ano anterior bem como os planos especiais de trabalho; além de coordenar e supervisionar todos os serviços técnicos e administrativos do Museu, bem como providenciar a aplicação dos recursos que permitam a execução dos seus programas de trabalho.

Em relação ao **Patrimônio** e sua utilização:

- O Patrimônio do Museu seria constituído pelos bens móveis e imóveis doados ou adquiridos no exercício de suas atividades.
- O Museu da Imagem e do Som poderia receber doações com ou sem encargo.
- Os bens e direitos do Museu da Imagem e do Som deverão ser usados exclusivamente para a realização de seus objetivos.

O **Artigo 10** do Decreto definia que o museu estava autorizado a receber, da Fundação Cinemateca Brasileira, todo o acervo de seu patrimônio fílmico, sonoro e audiovisual, além da documentação, livros e publicações monográficas, pesquisas e relatórios acompanhados do registro de filmes de sua propriedade. Segundo o artigo, no prazo de (30) trinta dias, a contar daquela data, seria celebrado um convênio entre o Estado e a Fundação Cinemateca Brasileira para tal fim.

A este respeito, é fundamental esclarecer que o acervo da Cinemateca Brasileira nunca foi depositado no Museu da Imagem e do Som. Os motivos são inúmeros e alguns deles não estão diretamente ligados ao MIS. Entretanto, basta dizer que, desde sua criação, o museu mudou diversas vezes de espaço físico, passou cinco anos sem ter uma sede definitiva e quando finalmente conseguiu instalar-se em uma residência na Av. Europa, não possuía condições espaciais e nem técnicas, como controle de umidade e temperatura das reservas técnicas, para receber um acervo como o da Cinemateca Brasileira.

O decreto terminava com as **Disposições Gerais e Transitórias**, que definiam, as obrigações do Estado e as políticas de parcerias, convênios e contratações permitidas ao museu:

- poderão ser postos à disposição do Museu da Imagem e do Som servidores da administração centralizada ou descentralizada.
- o Estado consignará, anualmente, ao Fundo Estadual de Cultura e ao Conselho Estadual de Cultura as dotações necessárias ao perfeito funcionamento do museu, considerando a preservação e a renovação do seu acervo e a sua constante adequação às novas técnicas da museologia e da comunicação.
- o Museu da Imagem e do Som poderá firmar convênio com entidade congêneres e afim, ou simplesmente culturais, do Brasil e do Exterior.
- o Museu da Imagem e do Som poderá contratar, quando necessário, serviços técnicos de pessoas em empresas especializadas para a realização plena de suas finalidades.
- o Museu da Imagem e do Som poderá cobrar serviços específicos de sua área de atuação, bem como pelas publicações, impressos e discos que venha a editar, revertendo, os ingressos monetários à Fazenda do Estado para aplicação no próprio museu.

No dia 15 de setembro de 1970 foi retificada a criação do museu a partir do Decreto nº52.525 que adicionava ao decreto anterior detalhes em relação à estrutura do museu e a suas atribuições e finalidades. Cabe aqui fazer um resumo da organização e funcionamento do museu, definidos por decreto.

Às **Finalidades**, nomeadas no segundo decreto de **Disposições Preliminares**, foram acrescentados detalhes dos serviços que deveriam ser prestados pelo museu para que este pudesse cumprir seus objetivos. De acordo com o Artigo 2.º do Decreto, para a consecução dos seus objetivos, o museu deveria manter os seguintes serviços:

- Preservação, conservação e restauração de filmes e documentação audiovisual.
- Pesquisas históricas e técnicas, sobre os assuntos de sua especialidade e os afins.
- Documentação com filmoteca, biblioteca especializada, fototeca, discoteca e hemeroteca.

- Produção ou coprodução de filmes, de material audiovisual e de discos; edição de livros e revistas especializadas, e o registro de depoimentos e fatos da vida nacional.
- Difusão da cultura cinematográfica direta ou indiretamente, projeção de filmes e outros materiais audiovisuais, promoção de cursos e conferências sobre os assuntos da sua especialidade e os afins, exposições permanentes e temporárias sobre os assuntos de sua especialidade e os afins; divulgação de seu acervo e atividades; intercâmbio com as entidades culturais, nacionais e internacionais, inclusive mediante filiação a organismos corporativos nacionais e internacionais.

Em relação à **Estrutura** do MIS, o segundo decreto detalhava os órgãos, unidades e seções que iriam organizar o museu e suas equipes. O Conselho de Orientação e a Diretoria Executiva eram considerados os dois órgãos constitutivos do MIS. Já a Diretoria Executiva era composta por três unidades: o Gabinete do Diretor Executivo, o Serviço Técnico, que seria dirigido por um Diretor Técnico e o Serviço Administrativo, que seria dirigido por um Diretor Administrativo.

A **Diretoria Técnica** compreendia as seguintes seções e setores:

1. Seção de Preservação, com setores de:
 - Conservação, Preservação, e Restauração de Filmes;
 - Conservação, Preservação e Restauração de Documentação Audiovisual;
 - Prospeção de Filmes e Material Audiovisual.
2. Seção de Pesquisa, com setores de:
 - Pesquisa Histórica;
 - Pesquisa de Meios de Comunicação Audiovisual;
 - Pesquisa de Processos Técnicos de Produção Audiovisual;
 - Pesquisa de Processos Técnicos de Museologia Audiovisual .
3. Seção de Documentação, com os seguintes setores:
 - Filmoteca;
 - Biblioteca e Hemeroteca;
 - Fototeca;

- Discoteca.
4. Seção de Produção Audiovisual, compreendendo os setores:
- Cinema;
 - Som;
 - Fotografia;
 - Reprografia.
5. Seção de Difusão, com setores de:
- Cursos e Conferências;
 - Exposições, Projeções e Audições;
 - Divulgação e Intercâmbio.

Ainda de acordo com o decreto, os setores da Seção de Produção Audiovisual deveriam ser equipados com estúdios e laboratórios especializados.

O Serviço de Administração, seria organizado a partir das seguintes unidades:

1. Seção Pessoal;
2. Seção de Tesouraria;
3. Seção de Material;
4. Seção de Comunicações, com os seguintes setores:
 - Protocolo;
 - Expediente.
5. Seção de Portaria e Serviços Auxiliares, com os seguintes setores:
 - Portaria;
 - Serviços Auxiliares;
 - Vendas.

O segundo capítulo dessa dissertação irá apresentar um levantamento das atividades e da dinâmica de funcionamento do museu nos seus primeiros dez anos, quando serão retomados os conteúdos de ambos Decretos.

1.1.2. A Carta de Princípios e Finalidades

A Carta de Princípios e Finalidades do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo⁶⁹, estabeleceu a “filosofia de ação”⁷⁰ e as diretrizes da instituição. Seu conteúdo tinha como base principal as reuniões da Comissão Organizadora do museu e, na sequência, de seu Conselho de Orientação⁷¹. A Carta foi aprovada e divulgada no dia 26 de novembro de 1970 pelo então diretor da instituição, Rudá de Andrade. No dia seguinte, o jornal *O Estado de S. Paulo*, divulgou o conteúdo integral do documento⁷².

Ao elaborar uma Carta de Princípios, o MIS delineava algo equivalente a um plano museológico, com seus objetivos e plano de atuação, o que permitia detalhar e divulgar o que ele viria a – ou pretendia – ser. Ao analisar seu conteúdo é possível perceber a inclusão de diversos pontos levantados por Rudá de Andrade em seu discurso de posse como diretor. Entre os dez pontos nela descritos, estava expressa a missão de materializar o registro e preservação da imagem e do som do passado e presente “objetivando o levantamento de um painel da vida brasileira contemporânea, abrangendo os seus aspectos humanos, sociais e culturais”⁷³. O museu visava conservar, a partir do uso de equipamentos audiovisuais – gravadores de áudio, câmeras de cinema e vídeo, câmeras fotográficas –, o processo histórico-cultural brasileiro em curso em “uma época de extraordinárias mutações sociais e tecnológicas e de improvisações no comportamento humano e na criatividade artística”, conforme havia declarado seu então diretor⁷⁴.

Os responsáveis pela elaboração da carta, constatavam a rápida transformação pela qual o país passava naquele momento e afirmavam a

⁶⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970).

⁷⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Relatório do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, agosto, 1975. p.33

⁷¹ KAWALL (2017).

⁷² MIS expõe finalidades. *O Estado de S. Paulo*. 27 de nov. 1970. p. 16.

⁷³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970), p.1.

⁷⁴ ANDRADE (1970), p. 1.

necessidade de documentação daquele processo. Segundo relatou Rudá em seu depoimento ao museu em 1993, este era “um tipo de material praticamente inexistente em São Paulo na década de 1970”⁷⁵. O acervo do MIS, conseqüentemente, seria, em grande parte, formado por documentação produzida pela própria instituição ou com o seu apoio. Este acervo seria constituído, por exemplo, a partir da obtenção de depoimentos de personalidades marcantes na vida do país, assim como pelo registro de “testemunhos da vida urbana e rural do país, que delineiam o perfil da sociedade brasileira”⁷⁶. A Carta expressava ainda o desejo do museu em colaborar com organizações e “personalidades responsáveis pelo desenvolvimento cultural paulista e brasileiro” de maneira ética, a partir de critérios científicos e objetivos, para evitar qualquer tipo de favoritismo por questões pessoais.

Entre os objetivos do MIS estava a promoção do acesso democrático à cultura, ao patrimônio cultural e, também, aos meios de produção. Para isso, segundo Rudá, o museu apostaria nas “novas mídias”, caracterizadas pela reprodutibilidade, e utilizaria como matéria-prima a comunicação de massa, ou seja, a televisão, o cinema e o rádio, que difundiriam de maneira eficaz o conteúdo artístico e educativo produzido pela instituição para a maior quantidade de pessoas possível, visando atingir amplas camadas populares. Ainda com o objetivo de cumprir esta meta, o museu propunha o empréstimo de equipamentos audiovisuais a profissionais da área e estudantes a fim de incentivar e auxiliar no seu trabalho⁷⁷. Por fim, a partir da Carta, o MIS reafirmava o desejo expresso por Rudá em seu discurso, de constituir-se como um museu vivo e moderno, que seguiria as “tendências museológicas mais avançadas”⁷⁸. Seguem, na sequência, os dez pontos⁷⁹ da Carta de Princípios e Finalidades do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo (figura 1):

⁷⁵ ANDRADE (1993).

⁷⁶ ANDRADE (1970), p. 1.

⁷⁷ ANDRADE (1993).

⁷⁸ ANDRADE (1970), p. 1.

⁷⁹ A autora considerou oportuno inserir no texto da dissertação os dez pontos na íntegra pelo fato deste conteúdo não ter sido, até o presente momento, transcrito para um meio digital.

Carta de Princípios e Finalidades do MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, do Estado de São Paulo.

1. Registrar e preservar a imagem e o som do passado e do presente, objetivando o levantamento de um painel da vida brasileira contemporânea, abrangendo os seus aspectos humanos, sociais e culturais.
2. Registrar, especialmente, o processo histórico-cultural brasileiro em curso, reflexo de uma época de extraordinárias mutações sociais e tecnológicas, e de improvisações no comportamento humano e na criatividade artística.
3. Estabelecer, para essa finalidade, um processo seletivo de registro e de preservação, tendo em consideração as polêmicas e radicalizações de conceitos que confundem o panorama cotidiano da nossa vida cultural e a dificuldade de classificação dos valores artísticos e culturais, representativos da vanguarda do pensamento e da criação.
4. Orientar-se nesse registro, por critérios de objetividade e isenção, sempre num sentido exclusivamente técnico e cultural.
5. Manter ampla colaboração com organizações e personalidades responsáveis pelo desenvolvimento cultural paulista e brasileiro, evitando preferências pessoais, e desenvolver suas atividades com base em critérios científicos e objetivos.
6. Conferir ao M.I.S. o caráter de museu moderno, aplicando as tendências museológicas mais avançadas, e de museu vivo, tendo como matéria prima a comunicação de massa, apoiada em recursos de imagem e de som.
7. Constituir-se em núcleo importante de estudo sobre comunicações culturais e em meio eficaz de difusão educativa e artística, atingindo amplas camadas populares pela informação através da TV, do cinema, do rádio, de entidades culturais e de ensino.
8. Obter depoimentos de personalidades marcantes na vida do país, bem como testemunhos da vida urbana e rural do país, que delineiam o perfil da sociedade brasileira.
9. Colocar o Museu da Imagem e do Som como instrumento a serviço da comunidade, no sentido de complementar todas as atividades culturais, no plano audio-visual.
10. Constituir-se, permanentemente, em instrumento de aferição dos valores do homem e da sociedade, para que a história por ele registrada, devolva a imagem dinâmica do processo cultural brasileiro.

H. L. M.
Helio Lopes
Francisco de Almeida Salles
Paulo Emilio Sales Gomes
Luiz Ernesto Kawall
Roberto de Abreu Sodré

Cópia da Carta de Princípios e Finalidades do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (1970) com as assinaturas de Rudá de Andrade, Francisco de Almeida Salles, Paulo Emilio Sales Gomes, Luiz Ernesto Kawall e Roberto de Abreu Sodré. In: Mendonça (2012), p. 240.

(transcrição)

1. Registrar e preservar a imagem e o som do passado e do presente, objetivando o levantamento de um painel da vida brasileira contemporânea, abrangendo os seus aspectos humanos, sociais e culturais.
2. Registrar, especialmente, o processo histórico-cultural brasileiro em curso, reflexo de uma época de extraordinárias mutações sociais e tecnológicas, e de improvisações no comportamento humano e na criatividade artística.
3. Estabelecer, para essa finalidade, um processo seletivo de registro e de preservação, tendo em consideração as polêmicas e radicalizações de conceitos que confundem o panorama cotidiano da nossa vida cultural e a dificuldade de classificação dos valores artísticos e culturais, representativos da vanguarda do pensamento e da criação.
4. Orientar-se nesse registro, por critérios de objetividade e isenção, sempre num sentido exclusivamente técnico e cultural.
5. Manter ampla colaboração com organizações e personalidades responsáveis pelo desenvolvimento cultural paulista e brasileiro, evitando preferências pessoais, e desenvolver suas atividades com base em critérios científicos e objetivos.
6. Conferir ao M.I.S. o caráter de museu moderno, aplicando as tendências museológicas mais avançadas, e de museu vivo, tendo como matéria prima a comunicação de massa, apoiada em recursos de imagem e de som.
7. Constituir-se em núcleo importante de estudo sobre comunicações culturais e em meio eficaz de difusão educativa e artística, atingindo amplas camadas populares pela informação através da TV, do cinema, do rádio, de entidades culturais e de ensino.

8. Obter depoimentos de personalidades marcantes na vida do país, bem como testemunhos da vida urbana e rural do país, que delineiam o perfil da sociedade brasileira.

9. Colocar o Museu da Imagem e do Som como instrumento a serviço da comunidade, no sentido de complementar todas as atividades culturais, no plano audiovisual.

10. Constituir-se, permanentemente, em instrumento de aferição dos valores do homem e da sociedade, para que a história por ele registrada, devolva a imagem dinâmica do processo cultural brasileiro.

1.2. O contexto político-administrativo

É fundamental destacar que o Museu da Imagem e do Som de São Paulo é formado em plena ditadura militar (1964-1985). Em abril de 1964, poucos anos antes da criação oficial do MIS, um golpe de Estado depôs o então presidente João Goulart, eleito de forma democrática, e deu início a um período marcado pelo autoritarismo, pela redução ou supressão de direitos constitucionais, pela repressão policial, pela censura e, em termos do funcionamento da estrutura política, esvaziamento do Poder Legislativo, limitação do Judiciário e domínio arbitrário do Poder Executivo⁸⁰.

O golpe ocorreu num momento de intensa produção nos vários setores da cultura do país: cinema, teatro, música popular, literatura e artes visuais. Alguns exemplos dessa efervescência são os festivais de música popular brasileira, o Cinema Novo, as programações propostas pelos teatros Oficina e Arena, os Centros Populares de Cultura – CPC/UNE - e os movimentos da Jovem Guarda e do Tropicalismo.

De acordo com a pesquisadora Vanderli Maria da Silva, responsável por uma dissertação que abordou a política cultural dos anos do regime militar, a década de 1960 foi um período marcado “pela experimentação, pela revolta contra o estabelecido, pela busca de uma linguagem artística a serviço da revolução”⁸¹. Segundo a autora, havia uma percepção da cultura como elemento de transformação socioeconômica e diversos artistas e intelectuais, “militantes em suas áreas de criação, buscaram fórmulas para promover a conscientização do povo brasileiro de forma a levá-lo a assumir seu lugar na revolução que se aproximava”⁸².

⁸⁰ COUTO, Ronaldo Costa. História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985. Rio de Janeiro: Record, 1999. (3a edição). p. 41.

⁸¹ SILVA, Vanderli Maria da. A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação de Mestrado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2001, p.29.

⁸² SILVA (2001), p.29.

Após a instauração da ditadura, diversos setores da sociedade reagiram com marchas nas ruas, abaixo-assinados, shows de música, além de outras manifestações de oposição⁸³. De acordo com a jornalista Ana Maria Machado:

“(…) os setores intelectuais repudiam o golpe como podem e, apesar da sucessão de prisões, demissões e cassações, o período que vai de 1964 a 1968 mostra sua vitalidade no cinema, no teatro, na música, nas artes plásticas. (...) Paralelamente, cada vez mais os artistas se engajam em protestos diretos, em denúncias, abaixo-assinados, manifestos, passeatas, aliando-se à universidade na vanguarda das manifestações públicas contra a ditadura”⁸⁴.

Com o golpe militar veio a repressão e a censura, intensificadas com a promulgação do AI-5, Ato institucional nº5, em dezembro de 1968. O AI-5 permitia ao governo colocar o Congresso Nacional em recesso e cassar os mandatos de diversos parlamentares, censurar a imprensa e prender jornalistas, aposentar, em caráter compulsório, ministros do Supremo Tribunal Federal e professores das universidades públicas, demitir funcionários públicos, censurar obras e prender autores e artistas⁸⁵.

Em 1969, diversos docentes da USP, entre eles, vários pertencentes aos quadros da Escola de Comunicação e Artes, onde lecionavam Rudá de Andrade e Paulo Emílio Sales Gomes, passam a sofrer perseguições políticas, o que culmina com cassações e aposentadorias compulsórias amparadas pelo AI-5. Em janeiro daquele ano, três professores da ECA sofrem a chamada “cassação branca”, isto é, a não renovação de seus contratos sem motivo aparente: Jair Borin, do Departamento de Jornalismo e Editoração, Thomas Farkas e Jean Claude Bernardet, ambos do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão⁸⁶. O MIS nasce

⁸³ SILVA (2001), p.37.

⁸⁴ MACHADO, Ana Maria. Da resistência à transição. In Schwartz, Jorge; Sosnowski, Saúl (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo. EDUSP -Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 77-78.

⁸⁵ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988, p. 165-171.

⁸⁶ <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/demiss-o-arbitr-ria-de-professores-da-ecc#>

neste contexto, após o endurecimento do regime militar. Porém, conforme lembra o sociólogo Renato Ortiz, a censura não atingiu toda a produção cultural do período. Ortiz comenta a complexidade da repressão durante os anos mais pesados da ditadura:

“(…) podemos hoje dizer que ela apontava somente para a superfície de um fenômeno bem mais complexo. Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 caracteriza-se por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história em que mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada”⁸⁷.

No trecho destacado, além de problematizar a incidência e os alvos da censura, Ortiz também constata o grande investimento na área cultural no período. Segundo o autor, nos anos da ditadura, o poder público buscou promover e garantir o desenvolvimento do mercado atrelado à produção na área por reconhecer que a cultura “envolve uma rede de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder

⁸⁷ ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. (5ª edição). p. 114-115.

autoritário”⁸⁸. A este respeito, cabe mencionar a pesquisa de Lia Calabre⁸⁹ sobre a política cultural brasileira⁹⁰.

Segundo a pesquisadora, ao longo da história do Brasil, foram poucos os momentos em que o governo federal concentrou esforços em elaborar e pôr em prática uma política cultural. Refiro-me à política cultural nessa dissertação a partir da concepção utilizada por Calabre, que a define como “um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura”⁹¹. De acordo com a autora, um destes momentos aconteceu, justamente, durante a ditadura militar. Calabre defende uma posição similar a de Ortiz e afirma que a intervenção do Governo Militar no setor da cultura não se limitava a controlar e/ou reprimir a produção cultural de artistas e intelectuais e relembra que houve um grande investimento na área principalmente nas gestões dos Ministros da Educação Jarbas Passarinho (1969-1973), durante o governo Médici (1969-1974), e, sobretudo, Ney Braga (1974-1978), nos anos do governo Geisel (1974-1978).

Durante a presidência do General Castelo Branco (1964-1967), foi formada uma comissão para estudar a reformulação do Conselho Nacional de Cultura para que este fosse capaz de elaborar uma política cultural de alcance nacional. Assim, em novembro 1968, foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC), que instituía uma política de apoio a diversas ações na área cultural. O Conselho era constituído por vinte e quatro membros, diretamente nomeados

⁸⁸ ORTIZ (1988), p.116.

⁸⁹ Lia Calabre é doutora em história pela Universidade Federal Fluminense, pesquisadora e chefe do setor de estudos em política cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa. Autora de diversos artigos, tais como: “O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974” e “Intelectuais e Política Cultural: O Conselho Federal de Cultura”.

⁹⁰ Os artigos utilizados foram: CALABRE, Lia. Política Cultural no Brasil: um histórico. Trabalho apresentado no *I ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, realizado na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, maio, 2005.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. Trabalho apresentado no *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, realizado na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, maio, 2007.

CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-Americano. Rio de Janeiro, maio de 2006. *Intellèctus* Ano 05 Vol.II Revista Eletrônica ISSN 1676-7640.

⁹¹ CALABRE (2005), p.1.

pelo Presidente da República. De acordo com o Decreto de criação do órgão⁹², os conselheiros deveriam ser escolhidos “dentre personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade”, além de representarem as áreas de artes, letras e ciências. Dentre eles, estavam alguns dos mais destacados intelectuais do país, de variados campos políticos e ideológicos: Ariano Suassuna, Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Roberto Burle Marx, entre outros⁹³. Muitos deles estiveram envolvidos em órgãos do Estado brasileiro e em movimentos culturais, literários e políticos desde a década de 1920 até os anos 1970. Seu campo de atuação no Conselho era vasto. A eles cabia a orientação das políticas culturais, a proteção e a divulgação do patrimônio cultural, reformas estruturais de prédios e edifícios históricos, defesa do patrimônio arquitetônico, recuperação de arquivos documentais e bibliotecas, criação de centros culturais nos pequenos e médios municípios e a publicação de obras de caráter literário ou histórico.

No fim do governo do Presidente Médici (1969-1974) foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), que consistia em um projeto de financiamento de eventos culturais. O PAC incluía o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, além do apoio a capacitação de pessoal⁹⁴. Lançado em 1973, o Plano tinha como meta a implementação de um calendário de eventos patrocinados pelo Estado que visava a promoção e difusão de atividades artístico-culturais e sua circulação por diversas regiões do país. Integraram o calendário, espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema⁹⁵. Poucos anos antes, em 1969, havia sido criada a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRASILME), entidade pública que tinha como objetivo constituir no país uma indústria cinematográfica com forte intervenção e regulação estatal⁹⁶.

Durante o governo Geisel (1974-1978), o Brasil deu início ao processo de

⁹² PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966.

⁹³ CALABRE (2007), p.4.

⁹⁴ CALABRE (2007), p.4.

⁹⁵ Um dia para a cultura. *Veja*, 15 de ago. 1973, p. 66-70.

⁹⁶ AMANCIO. Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrasilme. *Alceu*. v.8, n.15, jul./dez. 2007. p. 173 - 184.

abertura política, que se concluiria em 1985, com a volta da democracia. Dentre as realizações da gestão do Ministro da Educação Ney Braga estava a implantação da Política Nacional de Cultura, em 1975, que segundo o sociólogo Sérgio Miceli foi o “primeiro plano abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural”⁹⁷. No período, foram criadas inúmeras instituições culturais federais, algumas delas focadas em suportes ou temáticas trabalhadas pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Dentre elas: a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), em 1975; o Centro Nacional de Referencia Cultural, também em 1975; o Conselho Nacional de Cinema, de 1976; a Radiobrás, do mesmo ano; e a Fundação Pró-Memória, em 1979⁹⁸. Para Miceli, o ministro Ney Braga conseguiu:

“(...) inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios, como por exemplo, o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas”⁹⁹.

Com o intuito de localizar a criação do MIS neste contexto, cabe mencionar que, de acordo com o levantamento realizado pela pesquisadora Tânia Mendonça, dos quarenta e quatro (44) Museus da Imagem e do Som existentes no país, doze (12) são do período da ditadura militar¹⁰⁰. Até o fim da ditadura, em 1985, além dos museus já citados¹⁰¹, também são criados o MIS Campinas, de 1975; o Museu de Comunicação Social de Porto Alegre, de 1974; o MIS Juiz de Fora, 1976; o MIS Ribeirão Preto, 1978; o MIS Ceará, 1980; MIS Alagoas, 1981; o Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de

⁹⁷ MICELI, Sergio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sergio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p.75.

⁹⁸ CALABRE (2007), p.4.

⁹⁹ MICELI (1984), p.75.

¹⁰⁰ MENDONÇA (2012), p 157.

¹⁰¹ Ver nesta dissertação item: “Um Museu da Imagem e do Som em São Paulo”, p.17.

Minas, de 1984. Segundo Mendonça, apesar de alguns deles não se auto-intitularem Museu da Imagem e do Som, possuem características muito similares em termos de finalidades e estrutura¹⁰². Em sua tese, a autora também discorre a respeito do contexto de criação destes museus e, mais especificamente, sobre as estratégias dos militares em relação à cultura:

“Com a instauração do Regime Militar, embora a categoria tenha avançado do ponto de vista institucional, os museus, assim como outras instituições, sofreram consequências drásticas. Paradoxalmente, o regime articulou um projeto de crescimento econômico que abrangia também o setor cultural, especialmente no sentido de expandir as ações para o grande público, desde que elas ocorressem sob o controle restrito do Estado. No caso dos museus, eles foram orientados no mesmo contexto, visando o consumo intensificado e a construção da identidade nacional”¹⁰³.

Quando o MIS paulista completou 30 anos, em 2000, seu então diretor, Marcos Santilli, publicou o catálogo *Ecos do Século – Reflexões do Museu da Imagem e do Som 30 anos de MIS*, no qual buscou contextualizar o nascimento dos Museus da Imagem e do Som:

“Os MISes nascem renunciando o apogeu e a decadência da indústria brasileira, no ‘big-bang’ do cinema novo, da bossa nova, da criação de Brasília, no universo em expansão da interiorização territorial brasileira e no surgimento das redes de rádio, televisão e do vídeo. Os MISes contemplam as linguagens artísticas industriais multiplicáveis, em contraposição às belas artes convencionais, únicas. Os MISes participam dos primeiros passos e da ponta tecnológica do processo evolutivo das mídias que agora convergem para as novas tecnologias e internet. Estamos no estuário de grandes transformações que desembocam no oceano que não mais separa, mas une povos e dissolve limites de classes sociais, grupos raciais, fronteiras físicas e

¹⁰² MENDONÇA (2012), p 159.

¹⁰³ MENDONÇA (2012), p. 153.

linguísticas que sempre foram restritivos e conflituosos¹⁰⁴.

Nessa análise, Santilli chama atenção para o contexto histórico que possibilitou o surgimento dos Museus da Imagem e do Som: a efervescência cultural dos anos 1960, o desenvolvimento da indústria cultural, das novas mídias e dos meios de comunicação em massa. O autor também ressalta o fato dos MISes trabalharem com a reprodutibilidade, em contraposição à ideia do objeto artístico único e original. Por último, menciona o alcance desta tipologia de instituição, que ao apostar nos meios tecnológicos de registro e difusão da informação, atinge públicos diversos e dissolve barreiras físicas e linguísticas, que até então, eram intransponíveis.

Especificamente a respeito do desenvolvimento da indústria cultural e dos meios de comunicação no país, Renato Ortiz esclarece que a televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 1960, enquanto o cinema nacional e outras esferas da cultura popular de massa somente se estruturam como indústria nos anos 1970. Sua evolução constante no período da ditadura é associada pelo autor à reorganização da economia brasileira promovida pelo Estado autoritário, que permite consolidar no Brasil um “capitalismo tardio”¹⁰⁵. Paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, no regime militar o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais é fortalecido. Segundo ele:

“Percebe-se, pois, claramente a importância de atuar junto às esferas culturais. (...) Reconhece-se ainda a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm em criar estados emocionais coletivos. Com relação a esses meios, um manual militar se pronuncia de maneira inequívoca: ‘bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes

¹⁰⁴ SANTILLI, Marcos. In: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. *Ecos do Século – Reflexões do Museu da Imagem e do Som 30 anos de MIS*. Catálogo, 2000. p. 3. In: CEMIS.

¹⁰⁵ ORTIZ (1988), p. 113.

da Expressão Política; utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo”¹⁰⁶.

Para dar uma ideia dos investimentos na área das comunicações, Ortiz menciona que, em 1965 o governo militar cria a EMBRATEL, que dá início a uma política modernizadora para as telecomunicações. Neste mesmo ano, o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), e em 1967 é criado o Ministério de Comunicações. No período, é construído ainda um sistema de microondas, inaugurado em 1968, que permite a interligação de todo o território nacional. Com ele, afirma Ortiz, “as dificuldades tecnológicas das quais padecia a televisão na década de 1950 são resolvidas. O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que no Brasil, contrariamente dos Estados Unidos, é resultado de um investimento do Estado”¹⁰⁷.

Segundo o autor, o que caracteriza a situação cultural nos anos 1960 e 1970 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 1950 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, a partir daquele momento elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrir uma massa consumidora. Durante o período, ocorre uma expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura. Os dados levantados por Ortiz, confirmam, por exemplo, o crescimento das indústrias fonográfica e cinematográfica e o aumento no número de cinemas no país. De acordo com ele, é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa¹⁰⁸. Cabe lembrar aqui, que também é neste contexto que é criado o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, instituição que visava, justamente, trabalhar com o cinema, a música, as novas tecnologias e os meios de comunicação de massa.

A partir dos autores citados é possível afirmar que o propósito do Estado Militar era apoiar, mas ao mesmo tempo, centralizar o controle da produção e

¹⁰⁶ ORTIZ (1988), p. 116.

¹⁰⁷ ORTIZ (1988), p. 117-118.

¹⁰⁸ ORTIZ (1988), p. 117-128.

veiculação da cultura nacional. No entanto, Renato Ortiz e Sérgio Miceli problematizam esta questão e demonstram que houve, em âmbito federal, “a constituição de um grupo de dirigentes da área cultural na década de 70”¹⁰⁹. Miceli enfatiza a presença de gestores culturais e intelectuais nos equipamentos público federais durante a ditadura, “que firmaram suas reputações em função do êxito logrado pelas instituições que eles mesmos ajudaram a implantar”¹¹⁰. Tatyana Amaral Maia, que pesquisou o Conselho Federal de Cultura, demonstra que o conjunto de ações dos intelectuais envolvidos com o órgão reflete o esforço e mesmo a capacidade do regime autoritário de incorporar setores variados da sociedade brasileira. Segundo Maia, apesar das diversas teses que defendem a manipulação, o controle ou a cooptação por parte do governo militar, durante a ditadura muitos intelectuais seguem presentes na vida pública por dentro do Estado. De acordo com a autora, este modo de funcionamento do setor público havia sido iniciado nos anos 1920 e se manteve ao longo dos anos seguintes¹¹¹. Para chegar a esta conclusão Maia examina a rede de sociabilidade¹¹² do Conselho, com base na biografia e nas trajetórias dos seus membros, a partir de marcadores como cargos no Ministério da Educação e Cultura (MEC), participação em movimentos culturais e políticos, em academias de letras e institutos históricos e geográficos, em periódicos e mandatos no Legislativo. Os dados por ela levantados indicam a constituição de uma “elite cultural” ativa e presente no setor público por décadas, o que não significa que o grupo era homogêneo ou que não houvesse discordâncias entre eles. Segundo a pesquisadora:

“A historiografia tem demonstrado a participação decisiva dos grupos civis na montagem e no funcionamento do Estado ditatorial brasileiro, seja intervindo diretamente no aparelho estatal, seja apoiando a presença dos militares no controle do Executivo. Muitas dessas pesquisas adotaram como perspectiva teórica a relação ambígua estabelecida entre civis e militares gerando momentos de

¹⁰⁹ MICELI (1984), p.59.

¹¹⁰ MICELI (1984), p.59.

¹¹¹ MAIA, Tatyana de Amaral. Os cardeais da cultura nacional : o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975) / organização da coleção Lia Calabre. – São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

¹¹² Termo utilizado pela autora, advindo da sociologia da cultura.

proximidade-legitimidade e outros de clara oposição, evitando as armadilhas do “mito da resistência” elaborado pela memória social a partir do lento processo de retorno à democracia, iniciado em 1979, cujo marco foi o decreto da anistia política. É nesta perspectiva teórica que nos apoiamos para demonstrar a relação de proximidade/crítica existente entre o CFC [Conselho Federal de Cultura] e as diretrizes da cúpula do Executivo. O trânsito desses homens pelos campos político e cultural remonta aos anos 1920. A participação intensa desse grupo nas instituições e nos movimentos culturais, nos ministérios, nas agências governamentais, exercendo cargos no Legislativo e no Executivo, especialmente entre as décadas de 1930 e 1970, indica a importância desse grupo no cenário político”¹¹³.

Nesta reflexão, também é fundamental ressaltar que o projeto de institucionalização da produção artístico-cultural empreendido no período da ditadura não ficou restrito ao nível federal. Segundo Lia Calabre, durante aqueles anos, houve um aumento nos investimentos e uma maior valorização do setor cultural também nos Estados e Municípios do país. O número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura estaduais e municipais cresceu¹¹⁴, o que acarretava maior autonomia política e institucional para estes órgãos, bem como para os equipamentos culturais estaduais e municipais a eles associados. Este era o caso do MIS de São Paulo, museu vinculado, diretamente, ao Conselho Estadual de Cultura, da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Resta compreender quais os objetivos com sua criação e em que medida o Museu da Imagem e do Som figurou entre os planos do governo militar e/ou foi alvo de sua censura.

¹¹³ MAIA (2012), p.29.

¹¹⁴ CALABRE (2007), p.3.

1.3 Distintos objetivos na criação do museu

A quantidade de Museus da Imagem e do Som criados no período da ditadura militar no Brasil, pode nos levar a pensar que o surgimento do MIS de São Paulo esteve diretamente ligado aos projetos empreendidos pelo regime. No entanto, apesar do museu nascer em um contexto no qual o Governo Brasileiro promoveu diversas iniciativas artístico-culturais, muitas delas vinculadas aos suportes e linguagens trabalhados pela instituição, a pesquisadora Tânia Mendonça deixa claro que não foi possível localizar nenhuma referência aos MISes no texto dos planos federais desenvolvidos no período¹¹⁵.

A este respeito, no CEMIS foi possível localizar apenas um documento, de 1971, no qual o Conselho Estadual de Cultura solicita a aprovação prévia pelo órgão de todas as gravações a serem realizadas pelo MIS paulista. No arquivo do museu também encontra-se a resposta do então diretor Rudá de Andrade (1970-1980), enviada quase um ano depois: “Tendo em vista que as programações do Museu da Imagem e do Som estão sendo submetidas diretamente ao Exmo. Sr. Secretário de Cultura, Esportes e Turismo, por determinação expressa de S. Excia., encaminhe o presente processo ao Diretor Administrativo para arquivamento”¹¹⁶. Além deste processo, não foi possível localizar nenhum outro documento que prove qualquer envolvimento ou imposição por parte dos militares ou do Governo do Estado de São Paulo na elaboração dos princípios e finalidades do MIS ou na programação desenvolvida durante a gestão de seu primeiro diretor. Para completar, em grande parte dos depoimentos gravados em 1993, os entrevistados foram questionados, de forma direta, em relação a possíveis interferências, situações de censura ou imposições ideológicas vindas dos militares e do Governo do Estado no museu. Todos declararam não ter presenciado qualquer situação deste tipo.

¹¹⁵ MENDONÇA (2012), p 159.

¹¹⁶ CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA. Processo nº037. Classificação D-25. Assunto: Solicita que todas as gravações do MIS sejam submetidas a prévia aprovação daquela diretoria técnica. 1971. In: CEMIS.

Rudá de Andrade garante que o projeto conceitual do MIS foi escrito com “muita liberdade e confiança”¹¹⁷. Segundo ele, existiram pressões para que as diretrizes do museu ficassem prontas antes do fim da gestão de Abreu Sodré, mas não houve qualquer interferência em seu conteúdo. Apesar da vigência da censura no país durante sua gestão, o ex-diretor afirma não ter presenciado qualquer intervenção direta dos militares ou tentativa de usar o MIS como ferramenta de propaganda do governo. De acordo com Rudá, os membros do Conselho de Orientação e os funcionários do museu tinham consciência de que na época certos conteúdos não poderiam entrar no acervo ou ser divulgados pela instituição. Em face disso, em alguns casos houve “autocensura”, mas no geral a instituição não deixou de realizar suas pesquisas e seguir com sua programação, mesmo sabendo que parte do material produzido ou divulgado poderia gerar situações desagradáveis com os militares¹¹⁸.

“Tivemos problemas seríssimos de censura no país, mas nunca em relação ao nosso trabalho. Nunca houve uma tentativa de interferência. Na Chapada Diamantina lembro de entrevistar e registrar coisas que na época não poderiam ser divulgadas de maneira nenhuma. Gravei pessoas ligadas a fuga do Lamarca. Não me lembro se coloquei este documentário aqui no museu, provavelmente não coloquei, porque me autocensurava. Eu tinha um certo comprometimento político, isso não tem dúvida. O Paulo Emílio era menos radical do que eu, mas eu tinha vinculações políticas sérias. Mas a gente sabia fazer as coisas, não deixava transparecer. Não utilizava o museu para fazer atividades subversivas. Fazíamos de leve, mas sem perceber. Podia fazer um pouco, mas de forma discreta. Era proibido qualquer tipo de livro. Lembro quando chegaram as primeiras fotos do Che Guevara morto. O material chegou no MIS, ampliamos na surdina, mas não íamos deixar as imagens no museu. Tínhamos um comportamento normal. Não alterávamos nossas atividades por conta do regime”¹¹⁹.

¹¹⁷ ANDRADE (1993).

¹¹⁸ ANDRADE (1993).

¹¹⁹ ANDRADE (1993).

Em 2009, em uma entrevista para a revista *Piauí*, Rudá contou que durante a ditadura atuou em sindicatos, viveu por um período na clandestinidade, chegou a organizar a fuga de políticos perseguidos e escondeu amigos procurados pelos militares¹²⁰. Apesar disso, mesmo durante os anos mais duros da repressão o cineasta seguiu ativo em instituições culturais e acadêmicas de São Paulo, como a Cinemateca Brasileira e a Universidade de São Paulo. Já Paulo Emílio Sales Gomes, que, conforme afirmou Rudá era menos envolvido com questões políticas, anos depois da criação do MIS, em outubro de 1974, não teve seu contrato de professor no Departamento de Cinema da USP renovado, possivelmente, em razão da ditadura. A demissão sumária, sem direito à defesa e à indenização, como ocorreu com o crítico, era, conforme mencionado anteriormente, um recurso utilizado para excluir do quadro da universidade docentes que apresentassem qualquer tipo de ameaça ao regime militar¹²¹. Apesar disso, Paulo Emílio permaneceu em outras instituições culturais, como no Conselho de Orientação do MIS e na Cinemateca Brasileira.

Maria Lucia Messa, que ingressou como funcionária no MIS em 1975 e permaneceu na instituição por doze anos, contou em seu depoimento que não presenciou intervenções ou situações de censura e que no período foram exibidos filmes “proibidíssimos”. Ela afirma: “Passávamos com a cara e a coragem”¹²². Já Boris Kossoy, que foi membro do Conselho de Orientação do museu desde 1978 e no fim de 1980 sucedeu Rudá de Andrade na direção do MIS, revelou:

“Durante toda a minha gestão e, obviamente, desde antes, a programação era mandada um dia antes ou, no pior dos casos, na manhã do dia da exibição, para a Censura Federal. Várias vezes, tive que conversar com eles. A programação tinha que ser submetida e tinha que ter o OK, porque se trata de uma instituição

¹²⁰ COURI, Norma. La Vita è Così, Maestro. *Piauí*, 30ª edição, mar. 2009. online. Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/la-vita-e-cosi-maestro/>

¹²¹ <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/demiss-o-sum-ria-de-professores-da-eca>

¹²² MESSA, Maria Lúcia. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 09 de set. 1993. In: CEMIS.

pública, aberta ao público e, além disso... Nós ainda vivíamos os anos de chumbo”¹²³.

Ao ser questionado se presenciou algum ato de censura ou deixou de exibir algum filme, ele respondeu: “Não me lembro, mas houve alguns puxões de orelha e muitos avisos. Aí é 1981, já está um pouco mais light. Se bem que não tão light...”¹²⁴.

Em 2017, Luiz Ernesto Kawall também garantiu que não houve qualquer pressão, interferência ou participação dos militares na criação do museu. O jornalista acrescentou ainda que o governo federal não intervinha nas decisões de Abreu Sodré como governador e, “muito menos”, em relação ao Museu da Imagem e do Som¹²⁵.

O ex-governador, quando entrevistado em 1993 pelo MIS, não foi questionado em relação à ditadura militar, mas deixou claro que, seu papel na formação do museu foi somente o de cuidar da articulação política para que ele pudesse ser criado. Abreu Sodré afirmou também não ter participado da elaboração das diretrizes da instituição, apenas “plantou a semente” e cuidou da parte legislativa para construir o que chamou de “orgulho da memória do povo paulista e brasileiro”¹²⁶.

A criação do MIS, de acordo com um documento produzido pela instituição, se inseria em uma política de “valorização da cultura”, uma marca do Governo Sodré, reconhecido como o “Governador da Educação”. Esta política custou ao Estado 31% de seu orçamento e tinha como articulador o Secretário da Fazenda Luiz Arrobas Martins¹²⁷. Em seu depoimento ao museu, Abreu Sodré mencionou a alta porcentagem do orçamento público que havia destinado à

¹²³ HOLLANDA, Bernardo Buarque de; ALFONSI, Daniela. Entrevista com Boris Kossoy. *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, vol. 31, no 65, p. 495-520, set. - dez. 2018. p. p. 506.

¹²⁴ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 506.

¹²⁵ KAWALL (2017).

¹²⁶ ABREU SODRÉ, Roberto. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 30 de set. 1993. In: CEMIS.

¹²⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.1.

cultura e educação, para ele áreas prioritárias, e justificou os gastos dizendo que “o povo não progride se o Estado não aperfeiçoa seus conhecimentos”¹²⁸.

Na ocasião, o político também contou detalhes da sua trajetória profissional e do processo de formação do MIS. Falecido em 1999, Abreu Sodré era advogado, formado pela Universidade de São Paulo, e membro da elite financeira agroexportadora paulista, que dominou o cenário político e cultural brasileiro por séculos. De uma família com tradição política, na década de 1930, atuou como líder estudantil na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, lutou contra o regime ditatorial do Estado Novo (1937-1945) e foi preso. Em 1945 ajudou a fundar a UDN, o mesmo partido político de Carlos Lacerda. Pelo partido foi presidente da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, entre 1960 e 1962, e com a extinção da UDN, em 1965, tornou-se membro da Arena, partido oficial do regime militar (1964-1985), para o qual grande parte dos políticos do partido migrou. Em 1967, Abreu Sodré tornou-se o primeiro governador eleito indiretamente, após o golpe militar. Seu mandato terminou em 1971.

No mesmo ano em que assumiu suas funções no Governo do Estado de São Paulo, o político efetuou uma reforma administrativa nas áreas de promoção social, cultura, educação física, esportes e turismo. Através do Decreto nº 49.165, de 29 de dezembro de 1967, ele renomeou a Secretaria de Estado dos Negócios de Esporte e Turismo do Estado de São Paulo para Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo¹²⁹, dando maior enfoque, recursos e autonomia administrativa à área cultural.

No resumo oficial do balanço de seu primeiro ano de gestão, publicado pelo *Estado de S. Paulo* em março de 1968, Abreu Sodré expressou sua filosofia de governo e as diretrizes de sua política cultural. O político defendeu que o Brasil era uma “civilização cordial” que tinha como origem o encontro entre o

¹²⁸ ABREU SODRÉ (1993).

¹²⁹ SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 49.165, de 29 de dez. 1967. Dispõe sobre a reforma administrativa das atividades de promoção social, cultura, educação física, esportes e turismo e dá outras providências - Diário Oficial - Executivo, 03/01/1968, p.2

índio, o negro africano e o branco português. Sua função como governador era, portanto, garantir a autenticidade das culturas nacionais responsáveis pelo estabelecimento de uma sociedade sem ódios ou privilégios. Para isso, Sodré apostava na criação de uma política cultural. Entre seus projetos na área, citou a Casa de Candido Portinari e o sítio de Monteiro Lobato, além da criação do Museu da Imagem e do Som. Abreu Sodré também destacou em seu balanço a importância da manutenção da democracia e referiu-se ao sindicalismo como uma instância de defesa livre do operário “nem submetido ao poder, nem aos empregadores, e nem as ideologias estranhas a sociedade democrática”¹³⁰ (apêndice 4).

“Criamos, nos trópicos, uma civilização cordial, gerada pelo encontro do índio autóctone, do negro africano e do branco português, e inspirada nos padrões da cultura grega, romana e cristã. Nosso afã deve ser o de garantir a autenticidade das nossas características culturais nacionais, que permitiram a cristalização de uma sociedade sem ódios raciais, de alta inspiração religiosa, inimiga de privilégios, amante da natureza e de suas dádivas, apegada a liberdade como seu dom mais precioso, e, por isso mesmo, inadaptada a qualquer tipo de coação, quer cultural, quer política”¹³¹.

O discurso do político convergia com as ideias defendidas por intelectuais como Gilberto Freyre¹³², que nos anos 1930 buscou denunciar o preconceito de raça e valorizar a diversidade de cor. Em uma de suas principais obras, *Casa-Grande & Senzala* (1933), Freyre chamou a atenção, entre outras questões, para a contribuição decisiva do negro na formação da sociedade brasileira.

¹³⁰ Sodré presta contas do seu governo. *O Estado de S. Paulo*. 15 de mar. 1968. p. 6

¹³¹ Sodré presta contas do seu governo. *O Estado de S. Paulo*. 15 de mar. 1968. p. 6

¹³² Gilberto de Mello Freyre (Recife, Pernambuco, 1900 - 1987). Sociólogo, ensaísta, desenhista, poeta e romancista. Teve como temas centrais de estudo a formação da família patriarcal brasileira durante a colonização e o surgimento de uma nova ordem brasileira a partir da República. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1785/gilberto-freyre>>. Acesso em: 09 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

No fim daquele ano, Abreu Sodré promulgou a Lei nº 10.294¹³³, de 03 de dezembro de 1968, que dispunha sobre o amparo à cultura. De acordo com esta lei, a ação do Estado, iria abranger as atividades oficiais de cunho educativo, não sistematizadas pela Secretaria da Educação, destinadas a “cultuar e preservar costumes e instituições, valores espirituais e morais da sociedade brasileira.” A lei incluía um item dedicado exclusivamente à preservação do cinema e outro à preservação das manifestações folclóricas, duas questões que mereceram destaque no projeto inicial do Museu da Imagem e do Som e nos projetos desenvolvidos durante a gestão de Rudá de Andrade. De acordo com o item de número IV, dedicado à Proteção à Arte Cinematográfica:

Artigo 8º: o Estado promoverá ou incentivará a criação de cinematecas ou cineclubes e zelará pela preservação do seu patrimônio fílmico;

Artigo 9º: Poderá o Estado conceder empréstimos para a realização de filmes industriais e de financiamentos de custeio para filmes de curta metragem e documentários, os quais integrarão o seu patrimônio;

Artigo 10º: Estado promoverá, sempre que a produção cinematográfica artística e industrial o permitir a «Semana do Cinema Paulista» neste e em outros Estados¹³⁴;

A Lei nº 10.294 dispunha ainda sobre a criação de um Fundo Estadual de Cultura, com recursos provenientes, entre outros, da subvenção anual do Governo do Estado e de doações e contribuições dos Governos Federal, Estaduais e Municipais, de autarquias, de sociedades de economia mista e de pessoas físicas ou jurídicas. Ao fundo caberia amparar a cultura e adquirir bens móveis ou imóveis, bem como construir ou reformar imóveis de interesses culturais. Cabe lembrar que o decreto-lei de criação do Museu da Imagem e do Som, de 1970, previa que o Governo do Estado se comprometeria a consignar anualmente, ao Fundo Estadual de Cultura e ao Conselho Estadual de Cultura, as

¹³³ LEI nº 10.294, de 03 de dezembro de 1968. Dispõe sobre o amparo à cultura, em cumprimento ao artigo 127 da Constituição do Estado e dá outras providências. Disponível em:

<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1968/lei-10294-03.12.1968.html>

¹³⁴ LEI nº 10.294.

dotações necessárias ao perfeito funcionamento do museu¹³⁵. Ou seja, de acordo com a legislação, o fundo seria um dos órgãos responsáveis pelo financiamento do MIS.

O conteúdo da Lei nº 10.294 também designava o incentivo do Governo do Estado à criação de instituições culturais, conselhos e comissões. A este respeito, é fundamental mencionar que, além do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, a gestão de Abreu Sodré implantou, no campo do patrimônio e da educação, o Condephhat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico Arqueológico e Turístico), o Museu de Arte Sacra, o Museu da Casa Brasileira, o Paço das Artes e a Fundação Padre Anchieta. Essa última englobava as emissoras da TV Cultura e Rádio Cultura de São Paulo, e o Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETEPS), uma autarquia estadual, responsável pelas escolas técnicas que ofereciam ensino médio, cursos técnicos e superiores, entre outros centros de educação e preservação da cultura.

Rudá de Andrade, em seu discurso de posse como Diretor-Executivo do MIS, ressaltou a forte atuação da gestão Sodré nas áreas de arte e cultura:

“Ainda domingo, representando o Estado de São Paulo, na abertura da Pré-Bienal, Arrobas Martins afirmava que nunca houvera um governo paulista que, como este, desse tanto apoio à cultura e às artes. Seguindo o pensamento desse ilustre homem, acredito que a instalação do MIS representa uma espécie de coroação da atividade deste governo no campo da cultura. A amplitude dos objetivos desse museu, e suas variadas vinculações com os ramos do pensamento e da história, fazem que o Governo de Sua Exa., Abreu Sodré, impulse para o futuro uma obra de dimensões excepcionais”¹³⁶.

Anos depois, o cineasta também destacou o importante papel do Secretário da Fazenda, Luiz Arrobas Martins, e do Presidente do Conselho

¹³⁵ SÃO PAULO (Estado). Decreto-lei nº 247, de 29 de maio de 1970. Dispõe sobre a criação do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo. Diário Oficial - Executivo, 30/05/1970, p.4

¹³⁶ ANDRADE (1970), p. 2.

Estadual de Cultura, Péricles Eugênio da Silva Ramos, no desenvolvimento e consolidação dos museus fundados durante a gestão Sodré¹³⁷. Além de sua atuação no setor público estadual, Arrobas Martins (1920-1977), advogado formado pela Universidade de São Paulo, foi membro da Academia Paulista de Letras e colunista do jornal *O Estado de S. Paulo*. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), também era advogado formado no Largo de São Francisco, além de poeta, tradutor e crítico literário. Publicou ensaios em diversos veículos, dentre eles, nos jornais *Folha da Manhã* e *Correio Paulistano*, e na *Revista Brasileira de Poesia*, que fundou nos anos 1940. A partir de 1966, passou a lecionar literatura e redação na Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. Também membro da Academia Paulista de Letras, chegou a presidi-la no biênio 1987-1990. De acordo com Rudá de Andrade, as instituições cujas criações haviam sido coordenadas política e juridicamente pela dupla, funcionavam de maneira dinâmica e democrática. O MIS, o Museu de Arte Sacra e o Museu da Casa Brasileira, eram algumas delas. “Havia da parte deles um interesse de se criar instituições sólidas e eficientes”, afirmou Rudá¹³⁸.

Quando entrevistado pelo MIS, Abreu Sodré foi questionado sobre o motivo que o levou a criar o museu. O ex-governador justificou que havia a necessidade de preservar a memória do povo brasileiro e o Museu da Imagem e do Som tinha sido idealizado para ser esse lugar: um repositório da história, que contribuiria na promoção do Brasil internacionalmente. “Nosso país é privilegiado. Somos uma grande nação e não tivemos guerras. Mas um povo sem história é um povo que se perde no tempo e, de certa forma, a história projeta um povo”, ele declarou¹³⁹. O museu tinha para ele esse “valor extraordinário”, de “mostrar o que o Brasil foi e será”. “O MIS deveria ser um museu vivo, que funcionaria como uma escola, e não apenas como um local de mera exibição”, ele afirmou. Segundo o político, a instituição não deveria se valorizar pela guarda de material raro, mas colocar à disposição do público “um material desmistificado”¹⁴⁰. No período em que trabalhou com Carlos Lacerda no Rio de

¹³⁷ ANDRADE (1993).

¹³⁸ ANDRADE (1993).

¹³⁹ ABREU SODRÉ (1993).

¹⁴⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (30/09/1993).

Janeiro, antes de ser governador de São Paulo, Abreu Sodré teve contato com as primeiras ideias relacionadas ao futuro MIS carioca. Em suas palavras¹⁴¹, os anos na capital fluminense o “impregnaram do desejo de criar um Museu da Imagem e do Som”, tanto que ao assumir sua gestão no Governo do Estado, deu início ao “sonho de criação do MIS [paulista], à semelhança do museu da Guanabara”¹⁴². Neste processo, seu assessor de imprensa, Luiz Ernesto Kawall foi fundamental, como incentivador e como um dos principais responsáveis pela definição do futuro Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Formado em 1951, na 1ª turma da Faculdade de Jornalismo Cásper Líbero, antes de assessorar o Governador de São Paulo, Kawall (1927) havia trabalhado por mais de uma década no Rio de Janeiro para Carlos Lacerda. De 1960 a 1961, atuou como assessor de comunicação do comitê de eleição da candidatura de Lacerda ao Governo do Estado da Guanabara e depois como diretor da Tribuna da Imprensa, jornal fundado em 1949, também pelo político. Durante o período em que esteve na capital fluminense, o jornalista participou de maneira ativa do processo de criação do Museu da Imagem e do Som do Rio¹⁴³. Segundo Kawall, o museu foi idealizado por Lacerda como um repositório da vida popular e não da cultura erudita. “Cultura que o povo gosta para o museu ser comentado, ocupado, ser vivo”¹⁴⁴, ele acrescentou. Segundo o jornalista contou em 2017, em entrevista para essa dissertação, foram estas as diretrizes que defendeu quando surgiu a oportunidade de criar um museu correlato em São Paulo¹⁴⁵.

A cultura era a área que mais interessava a Kawall. O jornalista publicou inúmeras entrevistas e reportagens sobre os principais artistas do período: Flávio de Carvalho, Goeldi, Volpi, Lívio Abramo, Aldo Bonadei, José Antonio da Silva, entre outros. A fim de concretizar o projeto de criação do MIS, Kawall aproximou-se de pessoas que poderiam auxiliá-lo nessa tarefa: Francisco

¹⁴¹ ABREU SODRÉ (1993).

¹⁴² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (30/09/1993).

¹⁴³ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

¹⁴⁴ KAWALL (2017).

¹⁴⁵ KAWALL (2017).

Almeida Salles (crítico de cinema, presidente da Cinemateca Brasileira e assessor jurídico de Abreu Sodré); Paulo Emílio Sales Gomes (que tinha longa trajetória na área do cinema, tendo ajudado a fundar, entre outras instituições, a Cinemateca Brasileira); Rudá de Andrade (cineasta e professor de cinema na USP, também envolvido com a Cinemateca), além de Maurício Loureiro Gama (jornalista) e Avelino Ginjo (repórter fotográfico).

Almeida Salles e Kawall se conheceram no Palácio Bandeirantes, sede do governo paulista, durante a gestão de Abreu Sodré. Em um texto que escreveu em 1972 sobre o jornalista, o crítico de cinema destacou a intensa atuação de Kawall na área da cultura, seu papel decisivo na criação do MIS e seu interesse especial pela arte popular e pelas manifestações culturais pouco estudadas e a beira da extinção. Cabe lembrar que o projeto inicial do MIS incluiria, justamente, estes aspectos da cultura do país.

“Tenho a impressão de que, certa vez, o vi em Ubatuba, quando Francisco Matarazzo Sobrinho era prefeito e onde Luiz Ernesto possui uma famosa casa de sapé, repleta de esculturas e pinturas dos caiçaras. Era uma espécie de assessor cultural de ‘Cicillo’, colaborando para a biblioteca da cidade e a criação do Museu Histórico, Geográfico e Folclórico ‘Hans Staden’, hoje orgulho local. Ficamos amigos e ele me causou desde o primeiro instante, uma curiosa impressão: a de um homem em surdina, tímido e delicado ao excesso, mas dotado de uma capacidade de ação e de imaginação também intensas, não fora seu sangue germânico. Nunca vira reunidas, numa pessoa, disposições tão antípodas. Para Luiz Ernesto não existem obstáculos. (...) Ama a arte popular brasileira e sua casa é um pequeno-grande museu com mais de 200 quadros primitivos, uns 3 mil volumes sobre cultura popular, milhares de folhetos de literatura de cordel, centenas de ex-votos, que busca incessantemente em suas andanças na Bahia, Maranhão, Ceará e afins. Tem estudos sobre aspectos da sobrevivência do cordel nordestino, prevendo sua extinção nos próximos anos, o que dá um relevo original às suas pesquisas”¹⁴⁶.

¹⁴⁶ ALMEIDA SALLES, Francisco de Almeida. Apresentação. In Kawall, Luiz Ernesto Machado. Artes reportagem. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1972.

Almeida Salles confirmou o relato feito por Kawall anos depois, de que o jornalista havia deixado um bilhete à Abreu Sodré sugerindo a criação de um Museu da Imagem e do Som em São Paulo.

“Seus recados convocam-nos sempre para ‘conspirações’ culturais e congregam, no instante, sempre em dia, todas as pessoas que ele acredita adequadas para tal e qual missão. E não esquece ninguém e não erra nunca na eleição dos convocados. Por essa via imaginária e prática já fez por aprovar muitas sugestões valiosas, que propôs a muitos de nossos homens públicos. A nossa primeira conspiração cultural foi o Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Quando me tocou no assunto, no primeiro ano do governo Sodré, a sua ideia já estava elaborada, o governador dando seu entusiasta assentimento e uma reunião com Cravo Albin, diretor do MIS do Rio, e Paulo Emílio Sales Gomes, Maurício Loureiro Gama e Rudá de Andrade, já marcada. Fui eu que o detive um pouco. Porque, como presidente da Cinemateca Brasileira, achava que era preciso conciliar as finalidades, bastante semelhantes, das duas entidades. Mas o Kawall me falava do MIS com entidade cultural da maior importância, integrador da nossa cultura, e como, ainda, se dependesse de mim a iniciativa”¹⁴⁷.

Em seu depoimento, Rudá de Andrade também destacou a figura de Luiz Ernesto Kawall como alguém fundamental no processo de criação do Museu da Imagem e do Som em São Paulo, no entanto, demonstrou que haviam pequenas divergências em relação ao projeto de museu idealizado por cada um. “A função do assessor de imprensa do Sodré era produzir notícias e algo como um MIS era um prato cheio para isso”¹⁴⁸. Na opinião do cineasta, um dos motivos que levou o Governo do Estado a juntar esforços para que o projeto do museu se materializasse foi o fato do MIS carioca ter uma grande repercussão na imprensa e Kawall defendia a construção de uma instituição similar em São Paulo.

¹⁴⁷ ALMEIDA SALLES (1972).

¹⁴⁸ ANDRADE (1993).

“Em sua fase inicial o MIS do Rio estava muito voltado para o depoimento de personalidades. Cada depoimento tinha grande repercussão na imprensa, no Rio e inclusive em São Paulo. Era uma atividade sistemática que propiciava muita badalação e o governo de São Paulo queria a mesma repercussão. (...) Kawall concordava com tudo que defendíamos, mas queria notícias e repercussão, então focava na questão dos registros”¹⁴⁹.

No seu relato de 1980, o jornalista confirmou a ênfase dada por ele aos depoimentos, mas também mencionou o convênio com a Cinemateca Brasileira, que era uma das prioridades para Rudá, Almeida Salles e Paulo Emílio:

“Aceitei o cargo de 1º Diretor Técnico do MIS, função que exerci dando ênfase às gravações dos depoimentos, ao convênio com a Cinemateca e à compra do acervo de documentários de Primo Carbonari, que, infelizmente, não se efetivou. (...) Na minha gestão incentivei as gravações de personalidades importantes como Arrelia, Piolim, Volpi, Antônio Ermírio de Moraes, Warchavchik e outras”¹⁵⁰.

A análise das notícias publicadas tanto sobre o MIS do Rio de Janeiro, quanto sobre o seu congênere paulista, nas décadas de 1960 e 1970, revela que a grande maioria dos artigos menciona a gravação de depoimentos e grande parte deles enfoca, especificamente, os registros das vozes de personalidades conhecidas. Para dar um exemplo, no mês seguinte ao anúncio da criação oficial do MIS de São Paulo, em junho de 1970, a *Folha de S. Paulo* publicou uma longa matéria, intitulada “Museu da Imagem e do Som vai começar com Mário de Andrade”¹⁵¹. O jornal antecipa que o primeiro projeto desenvolvido pelo MIS seria gravar depoimentos e poesias de Mário de Andrade. Após o término destes registros, conta o veículo, a instituição tinha planos de realizar levantamento sobre a “Semana de 22”, por meio de gravações de depoimentos de Tarsila do

¹⁴⁹ ANDRADE (1993).

¹⁵⁰ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

¹⁵¹ Museu da Imagem e do Som vai começar com Mário de Andrade. *Folha de S. Paulo*. 2 de jun. 1970. p. 2.

Amaral, Di Cavalcanti, Menotti Del Picchia, entre outros. Ainda assim, Rudá ressaltou que os registros de testemunhos não eram o objetivo principal do museu:

“A ideia de fazer depoimentos de gente famosa era uma coisa que não nos interessava. Interessava a formação de um acervo documental. Conceitualmente, logo nas primeiras reuniões nós já começamos a perceber o alcance das possibilidades do MIS, num momento em que ninguém registrava nada”¹⁵².

De acordo com o cineasta, no período da criação do MIS não haviam muitas iniciativas de produção audiovisual no país e nem instituições com equipamentos para fazê-lo, como gravadores, máquinas fotográficas e câmeras de cinema e vídeo. Somado a isso, nas palavras de Rudá, “havia poucas pessoas que se interessavam e se envolviam com estes assuntos e o Paulo Emílio, o Almeida Salles e eu já estávamos envolvidos com a Cinemateca”¹⁵³. Ele conta que o projeto conceitual do museu foi redigido principalmente pelos três, porém discutido com o restante dos membros do Conselho de Orientação e com outras pessoas não vinculadas ao museu e por ele não especificadas. A Carta de Princípios e Finalidades consolida muitas das discussões do grupo envolvido na criação do MIS. Segundo Rudá:

“A Carta tinha os dez pontos que orientaram a política cultural do museu nos dez anos em que estive lá. Ela era fundamental para entender o MIS. Ao mesmo tempo, era muito ampla e genérica e cabia tudo. Era possível exercer todo tipo de política dentro daqueles itens. A essência era a abertura, não fechar em personalidades, ou em só fotografia ou cinema, mas pegar a deficiência que havia em termos de registro antropológico, sociológico, artístico e cultural. Pegamos uma gama grande em que havia deficiência. Se fossemos fazer hoje, certamente faríamos diferente. Buscávamos aquilo que faltava. Como faltava tudo, fizemos um genérico”¹⁵⁴.

¹⁵² ANDRADE (1993).

¹⁵³ ANDRADE (1993).

¹⁵⁴ ANDRADE (1993).

Para compreender as diretrizes iniciais do MIS, e os objetivos na sua criação, além de levar em conta o conteúdo da Carta de Princípios e dos decretos de criação do museu, é fundamental examinar a rede de sociabilidade¹⁵⁵ dos principais envolvidos no seu surgimento. O levantamento biográfico dos membros do Governo Sodr indica que os profissionais que participaram diretamente da fundao do museu possuíam longa trajetria na rea da poltica e da cultura e estavam empenhados em formar entidades culturais slidas. Resta analisar o percurso dos principais responsveis pela definio das diretrizes do Museu da Imagem e do Som, Rud de Andrade, Paulo Emlio e Almeida Salles, e o papel que exerceram na consolidao de outras instituies do pas. Em 1954, os trs se juntaram para lutar pela preservao de acervos cinematogrficos e pelo desenvolvimento e afirmao da Cinemateca Brasileira, ao que seria o embrio dos projetos concretizados em parceria mais adiante¹⁵⁶.

Paulo Emlio Sales Gomes (1916-1977) dedicou grande parte da vida ao estudo, a escrita, a difuso e a preservao do cinema. Filho de famlia burguesa, desde cedo se interessou por poltica¹⁵⁷. Segundo Almeida Salles, amigo de toda vida, Paulo Emlio foi afiliado juventude comunista, mas logo se decepcionou e abandonou o partido¹⁵⁸. Combateu o governo ditatorial de Getlio Vargas e em consequncia disso foi preso em 1935, s vsperas de completar 19 anos, tendo logo escapado e fugido para a Frana, onde cresceu seu gosto pelo cinema. L conheceu o fundador e diretor da Cinemateca Francesa, Henri Langlois. Almeida Salles conta que a relao com Langlois foi fundamental para a definio das diretrizes da futura Cinemateca Brasileira, que acabou por incorporar em seu acervo importantes doaes da instituio francesa¹⁵⁹. De volta ao Brasil em 1939, ingressou na Faculdade de Filosofia da Universidade de So Paulo. Criada em 1934, a USP congregava uma parcela da futura elite intelectual do pas, alm de inmeros professores estrangeiros. No ambiente acadmico, Paulo Emlio

¹⁵⁵ MAIA (2012), p.29.

¹⁵⁶ ANDRADE (1993).

¹⁵⁷ SOUZA, Carlos Roberto de. A Cinemateca Brasileira e a preservao de filmes no Brasil. Tese (Doutorado). Departamento de Cinema, Televiso e Rdio / Escola de Comunicaes e Artes/USP, So Paulo, 2009. p. 51.

¹⁵⁸ ALMEIDA SALLES, Francisco de. Depoimento. Memria ao Museu da Imagem e do Som de So Paulo como parte do projeto "Memria Paulo Emlio Sales Gomes", 30/08/1990.

¹⁵⁹ ALMEIDA SALLES (1990).

formou um grupo com Décio de Almeida Prado, de quem já era amigo desde a infância, Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Gilda de Moraes Rocha (depois Gilda de Mello e Souza), entres outros¹⁶⁰. Juntos, fundaram o Primeiro Clube de Cinema de São Paulo, em 1940, fechado em 1941 pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), e a revista de cultura *Clima* (1941), na qual Paulo Emílio foi responsável pela seção de cinema. Em 1946, voltou à França para estudar estética cinematográfica, com o auxílio de uma bolsa do governo francês, no Institut des Hautes Études Cinématographiques – Idhec, em Paris. No período, atuou como correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo*, com a missão de enviar reportagens e comentários sobre festivais de cinema europeus. Em novembro do mesmo ano participou da Primeira Conferência Geral da Unesco como especialista em cinema¹⁶¹. Após quase dez anos na Europa, Paulo Emílio retornou ao Brasil, em 1954, para realizar juntamente com Almeida Salles o 1º Festival Internacional de Cinema de São Paulo, parte integrante das festividades do IV Centenário da cidade. Para auxiliá-lo no trabalho, convocou Rudá de Andrade, que havia conhecido ainda criança, na época em que estabeleceu uma intensa relação mestre-discípulo com Oswald de Andrade, e que havia reencontrado anos depois na Europa, quando o futuro diretor do MIS realizava um curso de cinema em Roma. Em 1956, Paulo Emílio ajudou a fundar a Cinemateca Brasileira e novamente chamou o cineasta para trabalhar com ele¹⁶². Entre 1956 e 1965, também colaborou no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* com artigos sobre cinema¹⁶³. Além da Cinemateca, Rudá e Paulo Emílio foram parceiros na formação da futura Escola de Comunicação e Artes da USP, conforme mencionado anteriormente.

Francisco de Almeida Salles (1912-1996) também foi companheiro de Paulo Emílio em diversos projetos, dentre eles, o da criação do Museu da Imagem

¹⁶⁰ SOUZA (2009). p. 52.

¹⁶¹ SOUZA (2009). p. 54.

¹⁶² SOUZA (2009). p. 54.

¹⁶³ PAULO Emilio Salles Gomes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7873/paulo-emilio-salles-gomes>>. Acesso em: 12 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

e do Som. Falecido em 1996, Almeida Salles era conhecido pelos amigos como “Presidente” pela quantidade de presidências exercidas ao longo de sua vida: entidades, júris, comissões, reuniões e debates. Segundo Rudá de Andrade, ele acumulava presidências “não por vontade própria, mas porque o queriam, o exigiam: pela sua capacidade de expositor, redator e legislador; pela sua competência conciliatória; pela tranquilidade e otimismo que imprimia às reuniões; por ser pródigo e leal”¹⁶⁴. Durante cinquenta anos Almeida Salles foi presidente da Cinemateca Brasileira, ou seja, desde a origem da instituição, como Clube de Cinema de São Paulo, até o seu falecimento, quando ocupava o posto de presidente de honra do conselho da instituição. Da mesma geração de Abreu Sodré, Almeida Salles participou da Revolução de 1932 contra Getúlio Vargas, e também se formou em Direito na Faculdade do Largo de São Francisco da USP, em 1938, tendo se tornado procurador do Estado. No início da década de 1940, frequentou aulas no Departamento de Filosofia da USP e lá aproximou-se do grupo formado por Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio, Antonio Candido, entre outros. Ao lado deles, participou da revista *Clima* e do primeiro Clube de Cinema de São Paulo. Ajudou a fundar o Segundo Clube de Cinema de São Paulo, que daria origem a Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, depois, a Cinemateca Brasileira. Foi crítico e ensaísta cinematográfico. Além de diversos artigos esparsos publicados, escreveu diariamente nos jornais *Diário de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, nos anos 1940 e 1950¹⁶⁵.

Em seu depoimento ao MIS, Rudá de Andrade comentou sua relação com Paulo Emílio e Almeida Salles:

“No trio, a liderança maior era deles. Eu era um executivo das ideias, mas não haviam diferenciações hierárquicas. Almeida Salles era muito entrosado na sociedade paulistana e o Paulo Emílio, apesar dos anos na Europa, também. Mas ambos eram um desastre para a execução das coisas”¹⁶⁶.

¹⁶⁴ ANDRADE, Rudá de. Papel de Almeida Salles na cultura brasileira começa a ser reavaliado. *Folha de S. Paulo* 5 de Set. 1996. Online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/biosalles.htm>

¹⁶⁵ ANDRADE (1996).

¹⁶⁶ ANDRADE (1993).

Em artigo publicado em 1961 no jornal *O Estado de S. Paulo*, Paulo Emílio fez um enorme elogio à Rudá e à sua atuação como conservador-adjunto da Cinemateca Brasileira. Naquela altura, o futuro diretor do MIS acabara de apresentar um relatório sobre a “ação dos clubes de cinema e das cinematecas da América Latina para o desenvolvimento da cultura” em uma conferência da UNESCO, na Itália.

“De mil novecentos e cinqüenta e quatro para cá, a vida de Rudá Andrade está intimamente associada com o destino da Cinemateca Brasileira. Se um dia essa instituição existir realmente, isto é, quando deixar de ser esse misto de planos otimistas projetados no futuro e de realidades melancólicas de filmes que queimam ou apodrecem no presente, e que dessa existência se queira traçar a história, uma das preocupações centrais do pesquisador deverá ser a figura de Rudá Andrade. O presidente Francisco Luiz de Almeida Salles, os diretores, eu próprio, o conservador-chefe, temos um papel muito grande na luta externa, junto aos poderes públicos, para assegurar a consolidação definitiva da Fundação Cinemateca Brasileira. Mas a vida interna na instituição cultural adquiriu uma tonalidade particular, que emana diretamente de Rudá Andrade. Ele possui uma dosagem rara de qualidades de militante, intelectual, educador, de tato e simpatia. É sobretudo às suas qualidades de organizador que se devem os empreendimentos que garantiram à Cinemateca durante os últimos anos, certo brilho e a subsistência. Nunca vi um homem de ação ao mesmo tempo tão paciente, eficaz, polido e implacável. Foi através de Rudá que se recrutou o jovem quadro da Cinemateca, e aí se revelou a sua finura psicológica, o seu gosto atilado pela competência e pela qualidade humana. É um administrador exigente, e os jovens colaboradores, num momento de Fronda, alcunharam-no de *Encouraçado Poronominare*¹⁶⁷, em oposição ao que era chamado de Gabinete do Doutor Paulo Emílio¹⁶⁸. Ao mesmo tempo, porém, Rudá procura um terreno livre para o exercício da rebelião, a sua e a dos outros, seus colaboradores ou

¹⁶⁷ Jogo de palavras entre o segundo nome de Rudá de Andrade, Porominare, e o clássico do diretor russo Sergei Eisenstein, *O Encorçado Potemkin* (1925).

¹⁶⁸ Jogo de palavras com a grande obra cinematográfica do movimento expressionista alemão, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), um filme mudo do gênero de horror, dirigido por Robert Wiene e escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer.

não. Estritamente fora das atividades da Fundação, lançou ele *Delírio*, revista literária e cinematográfica, da qual já foram publicados dois números. Será melhor esperar o aparecimento de mais alguns, antes de tentar definir a fisionomia e o sentido da publicação. Desde já, contudo, uma vez que o conservador-adjunto da Fundação Cinemateca Brasileira e o editor de *Delírio* são o mesmo homem, revela-se em Rudá Andrade a vocação hierárquica e anárquica, o exercício da lucidez e o culto do sonho, isto é, ele se transforma na encarnação que nos é mais próxima, do espírito aristocrático moderno. (...) Com seu relatório à UNESCO (...) Rudá revela-se aquilo em que se tornou durante os últimos oito anos, sem que nos apercebêssemos o melhor especialista latino-americano em assuntos de cultura cinematográfica”¹⁶⁹.

A Cinemateca Brasileira, instituição que reuniu Almeida Salles, Paulo Emílio e Rudá desde a sua fundação, ainda como Clube de Cinema, enfrentou diversas dificuldades, entre as quais problemas financeiros e dois incêndios, que ameaçaram a existência e preservação de seu acervo. Juntos eles buscavam soluções para resolver a questão patrimonial da instituição. No entanto, segundo Rudá, na época não havia uma compreensão do valor do acervo da Cinemateca. “Hoje tem essa consciência de preservação, antes não havia. Cinema era visto como entretenimento, diversão e ponto”¹⁷⁰, disse ele.

Ciente da luta empreendida pelo trio, Luiz Ernesto Kawall os convidou para desenvolverem o projeto museológico do MIS. Entusiasmados, eles viram no museu a possibilidade de solucionar o problema da Cinemateca Brasileira. De acordo com Rudá, o nascimento do Museu da Imagem e do Som de São Paulo deveu-se à junção entre as ideias da assessoria de imprensa do Governo Sodr, que buscava repercusso na mdia, e sua vontade, de Almeida Salles e de Paulo Emlio de fundir a Cinemateca a uma instituio slida e tecnicamente bem estruturada¹⁷¹.

¹⁶⁹ SALES GOMES, Paulo Emlio. Rud na Unesco. *O Estado de S. Paulo*. 3 de jun. 1961. In: *Crticas de Cinema no Suplemento Literrio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. 2, 1981, p. 347-348.

¹⁷⁰ ANDRADE (1993).

¹⁷¹ ANDRADE (1993).

Neste primeiro capítulo o Museu da Imagem e do Som foi apresentado a partir de fontes inéditas e pouco conhecidas. Os eventos que antecederam sua criação, assim como o projeto delineado para a instituição, puderam ser reconstituídos com documentos, depoimentos e matérias publicadas na imprensa, que desde o princípio noticiou com entusiasmo a fundação de um MIS em São Paulo. O resumo dos decretos oficiais e a análise da Carta de Princípios e Finalidades foram fundamentais para compreensão do modo de funcionamento previsto para o museu e de suas diretrizes iniciais.

A partir da análise do contexto de surgimento da entidade, em plena ditadura militar, foi possível constatar que apesar da censura, o governo federal atuou como agente financiador e organizador de projetos culturais, porém, ao mesmo tempo que apoiava, controlava a produção cultural do período. Ao que tudo indica, o MIS não figurou entre os planos oficiais do governo militar e nem foi alvo da repressão do regime. No entanto, a instituição, que nasce voltada para as novas mídias e os meios de comunicação de massa, surge justamente em um momento de crescimento e consolidação das indústrias de bens culturais, do público consumidor da cultura popular de massa e das telecomunicações, alavancado pelos militares. Em função disso, para compreender as circunstâncias que possibilitaram a criação do Museu da Imagem e do Som e os objetivos com o seu surgimento, foi preciso examinar a rede de sociabilidade dos principais envolvidos neste processo, isto é, sua trajetória biográfica e o papel que exerceram na consolidação de outras instituições culturais do país. A partir desta análise foi possível concluir que o Governo do Estado de São Paulo agregou naquele período um grupo de intelectuais com participação ativa em diversos órgãos culturais e políticos, na universidade, na imprensa e no setor público. Estes, uniram esforços para a criação, além do Museu da Imagem e do Som, de uma série de outras instituições culturais e educativas. Na sequência, será avaliado em que medida o projeto de museu por eles delineado pôde ser concretizado nos primeiros dez anos do MIS.

CAPÍTULO 2: **OS PRIMEIROS DEZ ANOS DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO**

Durante a gestão de Rudá de Andrade, que teve início em 1970 e se estendeu até o fim de 1980, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo enfrentou grande instabilidade. Além do baixo orçamento e de um quadro de funcionários extremamente reduzido, por quatro anos e meio o MIS teve seu trabalho interrompido por inúmeras mudanças de sede, todas inadequadas para abrigar o museu, o que impossibilitou a organização adequada de seu acervo e a abertura da instituição para o público. Ainda assim, neste período, foram constituídas suas primeiras coleções.

O intuito deste capítulo é compreender em que medida a estrutura e o funcionamento previstos para o museu, bem como seus objetivos, detalhados, respectivamente, nos decretos de criação do MIS e na Carta de Princípios e Finalidades, puderam ser concretizados nos anos em que o cineasta esteve a frente da instituição. Para completar, para avaliar se houve continuidade do projeto inicial do museu, o momento de transição e o início da gestão seguinte também serão examinados.

De 1970 a 1974, o Museu da Imagem e do Som concentrou-se, principalmente, no registro de depoimentos, na coleta de material sobre temáticas diversas, como a Semana de Arte Moderna de 1922, e na realização de pesquisas e documentação audiovisual de caráter sociológico e antropológico. Em 1975, o museu foi aberto à visitação, com a inauguração de sua sede atual, na Avenida Europa, e da exposição “Memória Paulistana”. Em outubro de 1980, Rudá de Andrade deixou a diretoria do MIS e foi substituído pelo fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy, que ocupou o cargo até 1983.

No “Relatório do Museu da Imagem e do Som de São Paulo”, produzido em 1975, foi possível encontrar informações a respeito da estrutura e funcionamento da instituição, das suas diversas sedes e dos principais projetos desenvolvidos até aquela data. Porém, faltam no documento datas e detalhes

importantes para essa pesquisa. Soma-se a essa dificuldade, o fato de que no acervo do museu não foram localizadas muitas das primeiras doações, nem outros materiais mencionados no relatório. Para completar, o banco de dados do MIS, muitas vezes, não apresenta datas e informações precisas, o que exigiu o cruzamento com outras fontes, como documentos encontrados no arquivo do museu e da Cinemateca Brasileira, além de artigos publicados em jornais e revistas da época, depoimentos gravados em 1993 e entrevistas realizadas em 2017 e 2018 para essa dissertação.

2. 1. O MIS de 1970 a 1975

Ao se recordar dos primeiros anos do MIS, Rudá de Andrade afirmou: “depois de divulgar sua criação, parecia que o museu não era mais uma prioridade do Governo”¹⁷². Além das cinco mudanças de sede, o Museu da Imagem e do Som não dispôs de meios legais e financeiros suficientes para funcionar plenamente durante seu período inicial. Apesar disso, de acordo com o relatório de abril de 1975, desde sua criação o MIS realizou uma série de projetos, alguns programados e outros circunstâncias, sempre com o intuito de “valorizar a pesquisa e a formação de acervo”¹⁷³.

Em 1970, uma equipe muito reduzida deu início às atividades da entidade. Os primeiros esforços foram no sentido de criar condições para que o museu pudesse realizar pesquisas e registros e, dessa forma, gerar um acervo documental. Com este intuito, assim que assumiu o cargo de direção do MIS, Rudá de Andrade solicitou ao Conselho Estadual de Cultura verba para comprar equipamento audiovisual – câmeras fotográficas, câmera de vídeo, gravadores de som, microfones, papel fotográfico, fitas e filme - com o objetivo de constituir uma estrutura básica de suporte ao registro, produção e edição para o desenvolvimento dos primeiros projetos do museu¹⁷⁴. A prioridade foi dada aos equipamentos fotográficos, por permitirem maior agilidade no registro e por serem mais baratos¹⁷⁵. A compra foi feita a partir de licitações e os primeiros entraves apareceram devido ao fato do poder público, de acordo com o ex-diretor, não compreender as necessidades e especificidades de uma instituição como o MIS. A obrigatoriedade de privilegiar preços baixos no momento das compras acabava por determinar a escolha de equipamentos já obsoletos, ou inadequados graças ao peso e à dificuldade de manuseio.

¹⁷² ANDRADE (1993).

¹⁷³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Relatório do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 08 de abr. 1975. In MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Programa de Atividade Cultural e Administrativa. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, ago. 1975. p.34.

¹⁷⁴ ANDRADE (1993).

¹⁷⁵ CAMPOS JÚNIOR, Plácido. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 23/03/1993.

“A burocracia do Estado não entendia a necessidade dos equipamentos (...) mas ainda assim muito material foi comprado: um equipamento da Hasselblad completo e um equipamento Nikon. A derrota se deu no equipamento portátil de vídeo. Naquela época já havia uma preocupação nossa de realização de registros em vídeo e a licitação, levando em conta o preço mais baixo, comprou um equipamento ultrapassado. O Secretário da Fazenda [Luiz Arrobas Martins] e o Presidente do Conselho [Péricles Eugênio da Silva Ramos] estavam por trás, o que facilitava tudo. Nesta compra correndo já conseguimos estocar material fotográfico e tendo material e equipamento, saíam as coisas”¹⁷⁶.

Para Rudá a aquisição de equipamentos esteve aquém do ideal, mas ainda assim foi possível dar início aos primeiros projetos do museu¹⁷⁷. Na época, Paulo Emílio e ele eram professores de cinema da USP e muitas pesquisas e registros foram desenvolvidos por uma equipe composta, em grande parte, por jovens recém-formados e estudantes da universidade. Plácido de Campos Júnior era um deles. Aluno de cinema na Escola de Comunicação e Artes, ele participou do processo de compra dos equipamentos e foi a campo produzir os primeiros itens do acervo: gravações de depoimentos e, mais adiante, pesquisas e registros em diversos locais do Estado de São Paulo¹⁷⁸. Na equipe inicial, além de Plácido e Rudá, estavam também Sylvia Bahiense Naves, bacharel em cinema pela USP (1972), que ao sair do MIS, em 1973, foi para a Cinemateca Brasileira, e o cineasta Goffredo da Silva Telles Neto, enteado de Paulo Emílio.

“Tínhamos um pouco de material, poucos equipamentos, muita vontade e não tínhamos funcionários. Fazíamos as contratações por projetos e formamos uma equipe que, mesmo sem remuneração, seguia trabalhando”, contou Rudá em 1993¹⁷⁹. De acordo com o relatório de 1975, nos primeiros anos de funcionamento, o MIS praticamente não teve funcionários técnicos com formação e conhecimento ligados aos meios e suportes trabalhados pelo

¹⁷⁶ ANDRADE (1993).

¹⁷⁷ ANDRADE (1993).

¹⁷⁸ CAMPOS JÚNIOR (1993).

¹⁷⁹ ANDRADE (1993).

museu¹⁸⁰. “A estrutura era muito engessada e não existia a possibilidade de contratar pela especialidade do profissional”, acrescentou o ex-diretor¹⁸¹.

A verba do museu advinha, em grande parte, do Conselho Estadual de Cultura, órgão subordinado à Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. De acordo com o relatório, quase todos os projetos desenvolvidos pela instituição nesse período ficaram restritos ao investimento máximo de cinco salários mínimos da época, que equivalem hoje a aproximadamente a R\$ 3390,00 (três mil e trezentos e noventa reais)¹⁸². Tendo esse valor como base era necessário fazer licitações que, segundo consta no documento, apesar de serem encaminhadas de acordo com as determinações legais, “difícilmente eram aprovadas”. As únicas exceções foram a pesquisa que resultou na exposição “Memória Paulistana” e o seu catálogo. O museu obteve dotações especiais para realizar o projeto, desenvolvido nos três meses que antecederam a inauguração da nova sede, no início de 1975¹⁸³.

¹⁸⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.33-34.

¹⁸¹ ANDRADE (1993).

¹⁸² Entre as décadas de 1960 e 1980, o salário mínimo se manteve estável, em patamares que variam entre R\$ 600 e R\$ 700 em valores corrigidos pela inflação, conforme estudo do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese), que leva em conta atualização com base no Índice do Custo de Vida (ICV) para a capital paulista. Para base de cálculo do salário mínimo do período entre 1970 e 1975 foi feita uma média entre o valor determinado pelo Dieese para os anos de 1970 (729 reais) e 1974 (627 reais), que equivale a 678 reais. Fonte: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2011/02/veja-evolucao-do-salario-minimo-desde-sua-criacao-ha-70-anos.html>

¹⁸³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.33-34.

2. 1. 1. As sucessivas mudanças de sede

Para além das limitações técnicas e orçamentárias, nos seus primeiros quatro anos e meio, as sucessivas mudanças de sede foram os principais motivos que levaram o MIS a viver um período de intensa instabilidade institucional. Por conta delas, o museu teve dificuldades para constituir acervo e desenvolver projetos.

As informações disponíveis a respeito dos diferentes locais pelos quais o MIS passou não são precisas pois faltam datas nos documentos por ele produzidos. A partir do cruzamento deste material com depoimentos, entrevistas e notícias de jornal foi possível descobrir que, em setembro de 1970, o museu instalou em caráter provisório seu corpo administrativo no centro da cidade, na rua Antônio de Godói, número 88, 3º andar, sede do Conselho Estadual de Cultura. As duas salas, cedidas pelo presidente do órgão, Péricles Eugênio da Silva Ramos, não eram suficientes para abrigar todas as demandas da instituição, que precisou utilizar os porões do Palácio dos Bandeirantes como depósito para seus materiais¹⁸⁴. Devido às limitações do local o MIS teve que se restringir ao registro de depoimentos e não pôde abrir para visitação pública. Uma matéria publicada logo após a criação do museu, cita a sede provisória e menciona a busca por um local definitivo:

“Atualmente os dirigentes do MIS procuram um local apropriado para instalá-lo (casa representativa ou andares de um prédio). Não se afasta a hipótese de que uma família paulista doe, por prazo determinado, uma mansão de fina arquitetura e boa localização para a instalação do MIS”¹⁸⁵.

Da sede do Conselho Estadual de Cultura, o MIS transferiu-se para o Palácio dos Campos Elíseos, local que, segundo um artigo do jornal *O Estado de S. Paulo*, já havia sido pensado para se tornar sede do museu quase três anos antes

¹⁸⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.8.

¹⁸⁵ Albin saúda nosso MIS. *O Estado de S. Paulo*. 26 de set. 1970. In: CEMIS.

da sua criação oficial. A matéria, publicada em 1967, pouco depois de Abreu Sodré assumir as funções de governador do Estado, menciona que o político estudava a possibilidade de transformar o Palácio, antiga residência oficial do Governo do Estado, em um Centro Estadual de Cultura para o abrigo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e de um Centro de Arte Musical do Estado, ambas instituições que deveriam ser criadas nos anos seguintes¹⁸⁶.

Em maio de 1970, na cerimônia de criação do MIS, Abreu Sodré anunciou publicamente o intuito de instalar o museu no Palácio dos Campos Elísios, que, em suas palavras, representava “uma das principais fases da história de São Paulo, o período do café”¹⁸⁷. Em dezembro daquele ano o governador transferiu por decreto¹⁸⁸ o edifício para a administração da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Segundo outro decreto oficial, de janeiro de 1970, a intenção de Sodré era transformar o Palácio, que em 1967 havia passado por um grande incêndio¹⁸⁹, no Centro Estadual de Cultura, o que confirma as informações divulgadas pela imprensa anos antes. No documento, Sodré oficializava a formação de um grupo executivo de organização do Centro e detalhava a estrutura pensada para o equipamento. O órgão abrigaria, além do Museu da Imagem e do Som, a Biblioteca do Conselho Estadual de Cultura, a Pinacoteca do Estado, o Teatro do Estado, e incluiria também as seguintes instalações: uma discoteca com cabines para audição e gravação em disco e fitas magnéticas; um salão para concertos; uma sala para conferências; uma galeria de arte para exposições temporárias; e salas para cursos de artesanato e iniciação artística¹⁹⁰.

Com o objetivo de materializar o projeto, foi iniciada uma reforma do Palácio, sob a direção de Paulo Diamantas, do Departamento de Obras Públicas,

¹⁸⁶ Museu do Som será criado. *O Estado de S.Paulo*. 29 de nov. 1967, p. 9

¹⁸⁷ Nosso MIS já tem primeira gravação. *O Estado de S. Paulo*. 30 de mai. 1970. p. 8.

¹⁸⁸ SÃO PAULO (Estado). Decreto de 10 de dezembro de 1970. Dispõe sobre o Palácio dos Campos Elísios. Diário Oficial - Executivo, 11/12/1970, p.4

¹⁸⁹ Incêndio destruiu Campos Elísios. *O Estado de S.Paulo*. 18 de out. 1967, p. 8

¹⁹⁰ SÃO PAULO (Estado). Decreto de 06 de janeiro de 1970. Institui o Grupo Executivo de Organização do Centro Estadual de Cultura - GEOCEC - e dá outras providências. Diário Oficial - Executivo, 07/01/1970, p.3

DOP, com o restauro à cargo de Domingos Rivitti¹⁹¹. Pouco tempo depois, o MIS mudou-se para os porões do Palácio dos Campos Elísios, ainda em obras¹⁹². Apesar das más condições, no período em que permaneceu no local, a equipe do museu conseguiu desenvolver as primeiras pesquisas de campo e constituir um pequeno laboratório fotográfico¹⁹³. Dentre estas pesquisas, foi realizado um levantamento histórico e arquitetônico do Palácio, para orientar sua reforma e restauro. Porém, com a mudança de gestão do governo do Estado de São Paulo, a “prometida”¹⁹⁴ sede, foi destinada pelo novo governador, Laudo Natel, à Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, o que obrigou o MIS a mudar-se novamente¹⁹⁵. Em 1972, a Secretaria transfere-se para o Palácio dos Campos Elísios, já com o edifício inteiramente restaurado.

Em seu depoimento, Rudá de Andrade esclarece detalhes da ocupação provisória do Palácio pelo MIS e chega a mencionar a esperança por parte do Conselho de Orientação de que houvesse a doação de um imóvel para abrigo do museu, algo que nunca aconteceu.

“Desde o início foi uma batalha. O Conselho esperava que uma família doasse um casarão e depois tiveram a ideia dos Campos Elísios (...). Nos deram o Palácio, mas só tinha o porão porque o resto estava destruído. Nós ficamos no edifício com a esperança de construir lá o museu. Colaboramos na reconstrução do Palácio, pusemos pessoas em campo para levantar material e histórico para sua recuperação. Quando ele começou a ficar pronto, o Secretário Pedro de Magalhães Padilha viu como está ficando bonito e decidiu levar seu gabinete para lá”¹⁹⁶.

¹⁹¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.8.

¹⁹² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.8.

¹⁹³ CAMPOS JÚNIOR (1993).

¹⁹⁴ Termo utilizado no documento produzido pelo museu.

¹⁹⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.8.

¹⁹⁶ ANDRADE (1993).

Ao deixar o Palácio, o museu passa a ocupar dois pequenos sobrados na Alameda Nothmann, também no Bairro dos Campos Elísios. “Os sobradinhos estavam praticamente em ruínas”, diz o texto do relatório de 1975¹⁹⁷. Outro documento esclarece que o local era inadequado para abrigar uma instituição museológica. Além das más condições físicas, o espaço não possuía energia elétrica. Consequentemente, não era possível utilizar qualquer equipamento e o expediente era determinado pela luz solar¹⁹⁸. Uma matéria de página inteira publicada em setembro de 1972 no *O Estado de S. Paulo* dá detalhes da instabilidade enfrentada por uma série de instituições culturais do Estado de São Paulo, dentre elas, o MIS. “Novos museus: planos, promessas e só”, denunciava o jornal (apêndice 7). Segundo o veículo, o Museu da Casa Brasileira mudaria em breve para sua sede definitiva, na Avenida Faria Lima, e sua antiga sede, também na Alameda Nothmann, seria ocupada pelo Museu da Imagem e do Som. Além de dar detalhes das condições dos sobrados que o MIS ocupava até então, o jornal confirma as informações dadas por Rudá de Andrade sobre o despejo do Palácio dos Campos Elísios e antecipa informações sobre a sede definitiva do museu, na Avenida Europa .

“O MIS está instalado em dois sobradinhos condenados na alameda Nothmann, 461 e 453, um deles permanentemente fechado com uma placa de papelão na porta, ‘Museu da Imagem e do Som’, que funciona como almoxarifado e o outro, com algumas mesas e cadeiras apenas. A ligação entre dois cômodos é um buraco na parede, tijolo à mostra, calíça caindo, buraco aberto a picareta, irregular, nem porta mais há. Não há luz por falta de condições: a ligação de energia poderia provocar incêndio e a grande esperança do MIS é no dia 15 próximo poder mudar-se para a casa, também acanhada, também imprópria, onde agora está instalado o Museu da Casa Brasileira. Lá, pelo menos, há luz ainda, será possível ligar o equipamento sonoro, improvisar uma sala de projeção que o Museu criado há dois anos não tem, ligar um gravador que seja, embora não se pense em abrir as portas para o público. (...) Enquanto o MIS sonha em conseguir pelo menos energia elétrica, o prédio que o abrigava, que deveria

¹⁹⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.46.

¹⁹⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Histórico do MIS. “O surgimento da entidade”. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.2

ser sua sede, o Palácio dos Campos Elíseos, está sendo preparado para abrigar a Secretaria de Turismo. Despejado do velho Palácio no início da reforma, o Museu não voltará para lá, vai ficar na alameda Nothman, mudou só na placa da porta, esperando o fim da reforma de seu prédio definitivo, na avenida Europa, reforma que nem ainda começou. (...) Sua sede definitiva será no palacete Giaffone, já desapropriado e atualmente semi-acabado e em estado de abandono, a umidade enegrecendo as paredes, um pequeno canavial florescendo no jardim, plantação do caseiro que por sinal nem fica mais lá. Apesar dessa situação, porém, a Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo garante a inauguração do prédio em novembro desse ano, já tendo destinado verba de Cr\$ 850.000,00 para a obra que seguramente só poderá ser completada no ano que vem, segundo declarações dos próprios responsáveis pelo Museu”¹⁹⁹.

Após mudar-se para o Palácio dos Campos Elísios, a Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo destinou ao MIS uma parcela de um dos três andares que possuía de um edifício na Avenida Paulista, número 326. Segundo Rudá, o “espaço era razoável”, porém, quando o museu estava prestes a instalar-se plenamente recebeu uma determinação para mudar de andar. “Tivemos que mudar o acervo de lugar e em acervo não se mexe. Imagina...”, ele relatou. No período em que o MIS permaneceu no edifício foram várias as trocas de andar²⁰⁰, algo que, conforme destacou Rudá, era extremamente prejudicial principalmente para o acervo da instituição. Uma matéria publicada em fevereiro de 1973 menciona as condições precárias do museu, mas ressalta o fato dele, ainda assim, realizar uma série de projetos.

“Embora funcionando em condições ainda precárias e instalações provisórias, o Museu da Imagem e do Som (...) está executando uma série de trabalhos de pesquisa, coleta de material e enriquecimento do acervo. Já editou um disco da pianista Antonieta Rudge e tem colaborado na realização de filmes científicos e culturais. Segundo (...) Rudá de Andrade,

¹⁹⁹ Novos museus: planos, promessas e só. *O Estado de S. Paulo*. 03 de set. 1972. p.80.

²⁰⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.46.

o MIS já está com toda a sua estrutura definida do ponto de vista jurídico e institucional e acha-se agora na fase de implantação. Falta-lhe ainda uma infraestrutura adequada ao funcionamento integral, que depende da mudança para sede própria. Atualmente, o MIS funciona nas antigas dependências da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, na avenida Paulista, 326, 3º andar, mas mesmo aí ainda estão sendo definidas as instalações que ocupará até sua mudança para a avenida Europa. Antes da mudança, esclareceu Rudá de Andrade, o MIS não tem condições de iniciar uma atividade regular e de atender o público. Enquanto isso, procura desenvolver e enriquecer o acervo, colher e organizar material, adquirir equipamento e preparar suas atividades de difusão cultural para atender a demanda de professores, estudantes e pesquisadores”²⁰¹.

A matéria também menciona que havia sido adquirida uma casa para a sede definitiva do museu, situada na Avenida Europa. Segundo o jornal, durante o período anterior a sua ocupação, a instituição aproveitaria para organizar seu setor administrativo visando, principalmente, as atividades básicas de pesquisa e documentação, além de colaborações com outras entidades. Em compasso de espera pelo fim das obras da sede, em 1973, o museu alugou uma casa na Rua Oscar Pereira da Silva, número 114, no bairro do Itaim Bibi, onde permaneceu por quase dois anos²⁰². Carlos Augusto Calil, formado na década de 1970 em cinema pela Escola de Comunicação e Artes da USP, onde é atualmente professor, começou a trabalhar no MIS nesta época. Em 2017, ele relatou:

“O MIS era apenas uma secreta repartição pública, numa casa modesta, atrás de um supermercado que na época tinha o nome de Peg-Pag, hoje da rede Pão de Açúcar. Não havia ainda acervo constituído e as dependências não permitiam qualquer iniciativa de externalização²⁰³.

²⁰¹ MIS colhe material no interior de São Paulo. O Estado de S. Paulo, 02 de fev. 1973. p. 10

²⁰² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.46.

²⁰³ CALIL, Carlos Augusto. Afirmação retirada de troca de e-mails com a autora, no dia 23 de jul. 2017.

Durante o período em que esteve no bairro do Itaim Bibi, o museu concentrou-se no desenvolvimento de pesquisas de campo, registros de depoimentos, em um levantamento sobre a Semana de 1922 e na pesquisa da exposição “Memória Paulistana”, coordenada por Calil. Em dezembro de 1973, os jornais anunciaram que no fim do ano seguinte o Museu da Imagem e do Som iria instalar-se na Avenida Europa. Segundo a imprensa, no local iriam funcionar, além do MIS, o Paço das Artes e o Museu do Esporte Nacional²⁰⁴. Com um atraso em relação à primeira previsão, somente no início de 1975 o museu inauguraria sua sede definitiva. Na cerimônia de abertura Luiz Ernesto Kawall proferiu um discurso no qual relembrou da perda do Palácio dos Campos Elísios. Naquela altura, a *Folha de S. Paulo* publicou uma matéria que incluiu trechos da fala do jornalista:

“O MIS já teve sede própria’ - disse ainda Ernesto M. Kawall -, ‘o Palácio dos Campos Elíseos, que passou a ser sede do MIS por força de um decreto do governador Abreu Sodré. Com a requisição desse próprio, pela atual Secretaria de Turismo, Esportes e Cultura, o MIS perdeu a sua sede, passando a perambular por salas precárias e instalações improvisadas. Se cabe ao MIS preservar e restaurar a verdade histórica, é bom que este registro fique consignado, a bem do preito que merecem os seus criadores”²⁰⁵.

²⁰⁴ Da Imagem e do Som. *Jornal da Tarde*. 14 de dez. 1973.

²⁰⁵ Inaugurada nova sede do Museu da Imagem e do Som. *Folha de S. Paulo*, 30 de jan. 1975.

2.1.2. Primeiras doações

Desde sua criação oficial o MIS começou a estruturar um acervo. O foco era formar uma coleção documental constituída por filmes, fotografias, slides, discos e fitas gravadas²⁰⁶. Os materiais viriam, em grande parte, das pesquisas e registros audiovisuais desenvolvidos pelo próprio museu e a partir da reprodução de documentos e obras de outros acervos. Além deles, viriam de doações e, muito eventualmente, de compras²⁰⁷.

Segundo relatou Plácido de Campos Júnior, no início não havia urgência em receber doações, até porque não havia estrutura adequada para receber materiais e, muito menos, para conservá-los. Apesar disso, logo após a fundação do museu, começaram a chegar doações (apêndice 8)²⁰⁸. No dia seguinte ao decreto de 15 de setembro de 1970, o jornal *Diário da Noite* anunciou: “Já no dia da assinatura do decreto que regulariza o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, inúmeras doações foram levadas ao conhecimento do chefe do Executivo paulista, doações estas feitas por particulares e por inúmeras organizações de São Paulo”²⁰⁹.

Segundo o veículo, o jornalista Carlos Tavares, secretário de Imprensa do Palácio dos Bandeirantes, havia feito a primeira doação, o disco “Vozes da História do Brasil”, com discursos de Rio Branco, Getúlio Vargas, Roquette-Pinto, Marechal Rondon, Villa-Lobos e outros²¹⁰, e uma fita com gravação de Pixinguinha no antigo Teatro Casa Grande, do Rio de Janeiro. Além delas, o *Diário da Noite* menciona as seguintes doações: um disco com Guilherme de Almeida²¹¹

²⁰⁶ CAMPOS JÚNIOR (1993).

²⁰⁷ CAMPOS JÚNIOR (1993).

²⁰⁸ Apêndice 8: Tabela com informações a respeito das primeiras doações ao MIS.

²⁰⁹ Já em funcionamento o MIS de São Paulo. *Diário da noite*. Ed. Matutina. 16 de set. 1970. p. 2.

²¹⁰ Sodré regulamenta MIS. *O Estado de S. Paulo*. 16 de set. 1970. p.13.

²¹¹ Guilherme de Almeida (Campinas, 1890 — São Paulo, 1969) foi um advogado, jornalista, poeta, ensaísta e tradutor brasileiro. Teve um importante papel na realização da Semana de Arte Moderna de 1922, ao lado de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Menotti del Picchia, entre outros. Ajudou a fundar a revista Klaxon, que visava divulgar as ideias modernistas, integrando a equipe de editores; elaborou a capa da primeira edição do livro “Paulicéa Desvaia”, de Mário de Andrade, colaborou com a Revista de Antropofagia e foi o primeiro autor modernista a entrar para a Academia Brasileira de Letras, em 1930. Em 1932, participou ativamente da

lendo poesias, doado pelo Presidente do Conselho Estadual de Cultura, Péricles Eugênio Ramos; os dez primeiros fascículos da série “Música Popular Brasileira” (1970)²¹², parte de uma coleção desenvolvida pela editora Abril Cultural, doados pela própria; uma discoteca completa com cerca de 5 mil discos, encaminhados pelo jornalista João de Scantimburgo; um disco com o depoimento do jogador de futebol Pelé, gravado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro²¹³ e doado pelo Governador Abreu Sodré; o disco “A História da Bicicleta” com depoimento do jogador de futebol Leonidas da Silva²¹⁴, que ficou conhecido como o inventor do gol de bicicleta, doado pelo próprio; dois discos com discursos de Carlos Lacerda, encaminhados ao MIS por Luiz Ernesto Kawall; registros da Revolução de 1932, do repórter fotográfico Manuel Ginjo e por ele doados; fotos de Américo Brasiliense, que exerceu o cargo de governador do Estado de São Paulo no fim do século XIX, doadas pelo chefe da Casa Civil do Governo do Estado, Carlos Eduardo de Camargo Aranha; a doação do pintor José Antonio da Silva de um disco-depoimento sobre sua vida e um álbum com lendas, histórias e folclore da roça²¹⁵, ambos de sua autoria; fotos de ex-governadores e

Revolução Constitucionalista, que resultou na sua prisão e exílio em Portugal. Para mais informações: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/casa-guilherme-de-almeida/>

²¹² Vendida na forma de fascículos em bancas de jornal a Coleção foi produzida e lançada pela Abril Cultural, um ramo da Editora Abril. Além dos LPS, os fascículos continham textos críticos e biográficos. A coleção contou com o assessoramento de diversos especialistas da música popular brasileira, críticos musicais, historiadores, tais como Tárík de Souza, crítico musical ligado à MPB; Sérgio Cabral, jornalista e crítico literário; Zuza Homem de Mello, produtor, crítico musical e pesquisador da MPB; José Ramos Tinhorão, jornalista e pesquisador da MPB; Maurício Kubrusly, jornalista e crítico musical, entre outros, e também músicos, como Paulinho da Viola, Aracy de Almeida, Almirante, entre outros. Para mais informações: MILANI, Vanessa Pironato. *A Coleção História da Música Popular Brasileira sob o prisma da indústria fonográfica. Anais do Congresso Internacional de História*, UFG, GO, 2014. Disponível em: [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(264\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(264).pdf)

²¹³ O depoimento do jogador Edson Arantes do Nascimento (Três Corações, 1940), conhecido como Pelé, foi localizada no acervo do MIS de São Paulo. No banco de dados do museu consta que a gravação foi feita em 1969 no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Entretanto, no acervo do museu carioca foi possível localizar a gravação de um depoimento com Pelé no dia 26 de setembro de 1967. Lista de depoimentos gravados pelo MIS do Rio de Janeiro disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/wp-content/uploads/2014/08/Depoimentos-para-a-Posteridade-por-ano.pdf>. Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-pele-edson-arantes-do-nascimento-parte-12-1>

²¹⁴ Leonidas da Silva, o Diamante Negro, como ficou conhecido no futebol, jogou em quatro clubes grandes – Vasco da Gama, Botafogo, Flamengo e São Paulo – e foi campeão em todos. Disputou as Copas do Mundo de 1934 (Itália) e 1938 (França) como atacante da seleção brasileira. Entrou para a história como o inventor da bicicleta. Para mais informações: A bicicleta foi inventada por Leônidas da Silva. *Super Interessante*. 31 de out. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/saude/a-bicicleta-foi-inventada-por-leonidas-da-silva/>

²¹⁵ Possivelmente, trata-se de um depoimento oral do pintor, desenhista, escritor, escultor e repentista, José Antônio da Silva, trabalhador rural, de pouca formação escolar e autodidata. Para

da vida pública de São Paulo, doadas pela Associação dos Repórteres Fotográficos da capital paulista; e por último, o filme mudo do gênero épico “Napoleão”, dirigido pelo cineasta francês Abel Gance e lançado em 1927, segundo jornal, “a primeira experiência cinematográfica de cinema em multiprojeção”, encaminhado ao MIS por seu Conselheiro Francisco de Almeida Salles.

Outras matérias publicadas na imprensa naquele mês fizeram referência aos primeiros itens encaminhados ao Museu da Imagem e do Som²¹⁶ (apêndice 9). Naquela altura, o MIS estava instalado, provisoriamente, na Sede do Conselho Estadual de Cultura. Dos itens mencionados pelos jornais, foram localizados no acervo do museu apenas o depoimento de Pelé²¹⁷ e a fita cassete “Vozes da História do Brasil”²¹⁸. A instituição também conserva um disco doado por Leônidas da Silva, segundo o registro, em 1981, com o título “Deixa falar; Goal Bicicleta”. Em relação aos discursos de Carlos Lacerda, permanece na entidade uma gravação intitulada “Rio-Cidade Indomável”, com registros de discursos feitos em 1959 e 1960²¹⁹, sem informações a respeito da data de produção e doação. Além disso há um registro em papel de uma doação, feita em 1976, de uma fita cassete com um discurso de Lacerda. No CEMIS encontra-se a carta enviada pelo doador, Flávio de Almeida Prado Galvão, com detalhes sobre o conteúdo da fita²²⁰, assim como a resposta de Rudá de Andrade, que confirma a incorporação do material ao acervo do museu. A fita doada, no entanto, não foi localizada.

mais informações: JOSÉ Antônio da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2079/jose-antonio-da-silva>>.

²¹⁶ Sodré regulamenta MIS. *O Estado de S. Paulo*. 16 de set. 1970. p.13; Albin saúda nosso MIS. *O Estado de S. Paulo*. 26 de set. 1970. In: CEMIS.

²¹⁷ Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-pele-edson-arantes-do-nascimento-parte-12-1>

²¹⁸ No banco de dados do MIS consta que os registros do disco “Vozes da História do Brasil” foram gravados entre 1964 e 1965, mas não há informações sobre o doador. Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/vozes-da-historia-do-brasil-1>

²¹⁹ Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/rio-cidade-indomavel>

²²⁰ Carta de Flávio de Almeida Prado Galvão ao Sr. Diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 19 de abr. 1976. In: CEMIS.

Em dezembro de 1970, o governador Abre Sodré definiu por Decreto que o arquivo de fotografias e filmes do Serviço de Imprensa do Governo do Estado deveria ser transferido, ao término de cada Administração, para o Museu da Imagem e do Som. Ao museu caberia selecionar o material que merecia ser arquivado e responsabilizar-se por sua conservação. Os itens recebidos poderiam ser utilizados pela instituição ou cedidos, por empréstimo, a entidades ou pessoas que desejassem utilizá-los para fins culturais ou de documentação histórica²²¹.

No arquivo do MIS foram encontrados menos de trinta registros em papel de itens oferecidos ao museu e incorporados até o fim da gestão de Rudá de Andrade, entre transferências vindas do Governo do Estado ou doações de particulares. Até 1975, foi possível localizar apenas dois registros. O primeiro deles, refere-se à doação de vinte e três produções cinematográficas, transferidas em maio de 1971 pela Comissão Estadual de Cinema ao Museu da Imagem e do Som. Tratava-se de documentários com temáticas ligadas à história do país, à imigração, à transformações urbanas, à manifestações de cultura popular e religiosa, além de filmes documentais mais diretamente relacionados à arte e ao cinema. Dentre eles: o documentário sobre o cinema paulista das décadas de 1910 a 1930, “Paulicéia Fantástica” (1970), primeiro da série “Panorama do Cinema Paulista”, produzido pela Comissão Estadual de Cinema de São Paulo²²²; o documentário “Issei, Nissei, Sansei” (1970), de Alfredo Davis Sternheim, sobre a imigração japonesa; o documentário “A festa do Divino” (1968) sobre o culto ao Espírito Santo no município de Nazaré Paulista, registrado por José Sebastião Maria de Souza e Enzo Barone; “A última trincheira” (1969), documentário de Fábio Ferrari Porchat sobre a vida de Guilherme de Almeida; “Painel” (1970), documentário de Victor Lima Barreto sobre o painel da Inconfidência Mineira, de 1789, pintado entre os anos de 1948 e 1949 por Cândido Portinari para o Memorial da América Latina de São Paulo. A maioria dos documentários não foi localizada no acervo do MIS.

²²¹ SÃO PAULO (Estado). Decreto de 3 de dezembro de 1970. Dispõe sobre destinação do Arquivo SIGESP. Diário Oficial - Executivo, 04/12/1970, p.5

²²² Mais informações: <http://bases.cinemateca.gov.br/>

O segundo registro que permanece no arquivo do museu refere-se a uma doação do Conselho Estadual de Cultura, em janeiro de 1974, de discos de música erudita, de autores variados, dentre eles: dois LPs da série “Mestres do Barroco Mineiro” (1967), com o volume I dedicado ao compositor José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita²²³, interpretado pela Associação Canto Coral, e o volume II, com obras de vários autores, interpretadas pela Orquestra Sinfônica Brasileira; o disco “Do tempo do Império” (1968)²²⁴, com composições reunidas por Mário de Andrade e interpretadas pelo *Collegium Musicum*, da Rádio do Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro; o LP da “Missa de São Sebastião” (1963), composta por Heitor Villa Lobos em 1937 e interpretada pela Associação de Canto Coral no ano do lançamento do disco²²⁵. Este material encontra-se no acervo do MIS, que hoje possui 13.463 discos²²⁶.

Apesar de haver poucos registros e de ser difícil localizar no banco de dados do MIS os primeiros itens incorporados ao seu acervo, em outubro de 1970 o *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro já anunciava que o museu paulista, ainda em fase de instalação, já possuía em sua fonoteca cerca de dez mil *cassetes*, enquanto que a coleção do Museu da Imagem do Som carioca não chegava a mil²²⁷.

Em entrevista realizada em 2018 para esta dissertação, Carlos Augusto Calil esclareceu que no contexto da pesquisa da exposição “Memória Paulistana”, entre o fim de 1974 e início de 1975, o museu recebeu uma série de doações. Entre elas: “[...] a coleção de fotos de circo de Julinho ‘Boas maneiras’ [Júlio Amaral de Oliveira]; fotos raras, doadas por Avelino Ginjo, tiradas por seu irmão,

²²³ Não há documentação relativa a data, local de nascimento, nem origem de José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita. Foi um dos principais compositores mineiros do século XVIII. As obras conhecidas de Lobo de Mesquita são essencialmente vocais, religiosas e em grande parte com acompanhamento orquestral. Para mais informações:

<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=jose-joaquim-emerico-lobo-de-mesquita&id=63>

²²⁴ Para mais informações sobre o disco: <http://pqpbach.sul21.com.br/2018/02/11/do-tempo-do-imperio-collegium-musicum-da-radio-do-mec-1968-acervo-pqpbach/>

²²⁵ Para mais informações sobre o disco:

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03996

²²⁶ In CEMIS.

²²⁷ S.P. na frente. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro. 15 de out. 1970. p. 3. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

o fotógrafo Manuel Ginjo”²²⁸. Segundo Calil, entre as fotos de Ginjo estavam registros da Revolução de 1932, além de imagens relacionadas a esportes, como as do “capotamento do carro de corrida de Hellé Nice, na avenida Brasil”. Dos itens mencionados por ele foi possível localizar no acervo do MIS fotografias de Júlio Amaral de Oliveira²²⁹ e registros fotográficos de Manuel Ginjo, dentre os quais, mais de quinhentas imagens da Revolução de 1932, dispostas em um álbum, e a fotografia do desastre da piloto francesa Hellé Nice em uma corrida realizada em São Paulo em 1936. No banco de dados do museu não há informações sobre as doações e por esse motivo não é possível diferenciar as imagens da Revolução de 1932 doadas em 1970, mencionadas pela imprensa, daquelas doadas em 1975 por Avelino Ginjo.

Entre as aquisições efetuadas pelo museu até 1975, foram localizados apenas dois registros: a compra do livro de Mário de Andrade “Música, doce música” (1934), efetuada em abril de 1973, e a aquisição, em junho de 1974, de quatro discos de 12 rotações da série “Música Popular do Centro/Oeste/Sudeste (1974)”. Esse último era um mapeamento musical que abrangeu todas as regiões do país, com pesquisa de Martinho da Vila, Paulo Vanzolini, entre outros²³⁰.

A partir deste levantamento foi possível constatar que, naqueles anos o MIS recebeu uma série de doações relacionadas aos suportes por ele trabalhados, principalmente, discos de música, filmes e alguns registros de depoimentos. Apesar de poucas, algumas fotografias originais antigas também

²²⁸ CALIL, Carlos Augusto. Afirmação retirada de troca de e-mails com a autora, no dia 09 de out. 2018.

²²⁹ O jornalista Julio Amaral de Oliveira se voltou para a pesquisa circense durante os anos 1970, época de declínio dos espetáculos de circo-família. Seu trabalho possui uma grande importância documental para a preservação da memória do circo pois resultou em uma ampla bibliografia e, principalmente, em registros fotográficos compondo um extenso acervo com retratos de palhaços, malabaristas, domadores, reportagens de jornal, esquetes, cartazes e material reproduzido a partir das coleções de diversas famílias circenses. A Coleção Circo é uma das primeiras do MIS e originou-se, principalmente, pela doação de Julio Amaral de Oliveira. A coleção está em comodato desde 2013 no Centro de Memória do Circo. Fonte: <https://www.facebook.com/museudaimagemedosom/posts/o-jornalista-julio-amaral-de-oliveira-foi-um-dos-poucos-que-se-voltou-para-a-pes/10155413737255544/>

²³⁰ In CEMIS.

foram incorporadas ao acervo, o que obrigou a instituição a criar condições de abrigo e preservação deste material.

O fato de grande parte das doações levantadas não ter sido localizada na reserva técnica do museu nos faz levantar diversas hipóteses. Uma delas aponta para o fato de que o material pode ter se perdido nas diversas mudanças de sede. Outra possibilidade seria que ele continua no acervo do MIS, mas não foi possível encontrá-lo devido a problemas de catalogação e guarda. Uma última hipótese seria a deterioração e descarte deste material nos mais de 48 anos de existência da instituição. A respeito da segunda hipótese, a coordenadora do Centro de Memória e Informação do Museu da Imagem e do Som, Patricia Lira, esclarece que o Banco de Dados do museu foi construído a partir de um inventário iniciado em 2007. Dessa forma, as informações nele registradas referem-se aos itens encontrados naquela altura. Outro ponto a ser considerado são as alterações na terminologia aplicada para documentar o acervo durante os diversos momentos de sua trajetória. Tais alterações, podem dificultar a localização de determinados itens²³¹.

²³¹ LIRA, Patricia. Afirmação retirada de troca de e-mails com a autora, no dia 01 de nov. 2018.

2.1.3. Projetos desenvolvidos

O levantamento dos projetos desenvolvidos nos primeiros anos do MIS revela que o museu buscou coletar e produzir documentação com o uso de suportes audiovisuais sobre temáticas e contextos diversos, sem distinção ou hierarquia. O enfoque era o patrimônio cultural imaterial, presente, por exemplo, em depoimentos ou registros de manifestações folclóricas de uma determinada região do Estado de São Paulo. A noção de patrimônio imaterial foi reconhecida internacionalmente pela UNESCO em 2003, na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. É a partir desta definição que iremos nos referir a esta modalidade de patrimônio, segundo a qual:

“Entende-se por ‘patrimônio cultural imaterial’ as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável”²³².

Os depoimentos foram os primeiros projetos realizados pelo MIS, gravados desde que a instituição foi criada, quando ainda estava na sede do Conselho Estadual de Cultura²³³. Os registros eram feitos, em sua maioria, de

²³² UNESCO. Artigo 2º da Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, 2003. In CASTRO, M.L.V.de, & FONSECA M.C.L. Patrimônio imaterial no Brasil – Legislação e Políticas Estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008. p. 121.

²³³ CAMPOS JÚNIOR (1993).

forma avulsa ou, em alguns casos, como parte de projetos de pesquisa. Alguns deles, foram gravados de maneira informal no ambiente em que vivia ou trabalhava o entrevistado. Em outros casos, o museu organizava sessões, com a presença de críticos e especialistas. Luiz Ernesto Kawall, primeiro diretor técnico do museu e grande incentivador desta prática, em seu relato de 1980 contou:

“A primeira gravação foi de Warchavchik, de improviso, em sua casa na Avenida Europa. O famoso arquiteto cedeu livros e fotos, contou pormenores de sua vida, da ‘Casa Modernista’ e do seu encontro com Le Corbusier. Sylvia Bahiense, com seu gravador portátil registrou a entrevista de 80 minutos”²³⁴.

O depoimento de Gregori Warchavchik²³⁵, arquiteto russo, residente no país desde 1923 e considerado um dos pioneiros da arquitetura moderna brasileira, foi gravado em dezembro de 1970 e repercutiu na mídia. Uma matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo* deu detalhes a respeito da vida e obra de Warchavchik e dos temas discutidos em seu relato ao MIS (apêndice 10). O arquiteto, então com 77 anos, foi entrevistado por Kawall e com ele discutiu seu “Manifesto: Acerca da Arquitetura Moderna”²³⁶, publicado em 1925 no jornal *Correio da Manhã*²³⁷. No acervo do museu permanecem, além do depoimento, fotografias dos anos 1920 de projetos do arquiteto, cujas tiragens datam de 1972. Possivelmente, na ocasião da gravação do depoimento o MIS realizou cópias do material fornecido por Warchavchik.

Na sequência do testemunho do arquiteto, o museu registrou a fala do pintor ítalo-brasileiro Alfredo Volpi²³⁸, em abril de 1971. O MIS conserva em seu acervo a gravação sonora e fotografias tiradas na ocasião. Em seu relato, Kawall também contou detalhes do encontro com o artista (fig. 1-3):

²³⁴ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

²³⁵ <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-do-arquiteto-gregori-warchavchik>

²³⁶ Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-148964/manifesto-acerca-da-arquitetura-moderna-slash-gregori-warchavchik>

²³⁷ MIS: de Warchavchik a primeira gravação. *Folha de S. Paulo*. 15 de dez. 1970. p. 18.

²³⁸ Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-alfredo-volpi-parte-15>

Figs. 1-3: Registro fotográfico do depoimento de Alfredo Volpi, em sua casa. Fig. 1 (alto): da esquerda para direita, Mario Schenberg, Hermelindo Fiaminghi, Alfredo Volpi, Aracy Amaral e Décio Pignatari. Fig. 2 (esq.): Rudá de Andrade e Alfredo Volpi. Fig. 3 (dir.): da esquerda para direita, Mario Schemberg, Francisco Almeida Salles e Alfredo Volpi. Fotografia desconhecido. Cortesia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

“Na minha casa Volpi fez seu depoimento, dialogando com Mário Zanini, Rebolo, Spanudis, Aracy Amaral, Rudá de Andrade, Fiaminghi, Mário Schenberg, Almeida Salles, Clovis Graciano, Maria Eugênia Franco e Décio Pignatari. Do meio dia às 5, começando com um almoço, *gnocchi* à bolonhesa, *bragiola* e vinho *Chianti*, seguiu-se amplo debate sobre a obra volpiana com acirradas polêmicas e intervenções de Volpi, do maior interesse. A certa altura conseguimos esconder um microfone debaixo da mesa e confissões íntimas surgiram”²³⁹.

A gravação foi divulgada pelos principais veículos da cidade (apêndice 11)²⁴⁰. Uma matéria publicada no *O Estado de S. Paulo* informou que o encontro seria filmado pela TV Cultura em “vídeo-tape” e o material, além de ir ao ar pela emissora, seria transferido para uma película 16mm e suas cópias, distribuídas por todo país²⁴¹.

Até 1975, o MIS gravou diversos depoimentos (apêndice 12), dentre eles, o último registro sonoro da artista Tarsila do Amaral²⁴², em 1971, no qual ela deu detalhes sobre o período que viveu em Paris, a viagem a Minas Gerais com outros participantes da Semana de 1922²⁴³, seu contato com o crítico Sérgio Milliet e com o artista Lasar Segall, entre outros temas. No mesmo ano, o MIS também registrou uma conversa informal com Di Cavalcanti²⁴⁴, na qual ele falou sobre a influência dos artistas simbolistas em sua obra, do tempo que passou na França, de sua amizade com Anita Malfatti e Oswald de Andrade, figuras centrais na Semana de 1922, do carnaval carioca e das mulatas, por ele tantas vezes retratadas, e, por último, sobre o poder revolucionário do muralismo mexicano²⁴⁵.

²³⁹ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

²⁴⁰ KAHNS, Marcelo. Volpi Grava Hoje no MIS”. *Folha de S. Paulo*, 2 de abr. 1971.

²⁴¹ MIS vai ouvir Alfredo Volpi. *O Estado de S. Paulo*, 02 de abr. 1971. p. 8

²⁴² <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-tarsila-do-amaral-parte-12>

²⁴³ Em 1924, um grupo de intelectuais paulistas ligado à Semana de Arte Moderna fez uma viagem às cidades coloniais de Minas Gerais. Entre os integrantes estavam Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars.

²⁴⁴ Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-emiliano-di-cavalcanti-parte-15>

²⁴⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Cadernos do MIS nº 3. Catálogo de Depoimentos – 1970/ 1982. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1982.

Além dos depoimentos avulsos, o MIS registrou encontros que enfocavam uma temática específica, como uma gravação sobre o circo no Brasil²⁴⁶, realizada em maio de 1971, que contou com a participação dos palhaços Abelardo Pinto, conhecido como Piolim²⁴⁷, José Carlos Queirolo, o palhaço Chicharrão, e Waldemar Seyssel, conhecido como Arrelia. De acordo com o pesquisador Adilson Inácio Mendes, o palhaço Piolim foi um acontecimento artístico dos mais importantes na São Paulo das primeiras décadas do século XX²⁴⁸. Muitos intelectuais modernistas da década de 1920 foram admiradores e escreveram sobre ele. Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Pagú e Menotti Del Picchia²⁴⁹ foram alguns deles. Nos anos 1940, Paulo Emilio Sales Gomes escreveu um ensaio sobre o palhaço. Redigido para a revista *Clima*, o texto do crítico não se deteve aos aspectos sociais e enfocou os gestos de Piolim e as atrações de seu circo²⁵⁰. O ensaio acabou por não ser publicado e, vinte anos depois, em 1961, quando Paulo Emílio escrevia semanalmente para o “Suplemento Literário” do *O Estado de São Paulo*, acabou por publicar outro texto sobre o palhaço. “Foi Oswald que me levou de volta ao circo, que frequentara na infância. (...) Piolim, amigo de Oswald, interpelava-o do meio da pista. Ele respondia, Nonê e eu arriscávamos alguma coisa e nos integrávamos no espetáculo. Mais tarde eu deveria frequentar metodicamente o Circo Piolim”²⁵¹, relatou o crítico. Este trecho e os relatos de Kawall demonstram que parte dos depoimentos gravados pelo MIS eram de personalidades com as quais seu Conselho de Orientação já tinha familiaridade e relação prévia.

²⁴⁶ Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-dos-palhacos-chicharrao-e-piolim>

²⁴⁷ O nome do palhaço foi encontrado com duas possibilidades de grafia: Piolim e Piolin. Aqui será utilizada a forma “Piolim”.

²⁴⁸ MENDES, Adilson Inácio. A crítica viva de Paulo Emilio. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de Comunicações e Artes/USP, 2012. p. 81-82.

²⁴⁹ ANDRADE, Mário de. Do Brasil ao far-west – Piolin. In: *Terra roxa e outras terras*, n.3, 1926. DEL PICCHIA, Menotti. O Modernismo no Brasil. In FONSECA, Maria Augusta da. *Palhaços da burguesia*. p. 37. MACHADO, Antônio de Alcântara. Indesejáveis. In: *Terra roxa e outras terras*, n.1, 1926. GALVÃO, Patrícia. Piolin. In: *O homem do povo*. Edição fac-simile. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 1984.

²⁵⁰ O manuscrito do primeiro ensaio foi publicado em: SALES GOMES, Paulo Emílio. Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro. In CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986. p.46-51.

²⁵¹ SALES GOMES, Paulo Emílio. Um discípulo de Oswald em 1935. *O Estado de S. Paulo*. 24 de out. 1964. In: SALES GOMES (1981b), p.442.

Em 1971, quando o MIS promoveu o encontro com os palhaços, Piolim deu uma entrevista à *Folha de S. Paulo*. “O circo não tem futuro, mas nós temos que batalhar muito para que ele não desapareça”, declarou o palhaço²⁵². Sobre o depoimento ao museu, o jornal acrescentou: “Hoje mesmo Piolim está gravando seu depoimento (...) com a mesma voz anasalada, os olhos azuis e o acento irônico fazendo comentários jocosos (isso é um documento para a posteridade? Não será meu necrológico?)”. A matéria deixa claro que o MIS iria registrar uma história que havia tido sua importância nas décadas anteriores, mas que já estava praticamente esquecida e prestes a terminar²⁵³. Luiz Ernesto Kawall, que coordenou a gravação, deu detalhes do encontro, anos depois, para o mesmo jornal.

“O depoimento de Piolim foi coletado diretamente num vagão de circo na Casa Verde, no fundo de um quintal, onde morava. Piolim se vestiu a caráter e falou sobre sua vida e a ligação que teve com os modernistas, oferecendo a bengala, as vestes, o colarinho e o chapéu para o Museu. A doação não foi aceita pelo Conselho, pois o MIS fundamentalmente visava o registro da imagem e do som. Parece que o MASP ficou com os objetos de Piolim”²⁵⁴.

Cabe destacar na fala de Kawall o fato do Conselho de Orientação do MIS recusar a oferta de objetos do palhaço Piolim²⁵⁵, reafirmando o objetivo do museu de registrar a imagem e o som e trabalhar com a reprodutibilidade e não com objetos e obras únicas. Nos seus primeiros quatro anos e meio, além de brasileiros, o MIS gravou vozes de personalidades estrangeiras, como do escritor, tradutor e crítico argentino Jorge Luís Borges²⁵⁶ e do compositor musical francês

²⁵² O velho palhaço não vê futuro no circo. *Folha de S. Paulo*, 27 de mai. 1971. p. 18

²⁵³ No ano anterior, em 1970, o diretor italiano Federico Fellini lançou “Os palhaços”, filme no qual documenta a decadência do circo e da profissão a partir de entrevistas com alguns dos últimos grandes palhaços vivos.

²⁵⁴ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

²⁵⁵ Ao consultar o Centro de Pesquisa do MASP foi possível concluir que, após o morte do palhaço Piolim, em 1973, alguns de seus objetos pessoais foram deixados no Museu de Arte de São Paulo, que nunca tombou o material. Os objetos permaneceram por um longo período na instituição sob o nome de “registros” e foram doados, nos anos 2000, ao Centro de Memória do Circo, criado em 2009.

²⁵⁶ Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-jorge-luis-borges-e-projeto-rondon>

Pierre Schaeffer, registrado em 1971 na Aliança Francesa de São Paulo²⁵⁷. O museu também gravou depoimentos de pessoas de fora do meio da cultura, como do engenheiro e empresário José Ermírio de Moraes²⁵⁸, em 1971 na sede das Indústrias Votorantim, por ele fundadas²⁵⁹, e do aviador Eduardo Pacheco Chaves conhecido como Edu Chaves, primeiro piloto brasileiro a voar nos céus do país, entrevistado em 1973²⁶⁰.

Durante o período aqui abordado, o MIS apoiou ainda propostas externas, de estudantes, pesquisadores e artistas. De abril de 1972 a março de 1974, o museu colaborou na realização de uma série de depoimentos que tiveram como enfoque a vida e a trajetória profissional de Lasar Segall, pintor, gravador, escultor e desenhista de origem judaica, nascido no fim do século XIX na Lituânia, que imigrou ao Brasil em 1912. Esses registros faziam parte da pesquisa de mestrado de Vera d'Horta Beccari, finalizada em 1979²⁶¹. Foram entrevistados artistas, arquitetos, críticos, entre outros intelectuais do meio cultural paulista, vinculados a Segall, dentre os quais: Pietro Maria Bardi, Paulo Emílio Sales Gomes, Flávio de Carvalho, Yolanda Mohaly, Menotti del Picchia, Vinicius de Moraes e Cicero Dias²⁶².

Além da gravação de depoimentos, o MIS realizou registros fonográficos e sono-foto-cinematográficos de encontros, colóquios e simpósios, entre eles, das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil²⁶³, em 1972, e do Colóquio Internacional de Música²⁶⁴, promovido pela Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, em 1974. Desenvolveu ainda diversos outros projetos nas distintas áreas ligadas à imagem e ao som (apêndice 13)²⁶⁵.

²⁵⁷ Para consulta no CEMIS: Coleção 00443PIS - Pierre Schaeffer

²⁵⁸ Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/jose-ermirio-de-moraes>

²⁵⁹ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

²⁶⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982).

²⁶¹ D'HORTA, Vera. Lasar Segall: esboço de um retrato. 1979. Mestrado (Dissertação), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, São Paulo, 1979.

²⁶² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982). Para consulta no CEMIS: Coleção 00257ATP - Artes Plásticas.

²⁶³ Para consulta no CEMIS: Coleção 00094SID - Sesquicentenário da Independência

²⁶⁴ Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/palestra-criacao-musical-apresentacao-dos-participantes-ao-sec>

²⁶⁵ Apêndice 13: Tabela com os principais projetos desenvolvidos pelo MIS (1970-1980).

Na área do cinema, o MIS chegou a coproduzir filmes, como “Cretinismo endêmico em Goiás” (1972), dirigido por Benedito J. Duarte, realizado em colaboração com o Hospital das Clínicas de São Paulo para difusão em universidades do Brasil e exterior ²⁶⁶. Realizou também registros cinematográficos de peças teatrais como, por exemplo, “Júlia Pastrana” (1971), e sonorizou filmes, como “Porque Oxalá usa Ekodidé” (1974). O resgate da memória do cinema brasileiro também estava entre as principais metas da instituição. Com este intuito, o MIS consolidou uma bibliografia sobre a história do cinema nacional e coletou documentação sobre os cinemas de rua de Campinas e de Recife na década de 1920 e sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, estúdio brasileiro que produziu filmes entre 1949 e 1954 ²⁶⁷.

Na área da música o MIS editou, em colaboração com a Academia Santa Cecília de Discos do Rio de Janeiro as seguintes obras: “O Brasileiro de Sempre”, um disco com enfoque na música vocal de câmara que teve como base a Semana de Arte Moderna de 1922, e o disco “Arte de Antonieta Rudge” (1973) uma homenagem à pianista paulistana, falecida pouco tempo depois, em 1974²⁶⁸.

De acordo com Plácido de Campos Júnior, de 1970 a 1975 o MIS viveu uma “vida nômade” e por isso a grande maioria dos projetos realizados no período não contou com planejamento ou etapas de realização bem definidas. A análise dos depoimentos orais coletados naqueles anos confirma esta afirmação, feitos de improviso, sem roteiro ou metodologia prévia. Segundo Plácido, o museu funcionava de “maneira empírica e sujeito às circunstâncias”. O que havia de permanente era a preocupação em gerar iconografia e registrar manifestações sociais e culturais do período²⁶⁹. Em cinco anos, foram desenvolvidas uma série de pesquisas, que incluíam a realização de reproduções de fotografias e documentos relacionados à história e cultura de São Paulo e do país, dentre elas sobre as seguintes temáticas: a arte circense no Brasil; a música erudita no Brasil; a história do esporte brasileiro; a Revolução de 1932; São Paulo na década

²⁶⁶ MIS colhe material no interior de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 02 de fev. 1973. p. 10

²⁶⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.48-49.

²⁶⁸ MIS colhe material no interior de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 02 de fev. 1973. p. 10

²⁶⁹ CAMPOS JÚNIOR (1993).

de 1970 e arquitetura mediterrânea no Brasil, além de reproduções de cartões postais da “belle-époque” brasileira²⁷⁰.

Além dos projetos citados anteriormente, uma das prioridades do MIS no período foi realizar e/ou apoiar pesquisas e registros audiovisuais em colaboração com profissionais contratados especificamente para esse fim e/ou com aqueles que enviavam propostas ao museu de maneira espontânea. Dentre estes projetos, um dos principais girou em torno da Semana de Arte Moderna de 1922, que na ocasião completava 50 anos. Somado à gravação avulsa de depoimentos dos já citados artistas e intelectuais envolvidos com a Semana, o museu coletou e produziu uma série de outros materiais. Realizou cópias fotomecânicas de centenas de fotografias relacionadas ao evento e seus idealizadores. Os originais chegavam à instituição, em parte, durante as entrevistas, mas eram também localizados pelos pesquisadores em outros acervos, pessoais ou institucionais²⁷¹. O MIS também registrou uma série de iniciativas relacionadas às comemorações do cinquentenário do evento. Entre elas, fotografou a abertura da exposição “A Semana de 22: antecedentes e consequências”(1972), realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP)²⁷² e gravou o áudio do seminário promovido pela Academia Paulista de Letras em torno da Semana. Realizado em maio de 1972, o seminário contou com a participação de Menotti del Picchia, Anathol Rosenfeld, Alfredo Bosi, Prudente de Moraes Neto, Mário Chamie, entre outros intelectuais, críticos e artistas²⁷³. Antes disso, em abril de 1971, o MIS havia promovido um encontro dos remanescentes da Semana que reuniram-se na residência da pianista Guiomar Novaes. A TV Cultura gravou a reunião²⁷⁴ e o museu fotografou e gravou entrevistas com os presentes. Além de Guiomar, estavam Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade

²⁷⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.48-49.

²⁷¹ Não foi possível precisar quais acervos foram consultados no período.

²⁷² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982). Para consulta no CEMIS: Coleção 00135CMS - Comemoração da Semana de 22.

²⁷³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982). Para consulta no CEMIS: Coleção 00133MOD – Modernismo.

²⁷⁴ MIS prepara cinquentenário da Semana. *Folha de S. Paulo*. 16 de abr. 1971.

Filho, Sérgio Buarque de Holanda, John Graz, Renato de Almeida, Paim Vieira, Paulo Mendes de Almeida, entre outros²⁷⁵ (fig. 4).

Fig. 4: Encontro na casa de Guiomar Novaes, no dia 17 de abril de 1971. Da esquerda para direita: Guiomar, Menotti Del Picchia, Di Cavalcanti e Renato Almeida. Fotografia Gabriel G. Bonduki. Cortesia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Ao final do projeto, o museu produziu o documentário “Os idos de 22” (1973)²⁷⁶, com o material coletado ao longo do processo de pesquisa, que durou de 1971 a 1973. De acordo com uma matéria publicada em fevereiro de 1973, o intuito da instituição era fornecer o filme a escolas e outras entidades culturais²⁷⁷.

O perfil antropológico e sociológico que Rudá de Andrade desejava dar ao MIS, expresso em seu discurso de posse como diretor do museu e em depoimento posterior, materializou-se por meio de pesquisas de campo e registros do que Plácido de Campos Júnior denominou de “manifestações

²⁷⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982). Para consulta no CEMIS: Coleção 00135CMS - Comemoração da Semana de 22

²⁷⁶ Para consulta no CEMIS: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/idos-de-22-4>

²⁷⁷ MIS colhe material no interior de São Paulo. O Estado de S. Paulo, 02 de fev. 1973. p. 10

socioculturais do período”. O intuito era levantar dados e gerar documentação escrita e audiovisual sobre regiões ou temáticas pouco estudadas, praticamente desconhecidas, ou em vias de desaparecimento. A principal delas foi sobre o Vale do Ribeira, região localizada no litoral sul do Estado de São Paulo, que estende-se de Iguape a Peruíbe, passa pelo Estado do Paraná, e inclui, entre outras, as cidades de Cananéia, Registro e Iporanga.

A região do Vale do Ribeira era, e ainda permanece como uma das mais subdesenvolvidas do estado. Além de sua riqueza natural e cultural, ela mantém em seu tecido urbano casas e monumentos do século XVII, do período em que nele foi encontrado ouro. Com a descoberta do minério em Minas Gerais, o Vale ficou praticamente abandonado. A construção da estrada de ferro, no início do século XX, e da Rodovia BR-2 – atual Régis Bittencourt – que liga o Sudeste do país à região Sul, finalizada no início dos anos 1960, também foram responsáveis pelo desenvolvimento e pela transformação da região.

Ao MIS interessava mapear e documentar aspectos históricos, culturais, sociais e geográficos do Vale do Ribeira em um período em que a região passava por intensas mudanças, resultantes de um programa intensivo de atuação governamental que visava o seu desenvolvimento²⁷⁸ (fig. 5-8). O levantamento, realizado entre 1972 e 1973, foi feito em parceria com o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo²⁷⁹ e contou com a participação de diversos pesquisadores, fotógrafos e cineastas, dentre eles, Gabriel G. Bonduki, que no período colaborava em uma série de projetos do museu, responsável, por exemplo, pelo registro fotográfico da maioria dos depoimentos mencionados anteriormente; João Sócrates de Oliveira, que na primeira fase do museu ocupou-se, principalmente, da área de fotografia; Sylvia Regina Bahiense Naves, que integrou a primeira equipe do museu, Plácido de Campos Júnior e o cineasta Mário Masetti Júnior²⁸⁰.

²⁷⁸ Museu da Imagem e do Som terá novas instalações. *Diário Popular*. 14 de dez. 1973

²⁷⁹ MIS colhe material no interior de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 02 de fev. 1973. p. 10

²⁸⁰ A lista completa inclui: Maria Luiza Minelli, Roman Bernard Stulbach, Denise Abrantes Banho, Gabriel G. Bonduki, Marcos César Maia, João Sócrates de Oliveira, Eduardo Pagotto, Carlos

Figs. 5-8: Registro fotográfico do Vale do Ribeira, 1973. Fotografos (de cima para baixo, da esq. para direita: Plácido de Campos Júnior; Aloysio Raulino; Gabriel G. Bonduki; Aloysio Raulino. Cortesia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Roberto Rodrigues de Souza, Sylvia Regina Bahiense Naves, Roberto Sabey, Plácido de Campos Júnior, Walter Luiz Rogerio, Guilherme Ferreira Lisboa Neto, Eduardo Alberto Escalante, Aloysio Paulino de Oliveira e Mário Masetti Júnior.

Na primeira etapa do levantamento foram analisados e coletados dados e registros sobre aspectos mais gerais do Vale do Ribeira, como sua arquitetura, geografia, os habitantes da região, os distintos ofícios, o artesanato e outros aspectos culturais e geográficos. Além de fotografias, gravações em película 16mm e de depoimentos dos habitantes locais, foram produzidos relatórios detalhados, que incluíam um questionário padrão preenchido a partir de entrevistas com a população do Vale do Ribeira. Em um segundo momento, os pesquisadores, fotógrafos e cinegrafistas retornaram à região para analisar e registrar, especificamente, as manifestações folclóricas do Vale²⁸¹. Naqueles anos, o folclore foi uma questão que mereceu destaque nos projetos desenvolvidos pela instituição. Para dar um exemplo, no período, o MIS coletou também material sonoro sobre o folclore nordestino.

Uma matéria publicada no *O Estado de S. Paulo* em fevereiro de 1973 deu destaque ao levantamento no Vale do Ribeira e detalhou a dinâmica de organização, o material produzido e o enfoque da pesquisa (apêndice 14):

“A região foi dividida em nove áreas de estudo, foram feitas mais de 3 mil fotografias, atualizados dados históricos e geográficos e levantados temas como o registro de personagens típicos - pescador, plantador de chá, navegadores fluviais - arquitetura de exterior e interior, folclore, atividades agrárias e outros. A partir do material colhido haverá agora o aprofundamento da pesquisa de cada tema e provavelmente o MIS fará uma exposição de fotografias no fim deste ano”²⁸².

O jornal demonstra que apesar da falta de recursos e condições ideais para a realização da pesquisa, o levantamento no Vale do Ribeira além de registrar em imagens e som a região em transformação também atualizou dados históricos e geográficos. Entretanto, diferentemente do que previa o veículo, no período de gestão de Rudá de Andrade não foi realizada exposição com o material coletado e produzido. Em maio de 1980, a historiadora Maria de

²⁸¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.47.

²⁸² MIS colhe material no interior de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 02 de fev. 1973. p. 10

Lourdes Julião, sob orientação do jornalista e historiador Ernani da Silva Bruno, elaborou um estudo sobre a região, que revisava os relatórios e registros produzidos pelo museu em 1972 e 1973. No fim daquele ano, após a saída de Rudá, Boris Kossoy organizou uma pequena publicação sobre o Vale do Ribeira, com algumas das fotografias tiradas na gestão anterior e um breve texto elaborado por Maria de Lourdes. A publicação era a primeira de uma coleção concebida por Kossoy assim que assumiu a direção do MIS nomeada “Cadernos do MIS”. Nela consta que, naquele momento, o setor de documentação do museu conservava sobre o Vale do Ribeira: 1403 slides 35 mm coloridos; 3826 negativos 35mm branco e preto; 60 rolos de fitas magnéticas com depoimentos; 12 relatórios de pesquisa; 3 curtas-metragens filmados em 16mm, “Registro de Cananéia e Vale do Ribeira”, “Registro de Eldorado e Cananéia” e “Registro de Eldorado e Vale do Ribeira”²⁸³. Atualmente, o MIS conserva 211 arquivos de áudio e 10577 fotografias, além dos relatórios de pesquisa. Os curtas-metragens também encontram-se no museu. Apesar do desejo de Rudá de Andrade de organizar uma grande mostra com o material coletado na década de 1970²⁸⁴, somente parte dele foi exposto e já no fim dos anos 1980, em uma mostra organizada durante a gestão de Guilherme Lisboa, no projeto “Conheça o acervo do MIS”, desenvolvido entre 1987 e 1988²⁸⁵.

A pesquisa do Vale do Ribeira, segundo Plácido de Campos Júnior, foi o primeiro projeto realizado pelo MIS com base em um planejamento prévio e com um pouco mais de verba disponível, apesar da instituição trabalhar “com custos mínimos”²⁸⁶. Além deste levantamento, o museu realizou diversas outras pesquisas de campo, entre 1970 e 1975, em regiões do Estado de São Paulo e do país. Dentre elas, podemos citar a da Chapada Diamantina, no interior do Estado da Bahia, em 1972, em colaboração com pesquisadores da Universidade Federal da Bahia e da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia. O museu

²⁸³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Cadernos do MIS nº 1. Vale do Ribeira. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1980.

²⁸⁴ ANDRADE (1993).

²⁸⁵ No CEMIS encontra-se um cartaz da mostra organizada na gestão de Guilherme Lisboa. Para consulta no CEMIS: Coleção 00044VLR - Vale do Ribeira.

²⁸⁶ CAMPOS JÚNIOR (1993).

cedeu o material e os equipamentos utilizados para a coleta de dados históricos e geográficos e de registros da região, realizada por Rino Marconi, Francisco Drummond, Carlos da Veiga e José Oswald Guerrini de Andrade²⁸⁷. Em janeiro de 1980, Maria de Lourdes Julião, novamente sob orientação de Ernani da Silva Bruno, elaborou um estudo detalhado sobre a região. O segundo “Caderno do MIS”, editado por Boris Kossoy em 1980, reuniu um resumo da pesquisa da historiadora e uma seleção dos registros fotográficos produzidos em 1972²⁸⁸. De acordo com a publicação, naquela altura, o setor de documentação do museu conservava 342 slides coloridos, 287 negativos 35mm branco e preto, além de 10 rolos de fitas magnéticas²⁸⁹. Atualmente o museu conserva 27 arquivos de áudio, 2072 fotografias e o relatório de Maria de Lourdes Julião, produzido em 1980.

Além dos levantamentos citados anteriormente, no relatório produzido pelo museu, datado de abril de 1975, consta que o MIS realizou até aquele ano: registro foto-cinematográfico de vestígios de arte pré-histórica no Vale dos Martírios, no Rio Araguaia, na região Sudeste do Estado do Pará (1971)²⁹⁰; pesquisa sobre o litoral norte do Estado de São Paulo, entre as localidades de Ubatuba e São Sebastião, com enfoque nas implicações sociais decorrentes da implantação do sistema viário da Estrada Rio-Santos (1973); no mesmo ano, o registro de Ilha Solteira, um município no interior de São Paulo, que passava por grandes transformações em decorrência das obras da Usina Hidrelétrica de Urubupungá, na década de 1970²⁹¹; também em 1973, João Sócrates de Oliveira realizou um registro fotográfico do município de Natividade da Serra, pertencente a região do Vale do Ribeira, antes da sua extinção em consequência do represamento dos rios Paraibuna, Lourenço Velho, rio do Peixe e rio Paraitinga, para a construção da Usina Hidrelétrica de Paraibuna²⁹².

²⁸⁷ MIS colhe material no interior de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 02 de fev. 1973. p. 10

²⁸⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Cadernos do MIS nº 2. Chapada Diamantina. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1980.

²⁸⁹ MIS colhe material no interior de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 02 de fev. 1973. p. 10

²⁹⁰ Para consulta no CEMIS: Coleção 00151MRA - Manoel Rodrigues Ferreira: Expedição aos Martírios do Rio Araguaia

²⁹¹ Para consulta no CEMIS: Coleção 00100ILS - Ilha Solteira

²⁹² Para consulta no CEMIS: Coleção 00103NDS - Natividade da Serra

Figs. 9-12: Registro fotográfico da Chapada Diamantina, 1972. Da esquerda para direita, de cima para cima para baixo: Igatu, Rua do Comércio; Garimpeiros trabalhando em Igatú; Esquina em Lençóis; Cemitério Santa Isabel. Fotografia: Rino Marconi. Cortesia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Estes projetos evidenciam o propósito do MIS de coletar dados e registros sobre territórios e sociedades em transformação e/ou com possibilidade de extinção. Um importante exemplo é o projeto realizado entre 1973 e 1974 em torno dos fotógrafos de rua conhecidos como “lambe-lambe” e da técnica por eles utilizada. Em dezembro de 1973, dois estudantes da Universidade de São Paulo, Marcio Gimenez Mazza e José de Fernandes Teixeira Filho, escreveram

diretamente à Rudá de Andrade com o intuito de realizar levantamento histórico e bibliográfico, entrevistas e registros fotográficos sobre esta temática. Os estudantes justificavam que os lambe-lambe haviam testemunhado as transformações de São Paulo e sua profissão estava em avançado processo de extinção sem que houvesse documentação relevante sobre o assunto. Pediam ao museu que fornecesse equipamento fotográfico, rolos de filme 35mm, slides e um gravador para registrar os fotógrafos em atividade e coletar seus depoimentos²⁹³.

A profissão de fotógrafo lambe-lambe viveu seu apogeu nas décadas de 1920 a 1950, porém, com a popularização das câmeras fotográficas e as mudanças na ocupação dos espaços públicos da cidade, o ofício tornou-se cada vez menos rentável. No início de 1974, Mazza e Teixeira entrevistaram dezesseis dos vinte e três lambe-lambes em atividade em São Paulo, identificados pelos estudantes. De acordo com o relatório produzido por eles, os fotógrafos eram, em sua maioria, autodidatas, já de idade avançada, de famílias imigrantes e origem humilde²⁹⁴. Seus depoimentos são importantes documentos sobre os profissionais, a técnica por eles utilizada e a própria cidade. Naquele momento, a bibliografia sobre o assunto era bastante reduzida e a pesquisa realizada pelos estudantes teve uma grande relevância na construção de uma história do lambe-lambe na cidade.

A respeito deste projeto, também é importante ressaltar que o objetivo não era coletar fotografias originais produzidas por lambe-lambes para o acervo do museu, mas utilizar o registro fotográfico como suporte para a documentação dos profissionais e da técnica peculiar que utilizavam e, para com este material, chamar atenção para o processo de desaparecimento daquele ofício (fig. 13-16). Este dado exemplifica uma importante característica da formação do acervo do MIS, que em seus primeiros anos funcionava como um centro de documentação.

²⁹³ MAZZA, Marcio Gimenez e TEIXEIRA FILHO, José de Fernandes. Carta ao diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. 3 de dez. 1973. In CEMIS.

²⁹⁴ MAZZA, Marcio Gimenez e TEIXEIRA FILHO, José de Fernandes. Plano de Trabalho nº2. 30 de mai. 1974. In CEMIS.

Figs. 13-16: Registro dos fotógrafos Lambe-lambe em São Paulo. Da esquerda para direita, de cima para cima para baixo: fotógrafo Luiz no Jardim da Luz; fotógrafo Pedro na Praça Ramos de Azevedo; lateral de uma câmara com mostruário fotográfico e uma imagem do fotógrafo jovem; cópia fotográfica de fotografia Lambe-lambe. Fotógrafos: José de Fernandes Teixeira e Márcio Lucas G. Mazza. Cortesia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

A este respeito, cabe retomar o depoimento de Plácido de Campos Júnior, que disse: “o objeto único não interessava, o que interessava era a foto do objeto único. Nós trabalhávamos com a difusão, com a reprodutibilidade. O que interessava não era o documento em si, e sim as informações sobre ele”. De acordo com Plácido, o enfoque da instituição era coletar material e gerar registros e documentação sobre contextos e obras. Para ele, o MIS era um museu focado na informação, que tinha como meta transformar-se em um imenso banco de dados²⁹⁵.

Por último, cabe dizer que o projeto lambe-lambe demonstra a abertura de Rudá de Andrade para receber propostas enviadas por pesquisadores, estudantes e especialistas, algo que foi confirmado por Marcio Mazza em entrevista realizada para o desenvolvimento desta dissertação²⁹⁶. A pesquisa também exemplifica uma prática do MIS, exercida durante toda a gestão de Rudá, de apoio técnico do museu, a partir do empréstimo de equipamentos e cessão de materiais, para a realização de projetos externos, em troca do arquivamento de cópias do que era coletado para o acervo da instituição²⁹⁷.

²⁹⁵ CAMPOS JÚNIOR (1993).

²⁹⁶ MAZZA, Marcio Gimenez. Afirmação retirada de conversas ao vivo com a autora, nos meses de fevereiro e março de 2015 e em agosto de 2017.

²⁹⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.3.

2.2. Inauguração da sede definitiva e abertura ao público

A sede atual do MIS, na Avenida Europa, foi inaugurada em janeiro de 1975. O edifício está localizado no Jardim Europa, bairro da zona oeste da cidade de São Paulo, ocupado predominantemente por residências de alto padrão. Em 1922, o engenheiro-arquiteto carioca Hipólito Gustavo Pujol Jr. desenvolveu um projeto para a área, baseado em grande lotes e ruas curvilíneas integradas a praças e jardins internos. O projeto inicial do bairro cobria uma área de 900 mil metros quadrados, as ruas foram batizadas com nomes de países e cidades do continente europeu e o Jardim Europa foi ocupado, principalmente, pela classe alta paulistana²⁹⁸.

O terreno e edifício onde hoje está o museu foram adquiridos por uma ação de desapropriação judicial²⁹⁹, a partir de um decreto³⁰⁰ do governo do Estado de dezembro de 1971, contra o espólio de Affonso Giaffone e seus sucessores. Giaffone havia adquirido o terreno de outro proprietário no final da década de 1960, iniciou a construção de uma residência e deixou-a inacabada. Segundo um documento produzido pelo museu no início dos anos 1990³⁰¹:

“Por volta de 1970, o edifício tinha a aparência totalmente diferente. A face da Av. Europa era murada e cercada por um imenso jardim, onde é hoje o estacionamento do MIS. A porta de entrada ficava no centro do edifício (onde se localiza a livraria). O hall de entrada era menor do que o atual, não

²⁹⁸ Para mais informações sobre a história do bairro do Jardim Europa: <http://www.saopauloantiga.com.br/sp-e-constantinopla/>

²⁹⁹ “Desapropriação é um procedimento administrativo através do qual o Poder Público compulsoriamente despoja alguém de uma propriedade e a adquire para si, mediante indenização, fundada em um interesse público.” In: BANDEIRA DE MELLO, Celso Antonio. Elemento de Direito Administrativo. Revista dos Tribunais, 1988. p.252.

³⁰⁰ SÃO PAULO (Estado). Decreto de 7 de dezembro de 1971. Declara de utilidade pública, para o fim de desapropriação, imóvel situado à Avenida Europa, n.º 158, bairro do Jardim Europa, no distrito, município e comarca da Capital, necessário à Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1971/decreto-0A-07.12.1971.html>

³⁰¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Histórico do MIS. “O surgimento da entidade”. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.2. É possível estimar a data de redação do documento pois sua última página apresenta uma lista dos diretores técnicos do MIS e termina em Newton Mesquita, que assumiu o cargo em 1991.

possuindo a escadaria que leva ao 1º andar. A escada para o 1º andar era em caracol”³⁰².

A adaptação do imóvel, de quatro mil metros quadrados, foi planejada e executada sob supervisão da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. O projeto de reforma, elaborado pelos arquitetos Roberto Fasano e Dan Juan Antonio, de acordo com uma matéria publicada na *Folha de S. Paulo* em dezembro de 1973, previa a entrega de um edifício de três andares, incluindo o térreo, com área construída de cinco mil metros quadrados, distribuídos da seguinte forma:

“No andar térreo, pelo lado da Av. Europa, um cinema, sala de gravação, laboratório de som, restaurante, cabina de projeção, sala para audiovisuais, reprografia e uma agência bancária para financiamento de obras adquiridas em exposições no local. No primeiro andar: os salões de exposição e a biblioteca. No segundo andar: mais um salão de exposição e sete salas de estudo e pesquisa. Do lado da rua Bucareste, a sede terá, no térreo, um auditório para 200 pessoas, almoxarifado e pequenas oficinas. No primeiro andar, salas de diretoria, reuniões, arquivos de filmes, salas de aula e laboratório”³⁰³.

Outra matéria, publicada pelo *Diário Popular* no dia 14 de dezembro de 1973, informa que as obras da sede tiveram início em outubro de 1973. Segundo o jornal, os arquitetos fariam apenas algumas modificações para adaptar o edifício inacabado às funções de um museu. O veículo também descreveu o projeto e os diferentes espaços que iriam compor a sede, entretanto, não citou a “agência bancária para financiamento de obras adquiridas em exposições no local”, mencionada pela *Folha de S. Paulo*. A este respeito, não foi possível encontrar mais informações, sabe-se apenas que quando o museu foi inaugurado não constava a existência de uma agência. A matéria do *Diário Popular* esclareceu ainda que tiveram que ser feitas adaptações no projeto inicial em função de uma reclamação por parte da vizinhança (fig. 17).

³⁰² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Histórico do MIS. “O surgimento da entidade”. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.2

³⁰³ Museus ganham nova sede em S. Paulo. *Folha de S. Paulo*. 14 de dez. 1973.

A black and white photograph showing a group of people, mostly men, gathered around a table. On the left, a man in a light-colored suit is holding a cigarette. Next to him, a woman is looking down at something on the table. To her right, another man is looking down. Further right, a man in a dark suit is looking down. On the far right, a man in a light-colored shirt and tie is looking down. The background is dark and indistinct. The overall atmosphere is formal or semi-formal.

A partir de dezembro de 1997, a nova planta do museu

119

“Ontem, o Secretário de Turismo do Estado, Pedro de Magalhães Padilha, esteve visitando o local, onde verificou os últimos detalhes da nova planta, discutiu com os engenheiros e arquitetos sobre estes, e também respondeu à perguntas dos repórteres presentes. Um detalhe do projeto inicial que foi modificado diz respeito ao auditório que lá funcionará; anteriormente sua capacidade estava prevista para mil pessoas e sua localização seria desvinculada das demais dependências, o que levou a vizinhança a reclamar contra a ideia. Parece que isso foi levado em consideração, pois o auditório terá capacidade para somente 200 pessoas e se localizará dentro do conjunto. Segundo o secretário de Turismo, isto também tem uma outra vantagem: a de evitar pedidos de terceiros para utilização do auditório (...) sendo somente utilizado para promoções que digam respeito às atividades específicas do museu”³⁰⁴.

O jornal também informa que, além do Museu da Imagem e do Som, a sede abrigaria o Museu Nacional do Esporte, criado por decreto em 1973, e o Paço das Artes, instituição que havia partilhado espaço com o MIS na antiga sede da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, na Avenida Paulista, e estava provisoriamente instalada na Pinacoteca do Estado. O decreto de desapropriação do terreno e do imóvel da Avenida Europa, datado de 1971, previa a instalação do MIS e do Museu do Esporte, mas não menciona a terceira instituição.

Em seu depoimento, Rudá de Andrade esclarece que a sede na Avenida Europa não havia sido escolhida por ele. Na realidade, segundo ele conta, o ex-diretor e o restante do Conselho de Orientação buscavam um local adequado para constituir e abrigar um acervo e, uma vez que a instituição tinha como meta trabalhar com materiais reproduzíveis, concluíram que não havia necessidade de contar com um espaço de difusão. Rudá também explicou que eles foram informados da existência de uma sede definitiva somente quando o projeto arquitetônico preliminar já estava pronto e que a partilha do espaço com o Paço das Artes também foi uma surpresa.

³⁰⁴ Museu da Imagem e do Som terá novas instalações. *Diário Popular*. 14 de dez. 1973.

“Sempre estivemos em busca de uma casa. Minha ideia, compartilhada com o Paulo Emílio, o Almeida Salles e os outros conselheiros era encontrar um lugar tranquilo, distante, em que pudéssemos, principalmente, desenvolver a atividade de acervo e de registros. Buscávamos um espaço para colher material e a parte de difusão faríamos através de outras entidades. Já que eram materiais reproduzíveis, podíamos fazer essa parte em qualquer lugar, até longe de São Paulo. (...) De repente o secretário em chamou e disse que tinha uma sede. Eles tinham desapropriado a casa e não participamos de nada. (...) Já tinham um estudo preliminar arquitetônico para a instalação do MIS (...) e percebi que os arquitetos não tinham a menor noção do que era a instituição. Comecei a levar sugestões e chegamos a um projeto (...) As adaptações ao projeto foram feitas ao mesmo tempo que a reforma (...) e a construção deixou algumas coisas a desejar”³⁰⁵.

No relatório produzido pelo MIS em 1975 consta que a equipe do museu participou de maneira pontual na concepção e construção da sede definitiva. De acordo com o documento, o projeto foi definido quase integralmente pela Secretaria de Cultura e ao museu foi possível apenas dar algumas sugestões de natureza técnica. “Algumas delas foram aplicadas, outras não”, dizia o relatório. Entre as sugestões assimiladas estavam: reservar uma área “relativamente ampla” para a parte de documentação e biblioteca; priorizar as “áreas culturais” do museu em relação à parte administrativa; definir a disposição das áreas para serviços técnicos e atividades culturais como o estúdio de som, o laboratório fotográfico, as salas de estudo e de aulas, o auditório, a sala para projeção de audiovisuais e as salas expositivas³⁰⁶.

As primeiras previsões eram de que a sede ficaria pronta ainda em 1974, primeiramente em outubro³⁰⁷, tendo sido postergada para dezembro daquele ano ³⁰⁸. Porém, a inauguração ocorreu somente no dia 29 de janeiro de 1975.

³⁰⁵ ANDRADE (1993).

³⁰⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.34-35.

³⁰⁷ Prédio do MIS estará pronto em outubro. *Folha de S. Paulo*. 03 de jan. 1974.

³⁰⁸ Da Imagem e do Som. *Jornal da Tarde*. 14 de dez. 1973.

O evento repercutiu na mídia, com matérias publicadas nos principais veículos de São Paulo e também do Rio de Janeiro (apêndice 15). O carioca *Jornal do Brasil* deu detalhes do projeto museológico do MIS e incluiu aspas de Rudá de Andrade, que afirmou que a instituição não era um museu convencional, era “um prestador de serviços”, cuja matéria prima era a comunicação de massa (fig. 18)³⁰⁹.

MIS/SP

UM MUSEU ABERTO À PESQUISA

ALBERTO BEUTTENMULLER

São Paulo — Inaugurando há dias sua nova e definitiva sede, o Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo, sob a direção de Rudá de Andrade, filho de Osvald de Andrade, terá como objetivo a prestação de serviços a pesquisadores, fornecendo material e ilustrando temas, dentro de um critério de desmistificação da palavra museu.

O diretor do MIS paulista acrescenta que qualquer pessoa poderá obter cópia de seu acervo, pois “a meu ver museu hoje é uma entidade com fins sociais e um centro cultural em permanente atividade.” Não deve, por isso, deter em seu poder informações e dados por puro vedetismo intelectual, mas colaborar com a cultura. Em fevereiro, o MIS abrirá suas portas ao público com uma exposição, “Memória Paulistana,” quando estarão expostos folhas, cartões e costumes dos paulistanos de 1890 a 1930, além de depoimentos de gente da época.

Nova sede

Criado em 1970, mas há cinco anos sem casa própria, o Museu da Imagem e do Som paulista obteve, no último dia 27 de janeiro, sua sede definitiva, prédio de três andares em área construída de 5 mil metros quadrados. Funcionário, ao seu lado, o Paço das Artes, entidade promotora de exposições as mais variadas, e o Museu do Espírito Nacional, este destinado a preservar os feitos do nosso esporte.

A partir de fevereiro, o MIS paulista poderá oferecer sete salas para exposições, uma sala de projeção de audiovisuais, uma biblioteca, um arquivo com toda a documentação do museu, uma sala para serviços reprográficos (reproduções), um laboratório fotográfico e um laboratório de som.

— Tudo isso estará à disposição do público — diz Rudá de Andrade —, uma vez que a orientação do MIS é no sentido de tornar-se um núcleo de estudo sobre comunicações culturais e um veículo eficaz de difusão educativa e artística.

Se alguém, por exemplo, quiser ter consigo depoimentos de Tarsila do Amaral, o laboratório de som o reproduzirá. Da mesma forma, se o interesse for pela Avenida Paulista de 1920, ou uma peça literária, ou discurso histórico, o laboratório fotográfico ou o serviço reprográfico se encarregará de fornecer o material desejado. E não só da São Paulo antiga, mas também da cidade atual.

Comportamento

Nos objetivos e filosofia de ação do MIS inclui-se, em especial, o registro do processo histórico-cultural brasileiro em curso, reflexo de uma época de extraordinárias mutações sociais e tecnológicas, principalmente de impropriedade no comportamento humano e na criatividade artística.

Com tal critério e um sentido exclusivamente técnico e cultural, o MIS manterá entendimentos estreitos com organizações e personalidades responsáveis pelo desenvolvimento cultural e técnico do país.

— O MIS irá codificar temas e não pessoas isoladas. Nós escolheremos um tema e o abordaremos, entrevistando pessoas, dando as mais importantes atitudes e mais histórias, dando assim um resultado mais exato do processo sociológico e histórico do tema escolhido — diz o diretor.

O importante, na opinião de Rudá de Andrade, é delinear o perfil da sociedade brasileira, aferindo os valores do homem social, para que o MIS possa devolver ao espectador uma imagem clara e objetiva do brasileiro e de sua cultura.

O acervo

O acervo do MIS paulista já registra alguns trabalhos de fôlego, como são a pesquisa

A NOVA SEDE DO MIS DE SÃO PAULO

RUDÁ: MUSEU COMO ORGANISMO VIVO

IMAGENS DA EXPOSIÇÃO MEMÓRIA PAULISTANA, FOCALIZANDO SÃO PAULO ANTIGO

PERM-ATTACH

o processo capilar mais usado pelos astros mundiais do cinema e da TV, está agora no Brasil. Em apenas 3 horas, ele acaba com a calvície.

PERM-ATTACH
SOLUÇÃO DEFINITIVA

Não é peruca

Ligue Agora

Não é transplante

Para 235-4330

Não é tratamento

ou 235-4732

HAIR CENTER - MIAMI - FLÓRIDA

Governador

Rua Santa Clara, 50 Conj. 301 2/3

realizada no Vale do Ribeira, focalizando aspectos históricos de cultura estagnada e transformações, além de gravações de suas manifestações folclóricas. Pesquisa sobre o litoral Norte, entre Ubatuba e São Sebastião, com implicações sociais decorrentes da implantação do sistema viário Rio-Santos. Registros da situação de Ilha Solteira, face às obras da Usina Hidrelétrica de Urubupungá. Uma pesquisa das más humanas foi a realizada com os chamados fotógrafos lombo-lombo, esses que ficam nas praças públicas tirando fotos do turista pobre.

No setor cultural-artístico, o MIS colheu depoimentos de Di Cavalcanti, Tarsila, Piolin, Gregory Warchavchik e Jorge Luis Borges, entre outros. Desenvolveu pesquisa de profundidade sobre o modernismo brasileiro, com produção de audiovisual e gravação de depoimentos. Fez um registro sôno-fotocinematográfico das comemorações do Sesquicentário da Independência.

No campo do cinema, o MIS vem desenvolvendo intensas pesquisas históricas sobre os conhecidos ciclos de Campinas e Recife na década de 20, além de São Paulo Antigo, Arte Circense, Música Erudita Brasileira e História do Esporte.

No dia 27 de fevereiro inaugura a exposição Memória Paulistana, que levará o público para o final do século passado e princípio deste, através do homem da rua, do bonde puxado a burro e do primeiro bonde elétrico, que ainda fará contraponto com depoimentos do primeiro metrô brasileiro e fotos da São Paulo antiga. Tudo acompanhado de filmes e gravações de personalidades vividas nessa época.

— Como podem perceber, o museu não terá nada de museu no sentido convencional. Será, sim, um prestador de serviços, cuja matéria-prima é a comunicação de massa, apoiada em recursos de imagem e som finaliza Rudá de Andrade.

³⁰⁹ BEUTTENMULLER, Alberto. MIS/SP. Um museu aberto à pesquisa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 de fev. 1975. p. 5. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

A *Folha de S. Paulo* listou os presentes no evento oficial de abertura: o Governador Laudo Natel, os secretários Pedro de Magalhães Padilha e Henri Aida, Chefe da Casa Civil, Rudá de Andrade e o diretor do Conselho Estadual de Cultura, José Nogueira Moutinho. O jornal também detalhou a estrutura da nova sede (fig. 19)³¹⁰:

O governador Laudo Natel inaugurou ontem a nova sede do MIS

Inaugurada nova sede do Museu da Imagem e do Som

Foi inaugurado ontem cedo, pelo governador Laudo Natel, a nova sede do Museu da Imagem e do Som, na avenida Europa, 158, com 5 mil metros quadrados, que abriga ainda o Paço das Artes e o Museu do Esporte. Estiveram também presentes os secretários Pedro de Magalhães Padilha, de Cultura, Esportes e Turismo, e Henri Aida, chefe da Casa Civil; e os srs. Rudá de Andrade, diretor do MIS, e José Nogueira Moutinho, diretor do Conselho Estadual de Cultura.

Totalmente dotado de ar condicionado central, o edifício possui sete áreas interligadas para exposições, estudos de som, laboratório fotográfico, estúdio de reprografia, sala de montagem de exposições, setor de documentação com arquivo e biblioteca, salas de estudo e pesquisa, salas de administração e de trabalhos técnicos, auditório para 120 pessoas, sala de projeção de audiovisuais com 20 lugares, salas de aula e lanchonete.

A sede do MIS exigiu investimentos de cerca de 13 milhões de cruzeiros, incluindo-se as obras civis, móveis e equipamentos técnicos. Foi projetada pelos arquitetos Roberto Fasano e Dan J. Antonio.

A partir do próximo dia 27 de fevereiro, o MIS abrirá ao público sua primeira grande mostra: "Memória Paulistana", uma evocação ambiental da Capital paulista cobrindo o período que vai de 1860 a 1930.

UM MARCO DA CULTURA

Durante a inauguração da sede própria do MIS, o conselheiro Luiz Ernesto M. Kawall — idealizador e primeiro Diretor Técnico do Museu — disse considerar a inauguração um marco da cultura brasileira, coroando o esforço de dois governos, o atual e o anterior, pela implantação do MIS.

"O MIS já teve sede própria — disse ainda Ernesto M. Kawall —, o Palácio dos Campos Eliseos, que passou a ser sede do MIS por força de um decreto do governador Abreu Sodré. Com a requisição desse próprio, pela atual Secretaria de Turismo, Esportes e Cultura, o MIS perdeu a sua sede, passando a perambular por salas precárias e instalações improvisadas. Se cabe ao MIS preservar e restaurar a verdade histórica, é bom que este registro fique consignado, a bem do preto que merecem os seus criadores."

³¹⁰ Inaugurada nova sede do Museu da Imagem e do Som. *Folha de S. Paulo*, 30 de jan. 1975. In: CEMIS.

“Totalmente dotado de ar condicionado central, o edifício possui sete áreas interligadas para exposições, estúdios de som, laboratório fotográfico, estúdio de reprografia, sala de montagem de exposições, setor de documentação com arquivo e biblioteca, salas de estudo e pesquisa, salas de administração e de trabalhos técnicos, auditório para 120 pessoas, sala de projeção de audiovisuais, com 20 lugares, salas de aula e lanchonete. A sede do MIS exigiu investimento de cerca de 13 milhões de cruzeiros, incluindo-se as obras civis, móveis e equipamentos técnicos”³¹¹.

As principais mudanças em relação ao projeto inicial foram a diminuição do auditório, que passou de 350 para 120 lugares, e a supressão do restaurante, que acabou por não ser construído. Ambas adaptações respondiam às reivindicações da vizinhança do museu. A disposição e metragem de cada um dos espaços da instituição também foram parcialmente redefinidos a partir das sugestões da equipe do MIS e do seu Conselho de Orientação³¹².

A cidade está ganhando um novo centro de cultura

“Ao entregar este edifício, como obra concluída, completa V. Exa. o plano perseguido com entusiasmo e consciência de dotar os museus do Estado de uma infra-estrutura digna das finalidades, que deverão cumprir no campo da cultura e da arte, sob a égide do princípio da valorização do homem e suas múltiplas manifestações espirituais e morais, uma das primeiras do seu Governo”.

Essas palavras foram dirigidas ao governador Laudo Natel, na manhã de ontem, pelo secretário Pedro de Magalhães Padilha, de Cultura, Esportes e Turismo, quando o chefe do Executivo paulista inaugurou, na Avenida Europa, 158, a nova sede do Museu da Imagem e do Som, com 5 mil metros quadrados, que abriga ainda o Paço das Artes do e o Museu do Esporte.

CONSOLIDAÇÃO DA CULTURA

O sr. Laudo Natel afirmou que “este é um momento oportuno para o Governo do Estado agradecer aos homens de cultura de São Paulo, que tanto apoiaram a minha Administração nos esforços para construir a nova sede do MIS, onde a formação cultural das novas gerações e o aperfeiçoamento das atividades que aprimoram intelectualmente o homem poderão se desenvolver de maneira eficiente”.

O chefe do Executivo foi recebido no MIS pelo secretário Pedro de Magalhães Padilha, secretário Henri Aidar, chefe da Casa Civil, prof. Rudá de Andrade, diretor do Museu da Imagem e do Som, José Nogueira Moutinho, diretor do Conselho Estadual de Cultura; deputados e grande número de personalidades ligadas às áreas culturais de São Paulo.

Depois de cortar a fita simbólica e de assistir à benção das novas instalações, procedidas pelo monsenhor Francisco Basílio, o sr. Laudo Natel percorreu, demoradamente, todas as dependências do edifício de três pavimentos.

FONTE DE INFORMAÇÃO E ESTUDO

Totalmente dotado de ar condicionado central, a nova sede possui sete áreas interligadas para exposições, estudos de som, laboratório fotográfico, estúdio de reprografia, sala de montagem de exposições, setor de documentação com arquivo e biblioteca, salas de estudo e pesquisa, salas de administração e de trabalhos técnicos, auditório para 120 pessoas, sala de projeção de audiovisuais com 20 lugares, salas de aula e lanchonete.

A sede do MIS exigiu investimentos de cerca de 13 milhões de cruzeiros, incluindo-se as obras civis, móveis e equipamentos técnicos. Foi projetado pelos arquitetos Roberto Fasano e Dan J. Antonio.

Em sua breve história, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo empenhou-se na criação de uma estrutura de funcionamento e na formação de um acervo que já representa importante fonte de informação e estudo.

Entre suas atividades podem-se destacar os seguintes trabalhos: pesquisa realizada no Vale do Ribeira, focalizando aspectos históricos de cultura, melhoramentos e transformações, e o registro bastante amplo das manifestações folclóricas locais; pesquisa sobre o Litoral Norte, entre Ubatuba e São Sebastião, focalizando as implicações sociais decorrentes da implantação do sistema viário da estrada Rio-Santos; registro da situação de Ilha Solteira, em face das obras da usina hidrelétrica e pesquisas sobre o fotógrafo de rua, popularmente conhecido como “Lambe-lambe” em São Paulo.

O MIS registra ainda depoimentos sobre: os mais diversos, de personalidades (Amaral, Paim Vieira, Di Cavalcanti, Piolim, Peter, Edu Chaves, Gregori Warchavshik e o escritor Jorge Luis Borges).

Destacam-se, ainda, as seguintes atividades sobre a evolução do Movimento Modernista Brasileiro: foto-sonográfico da Chapada Diamantina, Bahia; registro foto-sonográfico de vestígios de litorânea no Vale dos Martírios, no rio Araguaia; sonográfico do Colóquio Internacional de Música e sonográfico das comemorações do Sesquicentário da Independência do Brasil.

O MIS editou, em colaboração com a Ace Ceclia de Discos, duas obras: “O Brasileiro de S música vocal e de câmara”; e “Arte de Antonieta homenagem à pianista brasileira”.

PARA O PÚBLICO

Agora o Museu da Imagem e do Som inicia atividades de difusão cultural através de projeções, exposições, conferências e exposições e coloca à disposição sua biblioteca especializada de quatro mil volumes ainda material para entidades culturais e edita, labora com pesquisadores e estudiosos.

A partir do próximo dia 27 de fevereiro, o público sua primeira grande mostra: “Memória uma evocação ambiental da Capital paulista e o rio que vai de 1890 a 1930”.

Ao entrar no Museu, o visitante encontrará sete salas de exposições, distribuídas em dois grandes painéis fotográficos mostrando em tamanho paulistano comum daquele período entregues zeres habituais: comprando pano ou fumo; and de charretes ou de bonde, passeando a pé ou tr diversas atividades. A medida que a exposição evolui-se no tempo e a ambientação acompanhação da cidade, tudo assistido por textos ex minação apropriada e narração alusiva aos da época.

A exposição ficará aberta de 2.ª feira a domingos, às 22.30. O público poderá ver, também, uma do Grupo “Santa Helena”, integrado por Clo Rebolho Gonsales e Pulvio Pennachi, entre outros, igual renome, organizada pelo Paço das Artes filmes sobre São Paulo antigo e “Os idos de 2 visual sobre a Semana de Arte Moderna”.

O PAÇO DAS ARTES

Realizará, em média, dez exposições por a

Fig. 20: A cidade está ganhando um novo centro de cultura. Sem fonte. 30 de jan. 1975. In: CEMIS.

³¹¹ Inaugurada nova sede do Museu da Imagem e do Som. *Folha de S. Paulo*, 30 de jan. 1975. In: CEMIS.

³¹² ANDRADE (1993).

No dia 27 de fevereiro de 1975, a sede foi aberta ao público com a inauguração da exposição “Memória Paulistana”. Diferentemente do que anunciava o jornal paulista, o veículo carioca *Opinião* esclareceu: “a pressa governamental de inaugurar mais um serviço público foi tanta que nem sequer os condicionadores de ar estão colocados e o fornecimento de energia elétrica ainda é irregular”³¹³. Segundo o relatório de 1975, naquela altura o edifício ainda se encontrava em obras e o setor da ala da Rua Bucareste seguia em fase de acabamento. Esse fato obrigou o museu a instalar seus serviços, de forma precária, nos setores destinados às atividades culturais³¹⁴. “Para inaugurar antes do fim do governo puseram um tapume e disseram ‘cala boca, fica quieto que a parte de trás não existe’ e instruíram para não dizer aos jornalistas que tinha mais coisa”, contou Rudá de Andrade, em 1993. Segundo o ex-diretor, devido ao fim do mandato de Laudo Natel, que terminava no início de 1975, a inauguração foi antecipada e o museu aberto para visita com grande parte da reforma não concluída³¹⁵. O relatório, que havia sido produzido no início de abril, menos de dois meses depois da inauguração da mostra, avaliava o prédio e levantava uma série de questões:

“Pode considerar-se o prédio como satisfatório, apesar de alguns defeitos técnicos específicos e outros gerais como, por exemplo, a total falta de segurança contra incêndio, ou a impossibilidade de construção ou adaptação de arquivos especiais para guarda de filmes antigos de nitrato; entre essas considerações gerais, deve-se destacar, também, a impraticabilidade de funcionamento de três organismos distintos no mesmo edifício, principalmente tendo em vista a insuficiência de setores administrativos e espaço para arquivo”³¹⁶.

O documento expunha a preocupação da instituição em relação a partilha da sede com o Paço das Artes e o Museu Nacional do Esporte. Apesar desta possibilidade ter sido noticiada na mídia no final de 1973, o relatório esclarece que a equipe do MIS havia dado sugestões ao anteprojeto de adaptação do

³¹³ SOUZA, Carlos Roberto de. São Paulo. A fisionomia de uma cidade. *Opinião*. Rio de Janeiro, 21 de mar. 1975. p. 4. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

³¹⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 35-36.

³¹⁵ ANDRADE (1993).

³¹⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.35.

edifício sem ter conhecimento de que, no local, funcionariam outras entidades. Ou seja, sem prever a partilha do espaço com outras instituições. Dos cinco mil metros quadrados construídos, apenas cento e cinquenta foram destinados aos serviços administrativos, num total de oito salas. O relatório também chama atenção para o fato do projeto de reforma não prever um espaço para construção de uma reserva técnica com condições de abrigar o acervo do museu e, ainda menos, de receber o acervo da Cinemateca Brasileira, algo previsto no decreto de criação do MIS.

Somado a estas questões, o documento confirma a informação veiculada pelo jornal carioca de que, apesar de aberto ao público, o ar condicionado seguia em fase de instalação, o que prejudicava as atividades internas da instituição, uma vez que o edifício havia sido construído sem ventilação natural. O museu também seguia sem móveis e equipamentos “mínimos necessários ao funcionamento normal”. As ligações elétricas ainda não estavam finalizadas e a infraestrutura sonora e televisiva não haviam sido executadas. Estes detalhes acabavam por impossibilitar o uso de um série de equipamentos, por atrasar a transferência do acervo do museu para a nova sede e por prejudicar o atendimento ao público³¹⁷. Por último, o documento informava que a instituição já havia solicitado diretamente ao Gabinete do Secretário algumas providências básicas, necessárias ao seu funcionamento. “Faz-se necessário, com a maior urgência, o andamento desses processos, para que o museu possa continuar aberto ao público”³¹⁸.

³¹⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 35-36.

³¹⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 38.

2.2.1. A exposição *Memória Paulistana*

No final de 1974, diante da iminência do término do governo Laudo Natel, a Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo decidiu antecipar a inauguração da nova sede do MIS, ainda em reforma. Para marcar a abertura do museu ao público, Rudá de Andrade propôs uma grande exposição iconográfica sobre São Paulo³¹⁹. “Começamos o museu com o pé direito com a ‘Memória Paulistana’. Vocês querem inaugurar no fim do mandato, com os tapumes? Então precisamos de dinheiro para fazer algo decente”, contou o ex-diretor em seu depoimento de 1993³²⁰. Maria Lúcia MESSA esclareceu que a mostra teve que ser feita às pressas e em meio às obras de adaptação da nova sede. “Operários moravam no museu, na parte de baixo, e conforme montávamos a exposição, detalhes do edifício eram terminados”, ela afirmou³²¹. Uma crítica publicada no jornal carioca *Opinião* confirma a informação dada pela ex-funcionária, mas também elogia o fato da “Memória Paulistana” produzir uma reflexão sobre São Paulo e despertar no espectador a consciência de seu desconhecimento em relação ao passado recente da cidade.

“Poucos dias depois da inauguração do prédio, foi aberta pela já ex-primeira dama do Estado, a exposição ‘Memória Paulistana’, primeira mostra pública de uma realização do MIS paulista. Todas as pessoas relacionadas de uma forma ou de outra com o MIS sabem que a exposição foi organizada às pressas e o resultado final reflete essa circunstância. E contudo o que se conseguiu obter, longe de insatisfatório, está conseguindo atrair uma quantidade de visitantes inesperada com relação a uma cidade como São Paulo que parece, há anos, ter perdido não só o hábito de se auto-examinar com cuidado, como o de refletir sobre si. A ‘Memória Paulistana’ é um desses momentos em que o brasileiro - no caso fundamentalmente o habitante de São Paulo - se espanta ao verificar seu desconhecimento sobre o próprio passado recente”³²².

³¹⁹ CALIL, Carlos Augusto. *Memória Paulistana*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A. IMESP, 2011. p.5.

³²⁰ ANDRADE (1993).

³²¹ MESSA (1993).

³²² SOUZA, Carlos Roberto de. São Paulo. A fisionomia de uma cidade. *Opinião*. Rio de Janeiro, 21 de mar. 1975. p. 4. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

De acordo com o relatório de 1975, “Memória Paulistana” foi desenvolvida em aproximadamente três meses e o museu obteve dotações especiais para produzi-la³²³. Com a verba disponível foi possível contratar quatro pesquisadores: Ilka Brunhilde Laurito, poeta e pesquisadora, Alcides Villaça, poeta e professor, Carlos Roberto de Souza, cineasta e pesquisador de cinema, e Luís Cruz, músico e arquiteto. Carlos Augusto Calil, que já trabalhava no MIS, ficou responsável por coordenar a pesquisa e o desenvolvimento do catálogo da mostra. O museu contou ainda com dois profissionais para as reproduções fotográficas, Carlos Antonio Moreira e Washington Racy³²⁴, além de Dalton de Lucca e Regina Junqueira, que se ocuparam da pesquisa de material sonoro³²⁵. A equipe foi coordenada por Plácido de Campos Júnior e José de Anchieta, cenógrafo de teatro, cinema e publicidade, encarregado pelo projeto expográfico.

Aberta ao público no dia 27 de fevereiro de 1975 e em cartaz até meados de maio daquele ano, segundo Rudá de Andrade, “Memória Paulistana” era um “reflexo de quatro anos de trabalho” e exibia uma parcela do acervo recolhido durante esse tempo³²⁶. A mostra exemplifica a ampliação da noção de patrimônio e a inclusão da memória urbana como acervo museológico. Ela reuniu reproduções de fotografias, sons da cidade e registros de depoimentos que, juntos, construíram um panorama iconográfico, sonoro e documental da paisagem urbana e humana de São Paulo, abrangendo da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX: o primeiro bonde elétrico, o bonde puxado a burro, o circo, a Revolução Constitucionalista de 1932, a contribuição do imigrante na caracterização da cidade, entre outras temáticas³²⁷.

A mostra era composta por reproduções de materiais advindos de acervos públicos de outras instituições e de particulares. O museu optou por não apresentar os originais e, sim, cópias, muitas delas recortadas e ampliadas em escala 1:1, no tamanho real do que representavam. Em uma matéria publicada

³²³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.33-34.

³²⁴ CALIL (2011). p.6.

³²⁵ MIS inaugura mostra. *O Estado de S. Paulo*. 27 de fev. 1975. p.19.

³²⁶ MIS inaugura mostra. *O Estado de S. Paulo*. 27 de fev. 1975. p.19.

³²⁷ BEUTTENMULLER. Alberto. São Paulo apresenta o bonde ao metrô. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de mar. 1975. p.8. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

no *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro, o poeta, jornalista e crítico de arte Alberto Beuttenmuller detalhou o partido expográfico adotado na exposição (fig. 21):

“Apesar de não obedecer a um rígido critério cronológico, a mostra refere-se ao período entre os anos de 1860 e 1940, enfatizando o elemento humano, o homem da rua, herói anônimo da cidade em seu dia a dia. (...) A exposição possui 28 figuras em tamanho natural, cinco painéis com cinco metros e mais 80 outros menores, além de 90 reproduções fotográficas impressas em tecido. Por detrás dessas figuras com tamanho natural, o MIS colocou som, dando ambientação com músicas da época e depoimentos de sobreviventes da velha São Paulo. Tecnicamente, a música comparece em vários níveis, como música ambiental (música de fundo) ou inserida no clima geral da exposição”³²⁸.

Conforme explica o crítico, no verso das reproduções fotográficas, montadas em estruturas de madeira, foram escondidos alto-falantes que reproduziam gravações relacionadas ao conteúdo das imagens. Além de depoimentos, os aparelhos de som emitiam sons da cidade, *jingles* de propagandas antigas e canções de Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Francisco Alves, entre outros, como “São Paulo coração do Brasil” e “Paisagem Paulista”. No espaço expositivo havia ainda cartazes e tecidos com fragmentos de textos consagrados sobre São Paulo. “São Paulo! Comoção da minha vida (...)”, estava impresso em um deles, trecho retirado do poema *Inspiração*, publicado em “Pauliceia Desvairada” (1922), uma das principais obras de Mário de Andrade³²⁹. Segundo outra matéria, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, o conjunto formava um ambiente cenográfico, que transportava o espectador a uma cidade que já não existia mais.

³²⁸ BEUTTENMULLER (1975), p.8.

³²⁹ BEUTTENMULLER (1975), p.8.

Fig. 21: BEUTTENMULLER, Alberto. São Paulo apresenta o bonde ao metrô. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de mar. 1975. p.8. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

“(…) a mostra é um documentário sonoro e visual de São Paulo daquele período e foi organizada de modo a integrar as pessoas no ambiente da época. (...) ‘Nossa pretensão’, diz Rudá de Andrade, diretor técnico do MIS, ‘é fazer com que as pessoas não apenas vejam e ouçam, mas também sintam como era a cidade no seu dia a dia e na sua humanidade’. A exposição, explica o diretor, procura destacar o ambiente e, mais do que isso, ‘o clima’ da época, por meio da conjugação de elementos fotográficos, sonoros e cenográficos. (...) ‘De repente’, diz Plácido de Campos Jr., responsável pela parte fotográfica da exposição, ‘destacamos um tipo qualquer, numa fotografia antiga de rua, o fotografamos de novo com aproximação e o resultado é transformado num painel em tamanho natural’. (...) Sempre conjugado às imagens, o som de ‘Memória Paulistana’ traz de volta canções e até barulhos da época, além de depoimentos de personalidades que viveram a cidade”³³⁰.

³³⁰ MIS inaugura mostra. *O Estado de S. Paulo*. 27 de fev. 1975. p.19.

Além de detalhar a atmosfera criada pela exposição, o artigo reforça que o intuito do museu era destacar o herói anônimo da cidade, conforme já havia mencionado Beuttenmuller no *Jornal do Brasil*. A revista *Visão* destacou esse mesmo aspecto³³¹ (apêndice 16) e Maria Lúcia MESSA comentou em seu depoimento a identificação do público com os personagens urbanos presentes na mostra.

“Memória paulistana mexia muito com as pessoas. Elas se encontravam dentro do museu. Lembranças do pai e da mãe, referências de bairros. As figuras tinham relevo e havia um gravador por trás. Cada figura dava seu depoimento: imigrante, jornalista, o lambe-lambe. Cada visitante era pego por uma questão, que podia ser emocional ou ser uma curiosidade técnica. O museu recebeu muitas escolas e estudantes, de primeiro grau a universitários. (...) ‘Não tinha ideia de que a fotografia poderia ir além da história familiar’, diziam muitos. E muita gente trouxe material para o museu e doou”³³².

No jornal carioca, Beuttenmuller contou que alguns visitantes, inclusive, identificaram familiares e conhecidos nas fotografias e áudios reproduzidos na “Memória Paulistana”. “Um senhor de meia idade viu numa das figuras em tamanho natural seu avó, outros reconheceram a voz de tios. Um encontro das novas gerações com as velhas, a geração do bonde com a geração do metro”, detalhou o crítico³³³.

O Centro de Memória e Informação do MIS conserva muito pouco do material que integrou a mostra e não há registros da exposição. Além da publicação produzida naquela ocasião, restaram somente cópias das fotografias encontradas durante a pesquisa para a exposição³³⁴, uma gravação em película 16mm que documenta uma visita de Francisco Luiz de Almeida Salles e Ernani da Silva Bruno à “Memória Paulistana”³³⁵, além de seis áudios que tocavam na

³³¹ Memória Paulistana – O Habitante Anônimo e Sua Antiga Cidade. *Visão*. 24 de fev. 1975. p. 68-70.

³³² MESSA (1993).

³³³ BEUTTENMULLER (1975), p.8.

³³⁴ Para consulta no CEMIS: Coleção 00295MPA - Memória Paulistana

³³⁵ Para consulta no CEMIS: <https://acervo.mis-sp.org.br/filme/apos-lauto-repasto-2>

mostra³³⁶. Informações complementares sobre o projeto foram encontradas nos artigos de jornal publicados na época e na reedição do catálogo, publicada em 2011. Na nova edição, Carlos Augusto Calil incluiu um prefácio, no qual fornece detalhes do processo de pesquisa, dos arquivos consultados e das coleções que foram reproduzidas para a exposição. Entre elas, dos artistas Militão Augusto de Azevedo e Valério Vieira.

Militão Augusto de Azevedo³³⁷, um dos maiores nomes da fotografia brasileira na segunda metade do século XIX, deixou extensa documentação da cidade de São Paulo entre os anos de 1860 e 1880, quando ainda era rara a produção de registros urbanos no Brasil. Já Valério Vieira³³⁸, considerado um dos pioneiros da fotomontagem no país, atuou no final daquele século e além de retratos de estúdio e da realização de montagens fotográficas, também registrou a cena urbana de São Paulo com destaque para uma conhecida panorâmica que produziu. De acordo com Calil, ambos eram ainda “razoavelmente desconhecidos” nos anos 1970. Juntamente com suas coleções, os respectivos herdeiros, Ruy Azevedo e Maria Luisa Vieira, disponibilizaram ao MIS registros fotográficos inéditos do filho de Militão, Luís Gonzaga, e partituras de tangos e maxixes compostos pelo filho de Valério Vieira, Roque. Os materiais acabaram por também integrar a mostra³³⁹.

“Militão assegurava as bases do projeto de reconstrução da paisagem urbana (Álbum comparativo)³⁴⁰ e humana (com o comovente arquivo de contatos, em que se encontram ladeados retratos de senhores e escravos, poetas e atrizes, fazendeiros e prostitutas). Valério explorava, com engenho e humor, as virtualidades da linguagem fotográfica, e sancionava seu caráter de invenção artística”³⁴¹.

³³⁶ Para consulta no CEMIS: Coleção 00295MPA - Memória Paulistana

³³⁷ Para mais informações sobre Militão Augusto de Azevedo, consultar: <https://ims.com.br/titular-colecao/militao-augusto-de-azevedo/>

³³⁸ VALÉRIO Vieira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21649/valerio-vieira>>. Acesso em: 06 de Nov. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

³³⁹ CALIL (2011), p.6.

³⁴⁰ O Álbum comparativo foi um trabalho publicado por Militão em 1887 com vistas da cidade de São Paulo. In: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-militao-augusto-de-azevedo/>

³⁴¹ CALIL (2011), p.6.

Segundo Calil, na época os acervos fotográficos eram subestimados, tanto do ponto de vista da documentação histórica, quanto em relação ao seu valor como obra de arte. A respeito desta questão, cabe mencionar uma pesquisa realizada por Helouise Costa³⁴², cujo objetivo central foi resgatar o processo de legitimação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil, tendo como foco principal o museu³⁴³. De acordo com a pesquisadora, a assimilação do suporte fotográfico ao espaço institucional foi possível graças a três diferentes estratégias: a primeira delas, a institucionalização da chamada fotografia direta pelo Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1940. Para ser incluída no MoMA e, na sequência, em outras instituições, a fotografia é percebida não por sua versatilidade e possibilidade de reprodução, mas como objeto de coleção, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico. A segunda via de legitimação deu-se de maneira indireta, pelo uso da fotografia em diferentes práticas artísticas de caráter experimental, desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 e 1970, da pop arte à arte conceitual. Por fim, ainda segundo a autora, a partir da década de 1980, os grandes museus de arte passaram a valorizar fotografias que seguiam o modelo pictórico, caracterizadas pelo grande formato e pelo diálogo que estabeleciam com a tradição da pintura histórica do Renascimento ao século XIX³⁴⁴.

O levantamento realizado por Costa revela que, no caso específico do Brasil, instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, desde sua fundação, em 1948, realizou mostras de fotografia, incluindo essa mídia entre as modalidades artísticas ditas modernas. Foram ao todo sete mostras de fotografia realizadas entre 1949 e 1975, ano em que é apresentada no MIS a “Memória Paulistana”. Porém, somente em 1980 o MAM incorporou a fotografia ao seu acervo artístico³⁴⁵. Já o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, MAC USP,

³⁴² Docente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

³⁴³ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. In: *Anais do Museu Paulista. São Paulo*. v. 16. n.2. jul.-dez. 2008. p. 131-173.

³⁴⁴ COSTA (2008), p. 133-134.

³⁴⁵ Helouise Costa esclarece que no período o MAM não adquiria nenhum tipo de obra e seu acervo crescia por meio de doações e por intermédio dos prêmios de aquisição da Bienal de São Paulo, criada em 1951. Uma vez que o museu não recebeu doações de fotografias e a Bienal não

realizou uma série de mostras fotográficas durante a gestão de seu primeiro diretor, Walter Zanini, que ocupou o cargo de 1963 a 1978. Apesar do núcleo de obras que deu início ao acervo do museu não incluir fotografias³⁴⁶, o suporte teve papel de destaque a partir da primeira exposição fotográfica realizada na instituição, em 1969. Em 1971, o MAC USP adquiriu o primeiro conjunto de obras neste suporte, provenientes da exposição “9 Fotógrafos de São Paulo”, que contou com trabalhos de artistas como Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro, Boris Kossoy e Claudia Andujar, entre outros. Na ocasião, alguns dos participantes doaram fotografias ao museu, que, naquele mesmo ano, inaugurou uma sala permanente para exposições fotográficas³⁴⁷.

No caso do MIS, desde a formação da instituição a fotografia foi valorizada não apenas por sua capacidade de documentação do patrimônio imaterial e por seu valor artístico, mas, também, por ser uma técnica caracterizada pela reprodução e, conseqüentemente, por possibilitar a difusão da história, da memória, da cultura e do conhecimento. A exposição “Memória Paulistana” exemplifica esta concepção da fotografia, assim como a produção de reproduções fotomecânicas e de diversos registros fotográficos captados em pesquisas de campo pelo país que documentaram aspectos culturais, sociológicos e antropológicos de ambientes e contextos desconhecidos, ainda não documentados ou em vias de extinção.

Além do material proveniente dos herdeiros de Militão e Vieira, “Memória Paulistana” incluiu a coleção de Julio Amaral de Oliveira, com retratos de famílias circenses; o arquivo de Avelino Ginjo, membro do Conselho de Orientação do MIS, que contribuiu com imagens dos repórteres fotográficos das primeiras décadas do século XX: Manuel Ginjo, do jornal *Diário Popular* e Miguel Falleti, de *A Gazeta*; e fotografias da alemã Hildegard Rosenthal, considerada uma das

repassou ao museu nenhuma obra neste suporte, até o final dos anos 1970 não haviam sido incorporadas fotos ao acervo do MAM-SP. In: COSTA (2008). p. 134-137.

³⁴⁶ O acervo inicial do MAC-USP incluía a coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, transferida para a Universidade de São Paulo (USP) em 1963, as obras incorporadas ao MAM-SP ao longo dos primeiros quinze anos de existência da instituição e os prêmios da Bienal de São Paulo conferidos até aquela data.

³⁴⁷ COSTA (2008), p. 145-152. Uma comparação entre os acervos do MAM SP e do MAC USP, do ponto de vista da fotografia, pode ser encontrado em COSTA (2018), p. 61-79.

pioneiras do fotojornalismo no Brasil, que retratou cenas urbanas de São Paulo nos anos 1930 e 1940, período em que a cidade passava por um grande crescimento, tanto material quanto cultural³⁴⁸. Pouco tempo antes, em outubro de 1974, o MAC USP havia realizado a primeira mostra individual da fotógrafa alemã, até então praticamente desconhecida. Intitulada *Hildegard Rosenthal. Fotografias*, a exposição reuniu 82 imagens, que mostravam cenas da cidade de São Paulo, aspectos da vida rural paulista e retratos de artistas e intelectuais. De acordo com Helouise Costa, a mostra foi uma forma do museu valorizar a fotografia direta de caráter autoral³⁴⁹. Ao referir-se aos registros de Rosenthal presentes na “Memória Paulistana”, Calil observou: “À medida que nos aproximávamos do contemporâneo, a percepção do trabalho do fotógrafo sofria radical transformação. De artesão, ou técnico hábil, para artista: o fotógrafo como autor de obra expressiva, reconhecida no mesmo plano que um pintor ou escritor”³⁵⁰.

Os pesquisadores que trabalharam para a exposição encontraram nos arquivos públicos uma importante documentação urbana organizada por Benedito Junqueira Duarte, que a partir de 1935 dirigiu a Seção de Iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, quando o órgão tinha acabado de ser criado. B. J. Duarte, como ficou conhecido, documentou as atividades do departamento e organizou o arquivo fotográfico relativo às obras da cidade, tendo lá permanecido até sua aposentadoria, em 1965³⁵¹. Este material também foi incluído na exposição.

Durante a pesquisa, foram ainda localizados e incorporados à mostra os registros de São Paulo e de suas transformações produzidos por Guilherme Gaensly, um dos mais importantes fotógrafos do Estado na primeira metade do século XX, conservados pela Companhia Light (fig. 22). O fotógrafo suíço iniciou

³⁴⁸ Para mais informações sobre Hildegard Rosenthal, consultar <https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-rosenthal/>

³⁴⁹ COSTA (2008), p. 158-159.

³⁵⁰ CALIL (2011), p.6.

³⁵¹ BENEDITO Junqueira Duarte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21779/benedito-junqueira-duarte>>. Acesso em: 06 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

sua carreira na Bahia, em meados da década de 1870, e transferiu-se para a capital paulista em 1890, onde colaborou durante mais de 25 anos para a São Paulo Tramway Light and Power Company e para organismos oficiais como a Secretaria de Agricultura³⁵².

Além da paisagem da cidade e de seus personagens, outras temáticas relacionadas a São Paulo também fizeram parte da exposição, tais como: o lazer esportivo (fig. 23), a Revolução de 1924, o impacto da imigração, o surgimento da propaganda, crimes famosos, o tímido Carnaval e a imprensa alternativa. A Associação Atlética São Paulo e o Club Atlético Paulistano foram algumas das fontes de material, assim como a revista de variedades *Cigarra*, fundada em 1914 e extinta em 1975, que registrou as transformações e a modernização da cidade nas primeiras décadas do século XX³⁵³.

Para completar, no Arquivo Público do Estado foram encontrados os processos e documentos advindos da Diretoria de Terras, Colonização e Imigração da Secretaria da Agricultura, como retratos de passaportes, certidões e outros registros daqueles que haviam imigrado para a cidade. Este material acabou por também integrar a mostra e de acordo com Calil, depois de ter sido descoberto pelo museu, foi “explorado na televisão, em livros, na Hospedaria dos Imigrantes, em anúncios publicitários, e começa a perder seu poder de imantação, enquanto adquire uma aura de produto”³⁵⁴.

Em paralelo à busca por imagens, a equipe do MIS fez um extenso levantamento de escritos sobre São Paulo. Para Calil, os textos despertaram nos pesquisadores uma consciência crítica em relação às consequências da expansão e enriquecimento da cidade. Muitos destes textos foram incluídos no catálogo da mostra, coordenado por Calil, que trabalhou em conjunto com a designer gráfica Emilie Chamie. Segundo ele conta, diferentemente da publicação esperada por

³⁵² GUILHERME Gaensly. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2361/guilherme-gaensly>>. Acesso em: 06 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

³⁵³ DANTAS, Carolina Vianna. A Cigarra. In: <https://cpdoc.fgv.br>

³⁵⁴ CALIL (2011), p.7-9.

Figs. 22-23: Fotografias reproduzidas para exposição *Memória Paulistana*. Figura 22: Estação de trem da Luz (1900), registrada por Guilherme Gaensly, Reprodução MIS, Coleção da Fundação Patrimônio Histórico da Energia e Saneamento. Fig. 23: Celebração na Associação Atlética de São Paulo (1925), autor desconhecido, Reprodução MIS, Coleção da Associação Atlética de São Paulo. Cortesia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Rudá de Andrade e pelo restante da equipe da mostra, ele e Chamie materializaram “um panorama iconográfico da ‘Memória Paulistana’”, ou seja, um álbum de imagens da cidade intercaladas com fragmentos de textos de autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Alvares de Azevedo, Guilherme de Almeida, entre outros. A publicação, de acordo com seu editor, buscou criar uma sintonia entre texto e iconografia, para além da legenda da imagem ou da ilustração do texto, e acabou por ganhar autonomia em relação à exposição. Segundo Calil, o livro é “um retrato de juventude de São Paulo, onde já se notam traços do caráter implacável de uma cidade que não tem tempo a perder com lembranças”³⁵⁵. O catálogo foi muito elogiado pela imprensa. No artigo publicado em março de 1975 no *Jornal do Brasil*, Alberto Beuttenmuller referiu-se a publicação como o “primeiro documento sério sobre a vida da cidade no final do século passado e início deste”. “É um completo levantamento iconográfico e fotográfico de personagens, acontecimentos e episódios que marcaram a vida cultural e social de São Paulo até o início da II Guerra Mundial”, afirmou o crítico³⁵⁶. Dois meses depois, o veículo carioca publicou outra resenha positiva sobre a publicação, dessa vez do jornalista, crítico de arte e de literatura Roberto Pontual. “Só agora me chega às mãos o magnífico catálogo (...) Faço o registro, embora com atraso, de modo a chamar atenção para a qualidade gráfica e documental desse trabalho de equipe”, disse Pontual. “Nas dimensões de um livro, prolonga para sempre a importância de uma mostra que, como tal, já não mais existe”, completou ele³⁵⁷.

Outro jornal carioca, *Opinião*, publicou uma longa resenha do catálogo, muito positiva, que ocupou meia página. Após descrever em detalhes a publicação, o artigo termina por também elogiar a exposição: “‘Memória Paulistana’ - livro e exposição – longe de esgotar temas, apenas aflora”³⁵⁸. Apesar da imprensa, no geral, ter feito comentários elogiosos à mostra, o mesmo jornal publicou uma crítica bastante severa, escrita por Carlos Roberto de Souza. Cabe

³⁵⁵ CALIL (2011), p.9.

³⁵⁶ BEUTTENMULLER (1975), p.8.

³⁵⁷ PONTUAL. Roberto. Mercado de Arte. Roteiro. Nacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de mai. 1975. p. 8. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

³⁵⁸ Catálogo. São Paulo de todos os ângulos. *Opinião*. Rio de Janeiro, 20 de mar. 1975. p. 21. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

destacar que o autor havia sido um dos integrantes da equipe de pesquisa da “Memória Paulistana”, ou seja, havia acompanhado de dentro seu processo de elaboração e montagem.

“Nos dois andares em que a exposição está montada, a primeira impressão é a de falta de ordem: fotografias grandes pelas paredes ou pendendo do teto em bandeiras de pano, cartazes, ampliações fotográficas de pessoas em tamanho natural recortadas em madeira, tudo se espalha de forma caótica. O mesmo quanto aos temas: a fisionomia urbana da cidade em diferentes épocas, esportes, imigração, circo, cartazes com excertos de cronistas antigos e escritores paulistas. (...) Poucas vezes se chega a localizar uma área da exposição dedicada a um mesmo tema. Aumenta mais a confusão o fato de a instalação do MIS ainda não estar concluída e freqüentemente se encontrar, no meio dos objetos expostos, pedreiros, escadas, fios elétricos, ou confundir uma das senhoras que varrem o chão com a foto recortada de um antigo operário da Light que lubrificava os trilhos dos bondes”³⁵⁹.

Carlos Roberto chama atenção para a desorientação gerada não apenas pelo modo como as imagens e as temáticas haviam sido dispostas no espaço, mas também pelo fato do museu estar em obras mesmo depois de ter aberto a mostra ao público, uma questão citada anteriormente. No entanto, ele esclarece que aquele “caos” era algo previsto e mesmo desejado pelo MIS.

“A sensação de que todo esse caos é voluntário se torna certeza quando Rudá de Andrade expõe sua concepção: ‘A exposição não é didática. Ela foge ao convencionalismo não apenas pelo fato de não haver legendas sob as fotos, mas porque simplesmente a exposição não está completa; ela está acontecendo, é principalmente um movimento de impacto em que o público vem aqui e sente. Mas o que considero mais importante é o fato de qualquer pessoa de qualquer nível intelectual ter, em geral, a mesma reação diante do material e que é a de descoberta ou reconhecimento do passado. As crianças se divertem e mais de um operário, desses que estão trabalhando aqui, veio me perguntar se podia trazer a patroa para

³⁵⁹ SOUZA (1975), p. 4.

ver a exposição’. Contudo, se o clima de movimento desconexo imperante na exposição é responsável por sua grande beleza e vitalidade, por outro lado faz com que a atenção do visitante se disperse pelo grande número de fotografias desconhecidas e igualmente belas. Desse conflito de belezas vence o ambiente e o visitante se desorienta. Pois o exame cuidadoso e metódico dos diferentes documentos exige um esforço que talvez as pessoas não estejam dispostas a dispendar publicamente”³⁶⁰.

Segundo Carlos Augusto Calil, o autor da crítica e o restante da equipe de pesquisa e coleta de material para a “Memória Paulistana” não tiveram a possibilidade de discutir o partido da exposição com os responsáveis pelo projeto expográfico. “Compreendo a frustração dele com o aproveitamento deficiente do material pesquisado”, afirmou Calil em 2018³⁶¹. Carlos Roberto terminou sua crítica argumentando que o MIS deveria ter distribuído a cada visitante um exemplar do catálogo da exposição. “Dessa forma, após haver fruído o clima da mostra, cada um poderia, em casa, entrar em contato mais íntimo com os elementos que a compõem”, ele afirmou³⁶². Somado às questões levantadas por Carlos Roberto, a possível desorientação do público era agravada pelo fato do Paço das Artes ter inaugurado no mesmo edifício e ao mesmo tempo que o MIS uma mostra de pintura em homenagem aos artistas fundadores do Grupo Santa Helena. Apesar de não fazer parte da “Memória Paulistana”, a exposição parecia integra-la pois apresentava telas com representações de São Paulo antiga. Veículos como o *Jornal do Brasil*, inclusive, se referiram à mostra como parte do projeto desenvolvido pelo Museu da Imagem e do Som.

“A presença dos artistas do Grupo Santa Helena é sintomática nessa exposição, como os únicos artistas plásticos que viveram em suas telas a São Paulo de antigamente. Clovis Graciano, Alfredo Volpi, Reboloto, Zanini e Penacchi formaram a primeira equipe de pintores que retrataram a cidade. O Palacete Santa Helena, prédio que deu nome ao grupo, foi demolido e o MIS documentou essa demolição (...)”³⁶³.

³⁶⁰ SOUZA (1975), p. 4.

³⁶¹ CALIL, Carlos Augusto. Afirmação retirada de troca de e-mails com a autora, 16 de nov. 2018.

³⁶² SOUZA (1975), p. 4.

³⁶³ BEUTTENMULLER (1975), p.8.

Além de gerar equívocos, de acordo com Calil: “a exposição do Paço destoava da outra: era um desfilar arbitrário de telas sobre São Paulo, dispostas de modo convencional no andar superior do prédio. Nada tinha a ver com o espírito solto do andar de baixo”³⁶⁴. Ainda segundo ele, a pedido de Rudá de Andrade, imagens das telas exibidas pelo Paço das Artes foram incluídas no catálogo da “Memória Paulistana”. Para que as reproduções não interferissem na estrutura e narrativa da publicação, Emilie Chamie criou a seguinte solução: “assim que terminava o panorama iconográfico da ‘Memória Paulistana’, o álbum sugeria recomençar, agora no sentido inverso. Vislumbrávamos então 18 telas de fatura desigual, sem unidade de estilo, reunidas apenas pelo valor documental e evocativo das paisagens”, explicou Calil no prefácio da reedição do catálogo³⁶⁵. Ou seja, no livro, o conteúdo da exposição do Paço das Artes foi rotacionado e iniciado no que seria sua contracapa. Isso permitia duas possibilidades de abertura e leitura da publicação e maior separação do material da mostra organizada pelo Museu da Imagem e do Som.

Apesar do MIS compartilhar sua sede com o Paço das Artes e dos inconvenientes mencionados anteriormente, “Memória Paulistana” foi um sucesso de público. Após o período em que esteve no museu, a mostra itinerou por São Paulo e, depois, por outras cidades do Estado.

“A exposição teve um êxito de público, foi um chamariz e tanto. A visitação era formada mais por uma elite, intelectuais, artistas, pessoas da sociedade. Neste momento que a elite tomou conhecimento do Museu. Foi a inauguração do edifício. Depois levamos a exposição à estação São Bento do Metrô e lá foi um estouro porque muita gente pôde ver. Ficou constatado que o tempo de uma pessoa visitando a exposição no MIS era pelo menos três vezes menor do que o tempo que as pessoas permaneciam na exposição no metrô. Lá tinha um interesse pela cidade. Ninguém nunca tinha visto fotografias de São Paulo antigo. A exposição circulou durante uns 2, 3 anos”³⁶⁶.

³⁶⁴ CALIL, Carlos Augusto. Afirmação retirada de troca de e-mails com a autora, 16 de nov. 2018.

³⁶⁵ CALIL (2011), p.8.

³⁶⁶ ANDRADE (1993).

Há poucos registros dos locais pelos quais a exposição passou. Ao que tudo indica, além da Estação São Bento do Metrô, onde esteve em cartaz no início de 1976³⁶⁷, ela foi exibida em Suzano, em agosto de 1977³⁶⁸, em São Bernardo do Campo³⁶⁹ e em outras cidades do Estado de São Paulo.

Pouco tempo depois da “Memória Paulistana” ser exposta no MIS, marcos históricos de São Paulo³⁷⁰ foram ocupados pelo projeto “Museu de Rua”, desenvolvido pelo arquiteto e fotógrafo Júlio Abe Wakahara, no âmbito do Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo³⁷¹, órgão do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura Municipal de São Paulo (DPH)³⁷². Entre 1977 e 1978, foram dispostos em pontos estratégicos da capital paulista painéis com reproduções de fotografias de Militão Augusto de Azevedo e Aurélio Becherini, do fim do século XIX e início do século XX, pertencentes ao acervo iconográfico do DPH. Os painéis eram colocados nos locais retratados pelas fotografias. O objetivo era promover uma leitura visual comparativa, entre as imagens urbanas antigas e a paisagem da cidade na época da exposição, e dessa forma conscientizar a população para a importância de preservação e recuperação do espaço público³⁷³.

³⁶⁷ São Paulo inaugura metrô aos domingos com programa para atrair passageiros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de jan. 1976. p. 25.

³⁶⁸ MIS expõe na terça. *A comarca de Suzano*. 13 de ago. 1977. p.1.

³⁶⁹ MESSA (1993).

³⁷⁰ Entre os marcos históricos ocupados pelo projeto estavam: Pátio do Colégio, Praça da Sé, Rua Quintino Bocaiuva, Largo São Francisco, Rua São Bento, Viaduto do Chá, Rua Direita, Praça Antônio Prado, Avenida São João e Largo São Bento.

³⁷¹ Órgão criado pela Lei nº8252, de 1975, dentro de uma nova concepção museológica: um museu sem sede fixa que visava divulgar o acervo iconográfico do DPH e a participação direta da população em sua programação. In: PRANDINI, Maria Estela Mélega. Divisão de Iconografia e Museus. In: *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo: Projeto Museu de Rua*. São Paulo (Município): Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1979. p.25.

³⁷² Quando convidada a dirigir o extinto Departamento do Patrimônio Artístico-Cultural, a crítica de arte Maria Eugênia Franco reformulou sua estrutura, criou o Departamento do Patrimônio Histórico e idealizou como parte dele o Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo. In: FRANCO, Maria Eugênia. *Museu de Rua/ da Rua/ na Rua*. No Álbum de Arte, 1978. In: *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo: Projeto Museu de Rua*. São Paulo (Município): Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1979. p.3.

³⁷³ WAKAHARA, Julio Abe. *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo*. In: *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo: Projeto Museu de Rua*. São Paulo (Município): Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1979. p.9.

São claras as semelhanças entre a “Memória Paulistana” e o projeto “Museu de Rua”. Ambas iniciativas compreenderam a fotografia e a cidade, em seus aspectos físicos e humanos, como patrimônio e como suporte de discurso: os edifícios, monumentos, praças, o traçado das ruas, os painéis publicitários, os sons, os vazios, as ausências e os passantes. Entretanto, o projeto de Wakahara acrescentava a concepção do espaço urbano como espaço expositivo. Segundo a crítica de arte Maria Eugênia Franco, idealizadora do Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, o “Museu de Rua” lançava a possibilidade de constituição de um museu “sem paredes, portas e janelas, que se impunha como um ‘museu virtual’, subvertendo os padrões museológicos tradicionais e a ordem estática a eles condicionada”³⁷⁴. Diversos críticos, historiadores, museólogos e arquitetos escreveram sobre o projeto e destacaram publicamente seu caráter pioneiro e transgressor³⁷⁵. A museóloga Waldisa Rússio, então assistente técnica da Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, declarou:

“(…) O novo projeto subverteu toda a tradicional conceituação e estratégia museológica e museográfica, a partir da mais óbvia ideia, que foi a de ir ao encontro do povo, a de invadir - no sentido literal do termo - as ruas; daí que a própria mentalidade do pessoal de museu terá de rever ideias e posições: o elitismo, a sacralização, o isolacionismo ruirão fragorosamente não sem tempo!”³⁷⁶.

Ao itinerar com a “Memória Paulistana” para os metrô de São Paulo, de alguma forma, o MIS também transpôs os limites do seu edifício e invadiu o espaço urbano. Porém, não com a mesma potência do “Museu de Rua” pois não possibilitou a comparação *in loco* entre os dois tempos da cidade, do registro e do presente.

³⁷⁴ FRANCO (1978), p.3.

³⁷⁵ Dentre eles: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Roberto Pontual, Benedito Lima de Toledo.

³⁷⁶ RÚSSIO, Waldisa. Museu de Rua, 1978. In *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo: Projeto Museu de Rua*. São Paulo (Município): Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1979. p.5.

2.3. De 1975 a 1980

No fim de fevereiro de 1975, o MIS deu início ao processo de transferência para a nova sede, durante a montagem da “Memória Paulistana”. A mudança só foi concluída em maio daquele ano³⁷⁷. No período, o acervo, os equipamentos e funcionários da instituição estiveram divididos entre dois edifícios, separados por aproximadamente dois quilômetros: o definitivo, no Jardim Europa, e o que ocupavam anteriormente, no bairro do Itaim Bibi. O Programa de Atividade Cultural, documento produzido pelo museu em agosto de 1975, expressa as perspectivas da instituição em relação àquele ano em diante:

“1975 pode ser considerado como o ano de implantação básica-mínima do museu, inclusive porque só neste ano é que se instalou em sede adequada. Grande esforço vem sendo desenvolvido e deverá prosseguir até o fim do exercício para possibilitar ao museu atender ao seu público e regularizar suas atividades culturais, técnicas e administrativas, isto é, concluir suas instalações físicas, compras de móveis e equipamentos e obter o mínimo de funcionários indispensáveis. Esta implantação se fará, naturalmente, sem prejudicar os trabalhos em andamento ou programados. 1976 deve ser o primeiro ano de atividades regulares do M.I.S. com o atendimento ao público, promoção sistemática de eventos, pesquisas, produções, edições, difusão de seu material na Capital, no Interior e em outros Estados. Deverá ser o ano da difusão dos objetivos do museu junto às instituições e ao público em geral”³⁷⁸.

Rudá de Andrade relatou em seu depoimento que mesmo após a conquista de uma sede definitiva, o MIS continuou a ter problemas. Eram dificuldades que a instituição enfrentava desde sua criação: não apenas em relação ao novo edifício, mas também à quantidade de funcionários, às formas de contratação e à falta de condições para seu pleno funcionamento³⁷⁹.

³⁷⁷ De acordo com o documento, a entrega das chaves da antiga sede deu-se em 13/5/75.

³⁷⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 7.

³⁷⁹ ANDRADE (1993).

Com a inauguração da sede, a instituição deu início às suas atividades de difusão e ao atendimento ao público. Naquela altura, o MIS estava aberto de segunda a sexta-feira, das 15:30 às 22h30. De acordo com o relatório de abril de 1975, no primeiro mês de funcionamento uma média superior a 100 pessoas por dia visitou o museu. Estes dados excluía as visitas agendadas de grupos de estudantes do ensino fundamental e médio, que aconteciam fora do horário normal de funcionamento.

“(…) pelo que tudo indica, a tendência desse público é crescer, pois considera-se que o museu ainda está funcionando somente com uma exposição, sem os seus cursos, projeções, conferências, Setor de Documentação e Biblioteca, e outras atividades que não vêm sendo exercidas por falta do mínimo de condições. Essa infraestrutura funcional conta, no momento, somente com um insignificante quadro de funcionários. Em face da dimensão da sede e todos os seus problemas administrativos e culturais, podemos facilmente estabelecer que a situação é mais do que precária, é insustentável e o Museu vêm se mantendo aberto, respondendo parcialmente por suas responsabilidades, exclusivamente devido ao entusiasmo e dedicação de alguns poucos funcionários e devido ao apoio e compreensão que vem recebendo de interessados, intelectuais, pesquisadores e do público em geral”³⁸⁰.

Em um documento produzido quatro anos depois³⁸¹ consta que, a partir de 1975 foram designados funcionários para o museu, contratados por meio de convênios firmados entre a Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia³⁸² e

³⁸⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 37.

³⁸¹ Apesar de não datado, o documento foi impresso em papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, órgão criado pelo decreto nº5929 em 15/03/1975 e renomeado para Secretaria de Estado da Cultura a partir do Decreto n. 13.426, de 16 de março de 1979. Somado a isso, o documento menciona fatos ocorridos em dezembro de 1978. O que leva a conclusão de que foi escrito entre o final de 1978 e início de 1979.

³⁸² SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 5.929, de 15 de março de 1975. Altera a estrutura e a denominação da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, cria a Secretaria de Estado dos Negócios de Esportes e Turismo e dá providências correlatas. Diário Oficial - Executivo, 16/03/1975, p.4

empresas de locação de mão de obra³⁸³. Rudá de Andrade, no entanto, afirmou que os funcionários realocados para o MIS não tinham capacitação para trabalhar na instituição³⁸⁴. A este respeito, o próprio documento esclarece que, mesmo depois da abertura da instituição ao público, houve períodos em que a entidade teve dificuldades em contratar profissionais especializados, um problema que já havia sido detectado nos seus primeiros cinco anos. Somente em 1978 foi possível estruturar um quadro estável de funcionários³⁸⁵.

A trajetória de Maria Lúcia Messa nos ajuda a compreender os entraves que envolviam a contratação de pessoal para a equipe do MIS. Maria Lúcia começou a trabalhar no museu pouco antes da mudança para a sede definitiva, em 1975, e lá permaneceu por doze anos. Em seu depoimento, ela conta que na maior parte do tempo em que esteve ligada à instituição não teve um contrato de longo prazo. De acordo com seu relato, nos primeiros anos não havia um quadro fixo de funcionários, a equipe era “mínima” e muitas das tarefas necessárias para o funcionamento do museu acabavam sendo realizadas por todos. Formada em filosofia pela USP, foi trabalhar, quando ainda era estudante, na Escola de Comunicação e Artes, no Departamento de Biblioteconomia e Documentação e depois no Departamento de Teatro, Rádio e Televisão, onde conheceu Rudá de Andrade, então diretor do museu. Depois de três anos de trabalho na universidade, Messa ingressou no MIS para o desenvolvimento da exposição “Memória Paulistana”, com um contrato específico para este projeto. Logo depois, tornou-se secretária da diretoria, com um contrato de quatro meses e possibilidade de apenas uma renovação. Passado este prazo, permaneceu no museu, primeiro por meio de contratos temporários de empresas locadoras, e depois com contratos ligados a instituições parceiras do MIS, como a Fundação Padre Anchieta. Sua situação se regularizou somente nos anos 1980, após o fim da gestão de Rudá de Andrade. A situação de Messa, entretanto, não era um caso

³⁸³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.3.

³⁸⁴ ANDRADE (1993).

³⁸⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.3.

isolado. Segundo ela, durante os anos em que o cineasta esteve a frente do museu, mesmo na sede definitiva, foram muitos os entraves legais para a contratação de funcionários³⁸⁶.

“A primeira equipe do museu funcionava muito bem, mas trabalhava na base do amor. Era muita dedicação. Varávamos madrugada (...). Era uma equipe pequena, muito trabalho e todo mundo cuidava um pouco de tudo. (...) Éramos contratados pela Fundação Padre Anchieta, depois pela Lei 500³⁸⁷. Era sempre uma coisa muito instável. Estes eram meios que encontravam de manter funcionários aqui, porque não havia quadro. Uma certa estabilidade veio talvez uns seis anos depois de ter entrado no museu, mais para a década de 1980. Mas não era um problema só do MIS. Muitas unidades da Secretaria faziam contratos pela Lei 500, que era muito complicada, porque era um contrato de dois meses, como técnico especializado, que só podia ser renovado uma vez. Quando acabava essa renovação, ou se encontrava outra forma de contrato, ou a pessoa tinha que ir embora. Era muito difícil montar e manter uma equipe. (...) Se encontrava solução contratando por outros órgãos, como a TV Cultura, que tinha vinculação com a Secretaria de Cultura. Minha primeira nomeação oficial para exercer uma função no Museu da Imagem e do Som acho que só aconteceu em 1983”³⁸⁸.

De acordo com Maria Lúcia, o máximo de funcionários do MIS no período em que trabalhou na instituição – de 1975 a 1987 - não chegou a vinte e cinco pessoas, incluindo o setor de limpeza. “Na ‘Memória Paulistana’ limpávamos, pintávamos e pendurávamos os painéis. Tínhamos um funcionário para o laboratório e o João Sócrates, que vinha e colaborava, sem receber nada”. Outra questão levantada por ela foi a carência de equipamentos audiovisuais atualizados e em perfeito estado³⁸⁹.

³⁸⁶ MESSA (1993).

³⁸⁷ LEI nº 500, de 13 de novembro de 1974, Institui o regime jurídico dos servidores admitidos em caráter temporário e dá providências correlatas. Para mais informações sobre a Lei nº500, acesse: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1974/lei-500-13.11.1974.html>

³⁸⁸ MESSA (1993).

³⁸⁹ MESSA (1993).

Uma matéria publicada no início de 1978 na *Folha de S. Paulo*, confirma muitas das informações dadas pela ex-funcionária. O jornal informa que o MIS vivia naquele momento uma crise pela falta de funcionários. De acordo com o veículo, a instituição havia cancelado duas retrospectivas de filmes sem dar explicações ao público que “fielmente comparece às sessões especiais programadas pelo museu”. Na busca por motivos, o jornalista concluía que faltava ao MIS um funcionário para operar os projetores. “Tudo porque, até agora o Governo do Estado ainda não se decidiu pela renovação dos contratos dos operadores que trabalhavam no MIS, nem pela contratação de outros. O que chega a ser um absurdo levando-se em conta o fato de que tudo não vai além de uma questão burocrática de fácil solução”, explicou o jornal. O artigo termina afirmando que, por isso, a entidade corria o risco de ficar um bom período “entregue as moscas”³⁹⁰.

Além das dificuldades para contratação de funcionários, a participação limitada da equipe do MIS e do seu Conselho de Orientação na concepção e construção da sede definitiva acarretou em uma série de novas reformas para adequar o edifício às necessidades da entidade. Em dezembro de 1976, ocorreram as primeiras obras, que se estenderam até março de 1977. Em dezembro de 1978, reiniciaram-se as reformas, finalizadas no ano seguinte. Foram construídos um estúdio de som e uma câmara de arquivo climatizada para guarda e preservação do material de acervo³⁹¹, duas demandas que já haviam sido problematizadas no relatório do museu anos antes, em 1975. A melhoria das condições de armazenamento e conservação do material do museu respondia a uma das funções primordiais do MIS: o desenvolvimento e a preservação de seu acervo documental.

Apesar da instabilidade institucional daqueles anos, com a abertura da sede definitiva, o museu pôde dar início ao seu trabalho de difusão, por meio de exposições, projeções, seminários, conferências, cursos e outras atividades

³⁹⁰ MIS não passa filmes por falta de funcionários. *Folha de São Paulo*. 03 de fev. 1978. p. 35.

³⁹¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.2-3.

públicas. No edifício da Avenida Europa, o MIS consolidou, organizou e colocou à disposição do público seu Setor de Documentação, como foi nomeado o setor responsável pelo acervo do museu, e sua Biblioteca, especializada em publicações e materiais relacionados à imagem e ao som, que antes da mudança já reunia aproximadamente quatro mil volumes³⁹².

³⁹² A cidade está ganhando um novo centro de cultura. Jornal não identificado. 30 de janeiro 1975. In: CEMIS.

2.3.1. Objetivos e realizações

Pouco tempo depois da abertura para o público, o MIS preparou, em agosto de 1975, um “Programa de Atividade Cultural”, no qual detalhou para a Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia a filosofia institucional e os trabalhos e perspectivas desejados para os quatro anos seguintes³⁹³.

Em termos de diretrizes, o documento reafirmava o conteúdo da “Carta de Princípios e Finalidades” e destacava que o MIS tinha como meta, daquele ano em diante, desenvolver trabalhos de pesquisas próprios, no campo da história e da técnica da imagem e do som, mas também, seguir apoiando, com seus recursos materiais e técnicos, trabalhos de pesquisas de entidades culturais e universitárias, assim como de pesquisadores em geral que atuassem no campo das ciências humanas. Este suporte dado pelo museu resultaria, segundo o Programa, em intercâmbio de conhecimento e valorização do material iconográfico e sonoro em pesquisas que, tradicionalmente no Brasil, tinham um enfoque maior no conteúdo escrito. Como exemplos deste tipo de pesquisa, o documento menciona estudos antropológicos, folclóricos ou históricos, que não costumavam incluir registros audiovisuais. Em contrapartida a este apoio, os pesquisadores enriqueceriam o acervo do MIS com cópias dos materiais por eles produzidos e com “seu suporte científico”³⁹⁴.

Para estruturar e ampliar o acervo do Setor de Documentação do museu e, assim, “formar um painel da vida brasileira contemporânea a partir da imagem e do som”, seriam feitas colaborações com organizações e entidades que pudessem fornecer conteúdo ou que permitissem a reprodução de itens de seus acervos. Dessa forma, entre os objetivos do MIS, estava a ampliação da prospecção de material junto a colecionadores, profissionais e as mais variadas instituições, com o intuito de obter acesso a uma documentação ampla³⁹⁵.

³⁹³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Programa de Atividade Cultural e Administrativa. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, ago. 1975, p. 1.

³⁹⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 3.

³⁹⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 3.

O Programa reafirmava que o MIS deveria caracterizar-se como um centro de criação e que as realizações do museu deveriam partir da documentação por ele gerada e de suas condições técnicas, físicas e materiais. Segundo o documento, a entidade buscava não impor uma programação convencional de filmes, conferências, cursos, exposições, mas atender às necessidades latentes da cultura paulista e brasileira. Com este intuito, as atividades de difusão deveriam surgir “de maneira espontânea”, dos entendimentos entre a equipe do museu, incluindo o Conselho, e seus usuários³⁹⁶.

O Programa também chamava atenção para o fato dos processos de documentação de material sonoro e visual exigirem estudos específicos, que ainda não haviam no Brasil. Caberia ao MIS, portanto, desenvolver seminários e trabalhos sobre esse tema. A este respeito, o documento sublinhava que o museu não deveria ser valorizado por guardar material raro em seu acervo, mas por colocar à disposição de entidades, pesquisadores e interessados em geral, toda a documentação obtida e produzida pela instituição. Este material deveria estar disponível não apenas para consulta. O museu deveria fornecer cópias, desmistificando os protocolos tradicionais dos acervos museológicos. Para que essas diretrizes fossem postas em prática, o programa expressava a urgência em instalar um serviço de reprografia e venda de cópias nas dependências do MIS³⁹⁷.

“As pesquisas do museu vêm resultando em material amplo; cada trabalho se compõe de milhares de fotografias e muitas horas de gravação, ou material cinematográfico. Para ativar o serviço de difusão do museu, é necessário prosseguir o trabalho, apenas iniciado, de transformação desse material bruto em peças que possam ser fornecidas a escolas, universidades e outras instituições”³⁹⁸.

Somado a isso, também para difusão deste material, o Conselho de Orientação propunha que fosse realizada, de imediato, a produção de coleções de

³⁹⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 4.

³⁹⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 5.

³⁹⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 5.

slides, fitas magnéticas, filmes e publicações pensadas de maneira a atender a distintas demandas de instrução, do ensino básico ao superior. O material deveria abranger as mais diversas áreas, dentre elas a literatura, as artes e as ciências humanas.

Por último, o Programa sublinhava a necessidade de maior entrosamento do MIS com as demais unidades da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, e também com outros órgãos oficiais do Município, do Estado e da União. Um dos objetivos era o estabelecimento de colaborações com organismos que atuassem em áreas semelhantes, para evitar a duplicação de projetos e programações, no campo da pesquisa, da produção e da difusão³⁹⁹.

A fim de analisar em que medida os objetivos expressos no “Programa de Atividade” puderam materializar-se até o fim da gestão de Rudá de Andrade, foi realizado para essa dissertação um levantamento dos materiais incorporados ao acervo do MIS e dos principais projetos desenvolvidos ou apoiados pelo museu no período (apêndice 13). Um documento produzido no fim da década de 1970 foi fundamental por incluir uma lista com algumas das realizações concretizadas até 1978. Parte do que foi desenvolvido a partir daquele ano, até a troca de direção, pôde ser localizado em fontes dispersas, especialmente na imprensa.

De 1975 a 1980 o MIS realizou uma série de parcerias e apoiou projetos de diversas instituições paulistas, bem como de fora da capital e do Estado de São Paulo, colocando em prática um dos principais objetivos descritos no Programa de Atividade. Quando entrevistado em 1993, Rudá de Andrade destacou a abertura do museu, de 1975 em diante, para receber e analisar qualquer tipo de proposta. Segundo ele, a instituição estava interessada em trabalhar com outras entidades e com pesquisadores externos. “O MIS era um lugar aberto. Recebíamos projetos e pedidos de qualquer pessoa, analisávamos e encaminhávamos para o Conselho de Orientação. (...) E havia uma demanda muito grande”, relatou o cineasta⁴⁰⁰.

³⁹⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 6.

⁴⁰⁰ ANDRADE (1993).

As temáticas abordadas pela instituição naqueles anos foram abrangentes. Dentre elas, a cidade e a preservação do patrimônio arquitetônico e do meio ambiente urbano tiveram destaque. Um exemplo foi a “I Mostra Sobre Arquitetura, Imagem e Som”, realizada em 1975, em parceria com o Instituto de Arquitetos do Brasil, de São Paulo, IAB/SP. A mostra foi composta por um concurso de fotografia e cinema, sob o tema “A arquitetura e a cidade”, por uma programação de palestras, conferências e exhibições de filmes e audiovisuais relacionados a esta temática, por uma exposição com os trabalhos apresentados no concurso e, por último, por uma retrospectiva de José Moscardi. Intitulada “Trinta anos de Arquitetura Brasileira”, a mostra reuniu parte da ampla documentação fotográfica da arquitetura moderna paulista realizada por Moscardi entre os anos de 1950 e 1970⁴⁰¹. De acordo com o jornalista Fernando Serapião, que escreveu sobre a vida do fotógrafo, após serem expostas no MIS, as obras foram exibidas em algumas cidades do interior de São Paulo, entre elas Guaratinguetá, São José dos Campos e Piracicaba. Não se sabe, o paradeiro das fotografias depois dessa itinerância⁴⁰². No arquivo do museu não foi possível localizá-las e não há informações a respeito.

Em 1977, o MIS também participou do “Programa de Preservação e Revitalização do Patrimônio Ambiental Urbano”, em colaboração com a Secretaria da Economia e Planejamento de São Paulo e a Comissão Nacional de Regiões Metropolitanas e Política Urbana, órgão criado em 1974. Dentre as iniciativas promovidas pelo museu, foi realizado um concurso de fotografias com o tema “A cidade também é sua casa”, que deu origem a exposição fotográfica “Patrimônio Ambiental Urbano do Estado de São Paulo”⁴⁰³. A programação incluiu ainda mostras cinematográficas e um ciclo de debates.

⁴⁰¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 21.

⁴⁰² SERAPIÃO, Fernando. Um pouco de história: A saga fotográfico-arquitetônica dos Moscardi. *Projeto Design*. Edição 323, jan. 2007. In: <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-uma-saga-fotografico-arquitetonica-01-01-2007>

⁴⁰³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Patrimônio Ambiental Urbano do Estado de São Paulo. Catálogo da exposição fotográfica, jun. 1977. In: CEMIS.

Naqueles anos, o MIS também colaborou com o Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia de São Paulo, CREA-SP, para a realização da exposição de anteprojetos para a nova sede do órgão paulista, finalizada em 1979, e com a Faculdade de Arquitetura Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), na divulgação da exposição “Vila Penteado, Uma Viagem ao *Art Nouveau*”. A mostra, realizada em 1976 pela FAU-USP, com patrocínio da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia⁴⁰⁴, consistia em um levantamento sobre a Vila Penteado, um dos últimos edifícios remanescentes do estilo *art nouveau* na capital paulista, projetada pelo arquiteto sueco Carlos Ekman (1866-1940) e construída em 1902. Doada à USP em 1949, a construção de dois pavimentos abrigou a Faculdade de Arquitetura Urbanismo até 1968, quando sua sede foi transferida para o campus da cidade universitária⁴⁰⁵. Entre os participantes da mostra, estava o jovem fotógrafo paulista Cristiano Mascaro, formado pela FAU-USP, que poucos anos depois, em 1979, integraria um projeto apresentado no MIS sobre o Brás. Bairro histórico, o Brás era ocupado pelas primeiras fábricas de São Paulo, havia acolhido os imigrantes italianos vindos de Santos no fim do século XIX e começo do século XX, os nordestinos nos 1940 e nos anos 1970 passou por intensa transformação por motivo da chegada do metrô. Entre 1977 e 1978, Mascaro e o repórter fotográfico Pedro Martinelli registraram este momento de mudanças⁴⁰⁶. As fotografias integraram a exposição “Brás: Uma Documentação Fotográfica”⁴⁰⁷ e junto com ela, o museu organizou o ciclo “O Brás no Cinema”, com filmes ambientados no bairro paulistano⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.7-8. In: CEMIS.

⁴⁰⁵ In <http://www.fau.usp.br/a-fau/a-vila-penteado/>

⁴⁰⁶ MASCARO, Cristiano. Afirmação retirada de conversa telefônica com a autora, no dia 05 de dez. 2018.

⁴⁰⁷ Antes do Brás, em 1976, Mascaro havia fotografado os bairros paulistas do Bom Retiro e Luz a pedido de Aracy Amaral, então diretora da Pinacoteca de São Paulo, que buscava com o projeto criar uma conexão entre a entidade e seu entorno e assim trazer os bairros vizinhos “para dentro do museu”. As imagens captadas foram expostas naquele ano pela instituição, que realizava sua primeira mostra fotográfica, e, a seguir, doadas por Mascaro à Pinacoteca. As ampliações foram exibidas recentemente pela instituição, em 2014. In: <https://pinacoteca.org.br/a-pina/cronologia/>

⁴⁰⁸ Sem título. *Última Hora*. 02 de abr. 1979. p. 15. In: Centro de Documentação – Biblioteca/Cinemateca Brasileira.

Assim como a exposição “Memória Paulistana”, muitos destes projetos abordaram a memória de São Paulo, como um patrimônio a ser lembrado e preservado, e, ao mesmo tempo, procuraram chamar atenção e problematizar a cidade, suas complexidades e transformações no tempo presente. Dentre estas iniciativas, cabe mencionar o audiovisual produzido pelo MIS, em 1978, “A cidade em três tempos”. O documentário trata da história arquitetônica da capital paulista, da taipa, do tijolo e do concreto. Além dele, o museu também participou da produção do filme “Violência da cidade de São Paulo” (1975), sobre o reflexo da violência da capital paulista na sua população⁴⁰⁹. Após estabelecer-se na sede definitiva, a instituição deu continuidade à prática de produção e coprodução cinematográfica, documental e em ficção⁴¹⁰.

Somado ao seu envolvimento em projetos ligados a memória, a cidade e a arquitetura, o MIS também participou de ações voltadas para o design sustentável, promovidas fora do Estado de São Paulo. A exposição “Embalagem, Design e Consumo” e o “Curso de Planejamento de Embalagens”, foram desenvolvidos em parceria com o Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O projeto expositivo, datado de 1976, ficou a cargo de Karl Heinz Bergmiller, um designer de produtos e professor alemão, fundador, no início dos anos 1960, da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro e discípulo do designer gráfico e professor suíço Max Bill⁴¹¹. Apresentada primeiramente na capital fluminense, a exposição passou por Recife, Salvador, Porto Alegre e São Paulo. Em função de seu caráter itinerante, os painéis expositivos e as embalagens de armazenamento e transporte foram projetados para que tudo fizesse parte da expografia da mostra⁴¹².

⁴⁰⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 20.

⁴¹⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.7-8. In: CEMIS.

⁴¹¹ KARL Heinz Bergmiller. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa492550/karl-heinz-bergmiller>>. Acesso em: 08 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

⁴¹² COSSIO, Gustavo e SCHIAVONI, Alexandre. As exposições do IAC/MASP (1951-1953) e do IDI/MAM-RJ (1968-1978): institucionalização do design e industrialização. In *História Unicap*, v. 3, n. 6, jul./dez. de 2016. p. 475-476.

Dentre as iniciativas realizadas fora da capital paulista, cabe ainda destacar a participação do MIS no programa “AÇÃO/ARTES”, projeto desenvolvido em oito cidades do Vale do Paraíba, durante a breve gestão de José Mindlin na Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, de 1975 a 1976. Mindlin, pouco tempo após a morte do jornalista Vladimir Herzog, apresentou o seu pedido de demissão do cargo. Vlado, como era conhecido o jornalista, então com 38 anos, era funcionário da TV Cultura de São Paulo. Convocado a depor pelas autoridades militares, ele acabou sendo torturado até a morte, em outubro de 1975. O caso, que na época foi divulgado pelos porta-vozes do Regime Militar como suicídio⁴¹³, levou Mindlin a afastar-se da Secretaria. Durante sua gestão, o empresário e bibliófilo, propôs uma descentralização da atividade cultural, da capital para as cidades do interior de São Paulo. Um das principais iniciativas por ele promovidas foi o projeto “AÇÃO/ARTES”, que visava formar os habitantes de outras cidades do Estado como produtores culturais, ao invés de simplesmente itinerar projetos originários da capital. Plácido de Campos Júnior detalhou a iniciativa e a participação do MIS:

“Antes existia um projeto de interiorização da cultura que era uma espécie de clientelismo. A Secretaria enviava shows para o interior sem critérios. Na gestão do Mindlin surgiu uma ideia bastante ambiciosa de transformar as pessoas do interior em produtores culturais. Foi feita uma experiência piloto no Vale do Paraíba e o MIS foi a unidade da Secretaria mais presente neste projeto. O museu colaborou com equipamentos e funcionários. Cobrimos várias cidades. Jacareí, Taubaté, Lorena... Levamos equipamentos e oficinas para que a população desse andamento aos projetos. Fazíamos contatos com produtores culturais de cada região para contaminá-los com um desejo de produção local. E deixou raízes. Deixamos inclusive bandas e corais”⁴¹⁴.

⁴¹³ Para mais informações sobre o caso Herzog: Brasil é condenado por não investigar assassinato e tortura de Vladimir Herzog. *El País*. 5 de jul. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/04/politica/1530734238_207748.html

⁴¹⁴ ANDRADE (1993).

No Vale do Paraíba, entre outras iniciativas, o museu promoveu concursos de pesquisas com as temáticas: “Divertimentos públicos nas cidades do Vale do Paraíba, de 1890 a 1910” e “Música Sacra do Vale do Paraíba”. Desenvolveu também uma programação cultural cinematográfica que incluiu cursos, conferências e um encontro de cineclubes⁴¹⁵.

O trabalho com os equipamentos e as linguagens mais avançados da época seguia sendo uma das metas principais do MIS, que buscava firmar seu estatuto como um museu moderno, conforme mencionava a Carta de Princípios e Finalidades. Dessa forma, além de produzir, preservar e difundir materiais em suportes audiovisuais nas áreas do cinema, da música e da fotografia, o museu incentivou a utilização de câmeras portáteis de vídeo, tecnologia recém-chegada ao Brasil⁴¹⁶, e as experimentações realizadas com o equipamento. Nessa vertente de atuação cabe destacar o fato do MIS ter abrigado uma das primeiras iniciativas relacionadas à vídeo-arte no país⁴¹⁷, o “I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo”. Tratava-se de uma mostra coletiva de vídeo que contou com a participação de vinte e cinco artistas, dentre eles, os brasileiros, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Gabriel Borba, José Roberto Aguilar, Letícia Parente, Marcello Nitsche, Regina Silveira e Regina Vater, entre outros, além dos estrangeiros, David Lamelas e Marta Minujin, da Argentina, o alemão Wolf Vostell e o espanhol Julio Plaza, radicado no Brasil desde o fim dos anos 1960, que também assinou o projeto gráfico do pôster e do catálogo do encontro. Realizado de 13 a 20 de dezembro de 1978, o encontro foi organizado por Marília Saboya, com assessoria de José Roberto Aguilar⁴¹⁸.

Dois anos antes, em 1976, o Museu de Arte Contemporânea da USP, na época dirigido por Walter Zanini, constituiu um núcleo de vídeo-arte ao constatar as dificuldades enfrentadas pelos artistas que desejavam experimentar

⁴¹⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.6-7.

⁴¹⁶ COCCHIARALLE, Fernando. Primórdios da Videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003 p.67-68.

⁴¹⁷ COCCHIARALLE (2003), p.67-68.

⁴¹⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo. Catálogo. 1978. In: CEMIS.

com a nova linguagem. De acordo com Cacilda Teixeira da Costa, a instituição foi responsável por promover a primeira exibição de vídeo num museu brasileiro: *Registro do passeio sociológico pelo Brooklin*, executado em 1973 por Fred Forest, um dos pioneiros da vídeo-arte na França, naquele altura na capital paulista por ocasião da XII edição da Bienal Internacional de São Paulo⁴¹⁹.

O núcleo formado por Zanini no MAC USP, além de ter uma câmera de vídeo à disposição de artistas e interessados, oferecia cursos e promovia discussões sobre vídeo-arte. Entre os participantes, estavam alguns dos artistas que, anos depois, integrariam a mostra do MIS, como Regina Silveira, Carmela Gross e Julio Plaza. Coordenado por Cacilda Teixeira da Costa, com a colaboração de Marília Saboya, Fátima Berch e Hironie Ciafreis, o núcleo tinha entre seus objetivos constituir um local para o estudo histórico do vídeo, além de organizar um centro de informação e documentação com uma videoteca⁴²⁰. No ano seguinte à sua criação, em 1977, o MAC USP destinou uma de suas salas à apresentações de vídeo, nomeada de Espaço B, e promoveu várias mostras com trabalhos nesta linguagem. Entre elas: “7 artistas do vídeo”, com a participação de Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, entre outros; “Vídeo no MAC”, com “tapes” de José Roberto Aguilar e Gabriel Borba; “Videopost”, com trabalhos de artistas de diversas partes do mundo; e “Vídeo MAC”, com obras produzidas no museu. Com o fim da gestão de Walter Zanini, em 1978, o setor de vídeo foi desativado⁴²¹.

O “I Encontro Internacional de Vídeo Arte”, realizado no MIS, incluiu obras desenvolvidas com o auxílio do MAC USP. Para Teixeira da Costa, a iniciativa representou “o encerramento das atividades” iniciadas no museu universitário⁴²². Zanini escreveu o texto de introdução do catálogo do encontro, que conclui com os seguintes dizeres: “A vídeo-arte no Brasil? Ela existe”⁴²³.

⁴¹⁹ COSTA, Cacilda Teixeira da. Testemunho sobre a vídeo-arte no Brasil. In: *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Belo Horizonte, 2 a 6 set. 2003. p. 1.

⁴²⁰ COSTA (2003), p. 2-4.

⁴²¹ COSTA (2003), p. 5-6.

⁴²² COSTA (2003), p. 6.

⁴²³ ZANINI, Walter. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: *MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO* (1978).

Em 1980, o Museu da Imagem e do Som realizou outra mostra sobre a nova linguagem, desta vez como parte do projeto “30 anos de TV no Brasil”. Nos arquivos da Cinemateca Brasileira e do MIS foi possível localizar o catálogo⁴²⁴ e o programa⁴²⁵ da iniciativa, coordenada pelo museu. Realizado nos meses de setembro e outubro de 1980, o projeto foi iniciado pouco antes da saída de Rudá de Andrade e finalizado quando o diretor já havia deixado a instituição. “30 anos de TV no Brasil” foi resultado da parceria entre uma série de instituições, dentre elas, a Pinacoteca do Estado, a Fundação Padre Anchieta, o Departamento de Informação e Documentação Artísticas sobre Arte Brasileira Contemporânea (IDART), a Escola de Comunicação e Artes da USP e a Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). O projeto foi composto por exposições, sessões de vídeo-arte, exhibições de vídeo-tapes, simpósios, palestras e debates em torno do tema. A direção executiva ficou a cargo de Rudá, que contou com o apoio de diversos coordenadores, responsáveis pelas ações desenvolvidas nas entidades parceiras⁴²⁶.

No MIS, foi organizada a exposição que deu título ao projeto, “30 anos de TV no Brasil”. A história da televisão brasileira foi apresentada de forma cronológica e temática nos saguões do museu, a partir de fotografias, montagens cenográficas, figurinos, aparelhos antigos, roupas, documentos e desenhos. A mostra exibiu ainda informações e estatísticas sobre o desenvolvimento da televisão, sobre os estúdios, a televisão educativa e a evolução da programação televisiva, dividida em teleteatro, telenovela, telejornalismo, variedades, humor e auditório. Diariamente eram exibidos programas de televisão históricos e atuais. Também acompanhavam a mostra palestras, debates, apresentações e a exibição de filmes feitos para televisão⁴²⁷. Como parte do projeto o museu também promoveu uma mostra de vídeo-arte, durante uma semana de outubro. Na sequência, a Pinacoteca do Estado, na época sob direção de Fábio Magalhães,

⁴²⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. 30 anos de TV no Brasil. Catálogo, 1980. In: CEMIS.

⁴²⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. 30 anos de TV no Brasil. Programa, 1980. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

⁴²⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. 30 anos de TV no Brasil. Programa, 1980. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

⁴²⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1980).

exibiu durante uma semana obras de vídeo-arte, com debates sobre conceituação, problemas estéticos e o desenvolvimento da linguagem no Brasil. A instituição abrigou ainda uma reunião para discutir a criação de uma cooperativa de vídeo-arte⁴²⁸.

Somado aos projetos mencionados anteriormente, de 1975 até o fim da gestão de Rudá de Andrade, o MIS deu continuidade as pesquisas próprias e as parcerias e apoios a pesquisadores, fornecendo equipamentos e materiais, e auxiliando na realização de documentação e registros nas áreas de cultura, antropologia e sociologia. Em outubro de 1975, Niède Guidon foi contratada pelo museu para realizar um levantamento sobre a arte rupestre do Piauí⁴²⁹. O primeiro sítio arqueológico daquele Estado foi descoberto em 1970 pela arqueóloga paulista, que desde 1973 até hoje, coordena pesquisas na Serra da Capivara. Os seus estudos possibilitaram o reconhecimento da região como Patrimônio Cultural da Humanidade⁴³⁰. O MIS conserva em seu acervo milhares de fotografias tiradas em 1975 por Guidon em São Raimundo Nonato⁴³¹.

Em 1975, o MIS também deu início a uma pesquisa sobre a história do rádio, por meio da busca por material e da produção de depoimentos e fotografias. Além de realizar outros levantamentos de documentação sobre arte circense, estúdios fotográficos de São Paulo e o retrato da família paulistana⁴³². Entre 1976 e 1977, o museu também coletou material iconográfico e desenvolveu uma pesquisa histórica sobre os estudos jurídicos no Brasil, que resultou na exposição “Arcadas: Sesquicentenário dos Cursos Jurídicos no Brasil”. Inaugurada em 1977, a mostra foi acompanhada de um ciclo de filmes sobre o tema⁴³³. O projeto, desenvolvido por ocasião do aniversário de cento e cinquenta anos da implantação dos cursos jurídicos no país, incluiu ainda a

⁴²⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1980).

⁴²⁹ SÃO PAULO (Estado). Autorização do Secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia, José E. Mindlin. Contratante, Niède Guidon. Diário Oficial. São Paulo, 17 de out. 1975. p.38.

⁴³⁰ Niède Guidon, convidada para participar do Projeto “Sítio Arqueológico de Itaparica”. *Fórum Permanente*. Jan. 2003. In: <http://www.forumpermanente.org/rede/itaparica/n-guidon>

⁴³¹ Para consulta no CEMIS: Coleção 00003ARR - Arte Rupestre - Niède Guidon

⁴³² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 19.

⁴³³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.8.

gravação de depoimentos, como o do professor da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, Marcelo Mazagão⁴³⁴. O registro de declarações foi uma prática que o museu manteve durante toda a gestão de Rudá de Andrade.

De 1975 até outubro de 1980, quando o cineasta deixou a direção do MIS, foram registrados mais de cinquenta depoimentos, entre entrevistas avulsas, sessões temáticas organizadas pelo museu e outras gravações por ocasião de simpósios. Dentre as gravações avulsas, cabe destacar: a do radialista Nicolau Tuma (1975); do jogador de futebol Leonidas da Silva (1976), sobre o qual o museu já possuía um disco em seu acervo; do fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy (1976), que deu detalhes sobre sua apresentação no III Simpósio de História da Fotografia, realizado em Rochester, Nova York, na qual defendeu sua tese sobre a descoberta da fotografia no Brasil por Hercule Florence; do industrial e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccilo Matarazzo (1976), que tratou da criação da Bienal de São Paulo, em 1951, da doação de sua coleção à Universidade de São Paulo e da criação do Museu de Arte Contemporânea MAC USP, em 1963; do fundador de Escola de Samba Dionísio Barbosa (1976); do Professor Catedrático de Direito Judiciário Penal Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1976); do advogado e empresário Luiz Eulálio Bueno Vidigal (1977); e da dupla caipira Tonico e Tinoco (1979), formada nos anos 1940 por João Salvador Peres e José Peres⁴³⁵, entre outros. A partir dessa listagem é possível perceber a pluralidade dos entrevistados, que tinham experiências profissionais e pessoais completamente distintas entre si.

O MIS também desenvolveu uma série intitulada “Depoimentos” em parceria com a TV Cultura. Até 1978, a série registrou depoimentos avulsos de personalidades como os atores Procópio Ferreira e o polonês Zbigniew Marian Ziemiński, o compositor Camargo Guarnieri, o poeta e jornalista Menotti Del Picchia, o historiador e antropólogo Luiz da Câmara Cascudo e o artista Aldemir

⁴³⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982).

⁴³⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982).

Martins⁴³⁶. Já entre os depoimentos organizados pelo MIS em torno de uma temática específica, cabe mencionar uma sessão sobre o “Concretismo”, em 1977, que contou com a presença dos poetas e artistas Pedro Xisto, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Theon Spanudis, entre outros. Destaca-se também uma série de entrevistas que integraram o projeto “30 anos de TV no Brasil”. De novembro de 1979 a outubro de 1980 foram registrados mais de cinquenta depoimentos, entre relatos avulsos de atores, produtores, diretores, técnicos, jornalistas e locutores, além de cinco mesas redondas. Nas mesas foram debatidos os seguintes temas: “Centralização ou descentralização da produção”, “Análise do sistema de trabalho dos intelectuais e técnicos nas emissoras de TV”, “30 anos de telejornalismo no Brasil”, “TV educativa e cultural” e “Propaganda na TV”⁴³⁷.

De 1975 a 1980, além do que foi gerado por meio dos projetos desenvolvidos e apoiados pelo MIS, foram incorporados ao Setor de Documentação da instituição filmes, discos, gravações de depoimentos e fotografias. Parte deste material advinha de doações de particulares e instituições. Outra parte era encaminhada pela Comissão Estadual de Cinema, que, entre outras doações, transferiu para o MIS seu acervo de filmes, que incluía produções cinematográficas financiadas e premiadas pelo órgão. De acordo com Maria Lúcia Messa, além de exibir as cópias em 16mm doadas pela Comissão, o MIS as colocava em circulação, emprestando os filmes para escolas, universidades e outras instituições⁴³⁸. Rudá de Andrade confirmou a informação dada por Maria Lúcia e acrescentou que a Filmoteca do MIS, como ele referiu-se ao setor do acervo destinado à conservação de material cinematográfico em distintos suportes, “atendeu muita gente e emprestou seu acervo para atividades realizadas em penitenciárias, cineclubes e outros espaços na capital e fora do Estado de São Paulo”⁴³⁹.

⁴³⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.9.

⁴³⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982).

⁴³⁸ MESSA (1993).

⁴³⁹ ANDRADE (1993).

A partir do levantamento dos itens produzidos e incorporados pelo museu naqueles anos é possível afirmar que o MIS deu continuidade ao projeto de constituição de um acervo documental em suportes reproduzíveis. Seu intuito era colocá-lo à disposição de entidades e particulares. No período, a instituição também recebeu em doação equipamentos antigos de som e fotografia, porém, ao que tudo indica, este material não foi exposto enquanto Rudá de Andrade dirigiu o museu⁴⁴⁰. No início de 1981, já na gestão de Boris Kossoy, o MIS exibiu uma mostra da coleção “Fotohistorama”, com câmaras, aparelhos e fotografias históricas, pertencentes ao Museu de Fotografia da Agfa, em Colônia, na Alemanha. A exposição apresentava uma linha do tempo da técnica fotográfica, desde sua pré-história, passando pelos vários inventores, até aquele momento. Antes de ser exibida em São Paulo, a mostra havia viajado pelo mundo e na montagem do Brasil incluiu fotografias nacionais⁴⁴¹. Após seu encerramento, o museu alemão presenteou o MIS com câmaras fotográficas do século XIX que complementaram a pequena coleção que a instituição começava a formar⁴⁴².

Ainda na gestão de Rudá de Andrade, após a abertura de sua sede definitiva, o MIS pôde organizar e dar acesso público a seu acervo⁴⁴³, lembrando que, de acordo com o relatório produzido no fim dos anos 1970, umas das funções e operações primordiais do museu era justamente o desenvolvimento e preservação de seu material, tendo em vista sua difusão cultural. Os documentos originais e matrizes que integravam o Setor de Documentação da instituição eram mantidos dentro do “mais rigoroso cuidado museológico” e não eram colocados à disposição por questões de conservação. Para a consulta dos usuários, eram feitas reproduções ou cópias deste material⁴⁴⁴. Em função disso,

⁴⁴⁰ Os registros de doação encontram-se no CEMIS.

⁴⁴¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da fotografia Agfa-Gevaert. Catálogo, mar-abr. 1981. In: CEMIS.

⁴⁴² HOLLANDA; ALFONSI (2018), p. 512.

⁴⁴³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.8-9.

⁴⁴⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 10.

os setores técnicos do museu deveriam executar três tipos de trabalhos básicos: registros, cópias e reproduções de fotografias, *slides* e fitas⁴⁴⁵.

No documento produzido no fim dos anos 1970 consta que o museu atendeu naquele período diversas entidades culturais, pesquisadores, estudantes e interessados em geral⁴⁴⁶. Pôde também oferecer cursos relacionados à imagem e ao som, colocando em prática sua meta de constituir-se como um núcleo de estudo e um espaço de formação a serviço da comunidade, conforme constava na Carta de Princípios e Finalidades⁴⁴⁷.

De 1975 a 1980, o MIS organizou dois encontros de especialistas em documentação de material sonoro e visual, tendo como objetivo tratar do armazenamento e preservação desse tipo de acervo. No Programa de Atividade de 1975, o museu já havia constatado a carência de conhecimentos em relação ao tema no Brasil⁴⁴⁸. No período, a instituição também promoveu cursos que abordaram as diversas temáticas e suportes trabalhados pela instituição. O enfoque foi dado à música e ao cinema. Alguns dos cursos eram mais teóricos, enquanto outros enfocavam questões técnicas e práticas. Deles, cabe destacar os seguintes, realizados até 1978: “Aperfeiçoamento de Violão”(1976) e “O Som da Voz”; “Música para piano no século XX - do teclado ao teatro instrumental”, “A obra pianística de Debussy”, “Erik Satie e a renovação do concerto”, “Teatro instrumental e novas grafias”, “O Som da Voz”, “Técnica e Expressão verbal”, “Produção Cinematográfica” e “Sonorização Cinematográfica” (todos em 1977), tendo os dois últimos recebido patrocínio da Embrafilme⁴⁴⁹. Em 1978, foi novamente oferecido o curso “O Som da Voz”, além de “Técnica e Expressão

⁴⁴⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.3.

⁴⁴⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.9.

⁴⁴⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970).

⁴⁴⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 5.

⁴⁴⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.9.

Verbal”, “Linguagem Cinematográfica” e “Urbanismo, Cibernética, Música e Estética”, este, em colaboração com o Instituto de Artes do Planalto, da UNESP⁴⁵⁰.

Após a inauguração do edifício na Avenida Europa, além dos projetos mencionados anteriormente, o MIS também realizou outras atividades regulares de difusão, como projeções e ciclos cinematográficos. O responsável pela programação era Bernardo Vorobow, que criou, organizou e dirigiu o setor de cinema do MIS de 1975 a 1985⁴⁵¹. Formado em 1974 na segunda turma de cinema da USP, Vorobow tinha uma vasta rede de contatos com Embaixadas, Consulados, cineclubes e cinematecas de outros países, por meio da qual obtinha os direitos e as cópias de muitos filmes, até então, inéditos ou poucas vezes exibidos no Brasil⁴⁵². Antes do MIS, Vorobow foi convidado por Rudá de Andrade para ser diretor técnico e de programação da Sociedade de Amigos da Cinemateca Brasileira, onde permaneceu de 1969 a 1976, e por Walter Zanini para coordenar a área de cinema do Museu de Arte Contemporânea da USP, função que exerceu de 1972 a 1976⁴⁵³. Apesar do MIS não ter absorvido o acervo da Cinemateca, como previsto no seu decreto de criação, ela foi uma entidade com a qual o museu manteve relações muito estreitas. Em seu depoimento, Maria Lúcia também mencionou a proximidade do MIS com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que juntamente com a Cinemateca de São Paulo, reunia o maior acervo cinematográfico do país, e com o Museu Guido Viaro, de Curitiba⁴⁵⁴.

Em uma matéria publicada na revista *Trópico*, o cineasta Carlos Adriano detalhou a programação proposta por Bernardo Vorobow e o público que frequentava as sessões de cinema do MIS de meados dos anos 1970 até o início da década de 1980.

⁴⁵⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.9.

⁴⁵¹ ADRIANO, Carlos. Dossiê Bernardo Vorobow. Um cinéfilo amoroso e criado. *Revista Trópico*. 09 de set. 2009. p.2. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3120,1.shl>

⁴⁵² BERTONI, Estêvão. Bernardo Vorobow (1946-2009). A generosidade de um cinéfilo e curador. *Folha de S. Paulo*. 01 de ago. 2009.

⁴⁵³ ADRIANO (2009), p.2.

⁴⁵⁴ MESSA (1993).

“Ele era uma espécie de ‘one man band show’, que se responsabilizava por todas as fases, nos mínimos detalhes (...). Como fez na SAC [Sociedade de Amigos da Cinemateca], o cinema do MIS era uma sala aberta para os cineastas. Da mais radical estirpe experimental ao mais simplório gênero de “porno-chanchada”, todo o cinema brasileiro tinha abrigo garantido. Para ele, o MIS era entidade de serviço e utilidade pública. Diretores e produtores de todas as tendências e de todo o país procuravam Bernardo, ou eram por ele procurados, para cabines, lançamentos, sessões e mostras em São Paulo. Eu ousaria arriscar e apostar que não houve um diretor ou diretora de cinema brasileiro sequer, nos anos 70 até meados dos 80, que nunca tenha exibido seu trabalho (ainda enquanto copião filmado ou pré-montado ou já como cópia final) nas salas de projeção da SAC e do MIS. Como na SAC, no MIS não eram só os produtores que se beneficiavam de seu trabalho, mas também os consumidores, que formavam e ampliavam seu repertório por meio das programações que realizava, graças às suas conexões com produtoras, distribuidoras, acervos diplomáticos, arquivos estaduais e cinematecas, e também com a imprensa. (...) Somando suas programações na SAC às que fez no MIS e às que faria na Cinemateca, ele exibiu ciclos de cinematografias até então inéditas no Brasil, como Albânia, Angola, China, Cuba, Hong Kong, Finlândia, Israel, México, Moçambique, Nicarágua, Palestina e Taiwan (...). Sem falar nas retrospectivas de diretores, técnicos, artistas, e ciclos temáticos e conceituais. Décadas antes de se falar em “nichos” e “segmentação de mercado”, Bernardo enchia os corredores do MIS com um público idoso, cativado com séries regulares sobre dança. Atendendo a uma demanda reprimida dos anos 70, exibia os filmes de brasileiros feitos no exílio. Sem ainda conhecê-lo pessoalmente, frequentei, anônimo e atônito, muitas maratonas estonteantes de cinema nacional no MIS, no começo dos anos 80. Eram sessões que varavam tardes e noites (...) Sessões lotadas e disputadas, com muitos jovens deitados por todo o palco, sob a tela de cinema. Não estou falando de um evento pontual, como viraram festivais no espetáculo dos calendários; era uma programação normal, regular, do dia a dia”⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ ADRIANO (2009), p.3.

Em 1978, a *Folha de São Paulo* confirma as afirmações de Carlos Adriano ao referir-se ao MIS como “um dos raros locais onde o pessoal interessado podia assistir retrospectivas, filmes raros, etc.”⁴⁵⁶. Em seu relato, Adriano chama atenção para a abertura do MIS para autores e produtores nacionais de todos os gêneros cinematográficos, que no museu encontravam espaço para projetar seus filmes, por vezes, antes mesmo de estarem finalizados. Destaca ainda o êxito e a regularidade das sessões, que permitiam aos espectadores construir um repertório cinematográfico. Cabe mencionar que este desejo de constituir um espaço de formação de público em relação a história do cinema e também, de conscientização do valor desse suporte como documento educativo, histórico, social e cultural, estava presente no projeto da Cinemateca Brasileira, concebido em grande parte por Paulo Emílio e Almeida Salles, antes da criação do MIS.

No acervo da Cinemateca Brasileira foi possível encontrar programas e notícias de jornal sobre alguns dos ciclos de filmes organizados pelo MIS até o fim da gestão de Rudá de Andrade. Dentre eles, a “Quinzena do Cinema Africano”, realizada em agosto de 1978, em parceria com o Instituto Goethe de São Paulo, no qual foram exibidos filmes do Senegal, Etiópia, Nigéria, Angola, Congo, entre outros países⁴⁵⁷. Em 1979, o museu realizou também sessões com filmes do crítico de arte da revista *Veja*, Olívio Tavares de Araújo, sobre os artistas Francisco Rebollo, Marcelo Grassmann e Luiz Gregório Correia, produzidos pela empresa Rhodia⁴⁵⁸. No mesmo ano, comemorou o Dia Internacional da Mulher com um ciclo de filmes sobre a situação da mulher no Brasil⁴⁵⁹ e apresentou a mostra “O índio e o cinema”, em comemoração ao “Dia do Índio”⁴⁶⁰. Em 1980, o MIS realizou em parceria com o MASP o ciclo “The American Musical Film”, segundo seu organizador, o crítico de cinema Rubens Ewald Filho, um festival

⁴⁵⁶ MIS não passa filmes por falta de funcionários. *Folha de São Paulo*. 03 de fev. 1978. p. 35.

⁴⁵⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Quinzena do Cinema Africano. Programa, ago. 1978. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

⁴⁵⁸ PIERRO. Gilberto di. Apoiando a cultura. *Folha da Tarde*. Coluna Giba Um, 17 de out. 1979. p. 22. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

⁴⁵⁹ Trabalhadoras no cinema. *Folha de São Paulo*. 06 de mar. 1979. p. 31. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

⁴⁶⁰ Sem título. *Última Hora*. 11 de mar. 1979. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

com os “melhores musicais do cinema norte-americano”⁴⁶¹. Já no acervo do Museu da Imagem e do Som, foi possível localizar o programa da “Mostra de Cinema Japonês”, exibida em setembro de 1980, resultado de uma parceria com a Fundação Japão e com colaboração do Consulado Geral japonês⁴⁶².

Em relação aos frequentadores do museu, Maria Lúcia Messa esclareceu que a equipe do MIS buscava atrair visitantes e formar um público diversificado. Eles enviavam a programação não só para rádios, mas também para instituições de ensino como escolas e universidades e outras entidades culturais. Segundo relatou a ex-funcionária: “Buscavam todas as maneiras de fazer o museu ser conhecido”⁴⁶³. No início havia uma relação muito próxima com a Escola de Comunicação e Artes da USP, especialmente pelo fato de Rudá de Andrade e Paulo Emílio serem professores da Escola. “Grande parte dos frequentadores do museu vinham dos departamentos de televisão, cinema e teatro da universidade”, ela contou. Em seu depoimento, Rudá confirmou que o alvo eram os universitários, uma vez que, segundo ele, havia uma carência institucional e de materiais nas áreas trabalhadas pelo museu. “Sempre tivemos o ônibus elétrico que ligava a USP ao MIS”⁴⁶⁴.

Maria Lúcia também mencionou o fato da arquitetura da nova sede coibir a entrada de muitas pessoas. “O prédio é um pouco agressivo e muita gente se perguntava se podia entrar. Isso não acontecia com os estudantes, mas com o resto das pessoas”, ela afirmou em 1993⁴⁶⁵. Para além da questão arquitetônica, possivelmente a localização do museu, em um bairro de classe alta distante do centro da cidade, foi um dos fatores que levou o MIS a ser frequentado no período, principalmente, por estudantes e pela elite paulistana.

⁴⁶¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO; MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. The American Musical Film. Programa, ago. 1978. In: Centro de Documentação – Biblioteca/Cinemateca Brasileira.

⁴⁶² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Mostra de Cinema Japonês. Programa, set. 1980. In: CEMIS.

⁴⁶³ MESSA (1993).

⁴⁶⁴ ANDRADE (1993).

⁴⁶⁵ MESSA (1993).

2.4. A saída de Rudá de Andrade e a nova gestão

Em outubro de 1980, Rudá de Andrade deixou a direção do MIS, após dez anos a frente da instituição. Boris Kossoy, que desde 1978 integrava o Conselho de Orientação do museu, assumiu o cargo. As razões que levaram à saída do primeiro diretor do MIS são ainda desconhecidas. A partir dos depoimentos gravados pelo museu e das entrevistas realizadas para esta dissertação, não fica claro se o cineasta foi afastado ou pediu demissão da instituição. A ditadura militar seguia vigente e, em 1979, Paulo Maluf foi eleito de maneira indireta Governador do Estado. Assim que assumiu funções, Maluf criou a Secretaria Estadual de Cultura⁴⁶⁶ e indicou ao cargo de secretário o economista e Deputado Federal de São Paulo, Antonio da Cunha Bueno. Ao que tudo indica, durante a campanha eleitoral começaram as discórdias entre Rudá e os políticos, que culminaram na sua saída, quase dois anos depois⁴⁶⁷. Em seu depoimento, o cineasta esclarece:

“Se por um lado tomávamos muito cuidado com as questões de posicionamento, para não deixar clara uma posição de esquerda evidente, por outro, não compartilhávamos com o regime vigente. Aí que surgiam os problemas. Quando chegava o período das eleições, que vinham todas as pressões, eu não cedia. No fundo eu saí daqui um pouco por isso. Começaram a fechar as torneiras. Eu não estava colaborando”⁴⁶⁸.

Segundo Maria Lúcia MESSA, a decisão de deixar o MIS partiu de Rudá, possivelmente porque sua permanência na instituição já era insustentável. Em seu testemunho, a ex-funcionária menciona que os membros do Conselho de Orientação do museu pediram demissão com a saída do ex-diretor⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ SÃO PAULO (Estado). Decreto n. 13.426, de 16 de março de 1979. Cria a Secretaria de Estado da Cultura e dá providências correlatas. Diário Oficial - Executivo - Suplemento, 16/03/1979, p.38.

⁴⁶⁷ MESSA (1993); ANDRADE (1993); MORAES (2017).

⁴⁶⁸ ANDRADE (1993).

⁴⁶⁹ MESSA (1993).

De acordo com MESSA, durante o período de gestão de Rudá de Andrade, o órgão de deliberação esteve sempre ativo e presente nas decisões e programações do MIS⁴⁷⁰. No fim de 1978, antes de Maluf assumir funções, o Governador de São Paulo, naquela altura Paulo Egydio Martins, constituiu um novo colegiado para o Conselho, também com mandato de cinco anos. Da antiga formação, permaneceram: Rudá na Presidência, Luiz Ernesto Kawall, Francisco de Almeida Salles e Sérgio Vasconcellos Corrêa. Sérgio Viotti, Paulo Emílio Sales Gomes e Avelino Ginjo haviam deixado o órgão por motivos pessoais ou por falecimento. Suas vagas foram ocupadas, respectivamente, por Walter George Durst, representante da Fundação Padre Anchieta, Maria Rita Galvão, representante da Cinemateca Brasileira, e Boris Kossoy, presidente da Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas do Estado de São Paulo⁴⁷¹.

Após a saída de Rudá, Maria Lúcia afirma que o Secretário Cunha Bueno ofereceu o cargo de direção do museu a Sérgio Vasconcellos Corrêa⁴⁷², mas quem acabou por assumir a função foi Kossoy, professor, crítico e pesquisador da área de fotografia. No entanto, diferentemente do que relatou a ex-funcionária, ao ser entrevistado para esta dissertação, o fotógrafo disse que a mudança de diretoria “foi muito tranquila”⁴⁷³. Ao saber da versão contada por ela, Kossoy deu uma visão completamente distinta dos fatos.

“[Maria Lúcia MESSA] certamente se confundiu, pois o Conselho de Orientação não se demitiu em solidariedade (sic) à saída do Prof. Rudá, pelo contrário, o Conselho me deu o maior apoio para a continuação da gestão, justamente por ser eu um dos conselheiros do MIS. (...) Portanto, esta informação não é verdadeira. (...) Não saberia te dizer se o Prof. Rudá se demitiu ou se foi demitido. E, também não saberia te dizer a razão do porquê. (...) O fato é que quando o MIS se viu acéfalo, todos nós do Conselho ficamos muito preocupados com o futuro da instituição em função de quem poderia vir para

⁴⁷⁰ MESSA (1993).

⁴⁷¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.10. In: CEMIS.

⁴⁷² MESSA (1993).

⁴⁷³ KOSSOY, Boris. Afirmação retirada de conversa com a autora, 01 de set. 2018.

assumir o cargo. Era uma incógnita. Foi nesse intervalo que o Secretário Cunha Bueno me chamou para uma reunião e me fez o convite para assumir a direção. Agradei e respondi que aceitaria se o Conselho estivesse de acordo com a indicação. A concordância do Conselho foi unânime e eu me senti, então, à vontade para aceitar o convite”⁴⁷⁴.

Após a troca de direção, o Conselho de Orientação permaneceu o mesmo que havia sido nomeado no fim de 1978, somente Maria Rita Galvão deixou o órgão. Em outra entrevista, quando questionado se aspirava chegar à direção do MIS, Kossoy respondeu: “não esperava, teve a ver com a conjuntura”⁴⁷⁵.

Nascido em 1941, em São Paulo, ele formou-se em arquitetura nos anos 1960 e já naquela época deu início ao trabalho como fotógrafo profissional, além de levar em paralelo uma carreira autoral⁴⁷⁶. Desde os anos 1970, investigava a relação entre história e iconografia e buscava sistematizar conceitos e propor aplicações de métodos de análise da fotografia como documento, fonte e objeto de investigação⁴⁷⁷. Em 1972, começou a dar aulas na Faculdade de Comunicação Social Anhembí e, seis anos depois, no Curso de Especialização em Museologia, vinculado à Escola de Sociologia e Política de São Paulo⁴⁷⁸. Em 1977, assumiu a direção do Departamento de Fotografia do MASP⁴⁷⁹ e a presidência da recém-criada Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas. No ano seguinte, defendeu sua dissertação de Mestrado sobre Militão Augusto de Azevedo, na Escola de Sociologia e Política e, na sequência, a tese de doutorado que resultou no livro *Origens e expansão da fotografia no Brasil* (1980)⁴⁸⁰. Em outubro de 1980, assumiu a direção do Museu da Imagem e do Som, onde permaneceu até março de 1983⁴⁸¹. Em entrevista recentemente, Kossoy declarou:

⁴⁷⁴ KOSSOY, Boris. Afirmação retirada de troca de e-mails com a autora, dez. 2018.

⁴⁷⁵ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 505.

⁴⁷⁶ HOLLANDA, Bernardo Buarque de; ALFONSI, Daniela. Entrevista com Boris Kossoy. *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, vol 31, no 65, p. 495-520, set.-dez. 2018. p. 496.

⁴⁷⁷ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 501.

⁴⁷⁸ COSTA (2008), p. 163.

⁴⁷⁹ COSTA (2008), p. 163.

⁴⁸⁰ COSTA (2008), p. 163.

⁴⁸¹ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 496.

“Sempre entendi o MIS como uma instituição que deve ser centrada no resgate, pesquisa, produção documental e na sua ampla difusão. As exposições e o cinema eram comprometidos com a cultura, com a arte, com a história. O espetáculo pelo espetáculo não fazia parte dos nossos objetivos. Seja na área institucional quanto na acadêmica, tive sempre como objetivo, como meta, a criação/produção de referências. Foi e segue sendo esse o meu projeto. Fizemos o que foi possível naqueles dois anos e meio, naqueles últimos anos de repressão que marcaram toda uma geração”⁴⁸².

A fala de Kossoy sobre o MIS expressa um projeto de instituição muito similar aquele delineado em sua origem, por Rudá de Andrade com a ajuda de Paulo Emílio Sales Gomes, Almeida Salles e outros. Segundo Kossoy, “durante a gestão do Rudá o museu era ativo e o Conselho de Orientação tinha um papel fundamental na sua programação”⁴⁸³. Ao dar detalhes sobre seu papel na segunda fase do Conselho do museu, esclareceu:

“A partir de 1978, o MIS começa a fazer exposições de fotografia. Eu, como conselheiro, sugeria uma maior atenção à fotografia no contexto das atividades do Museu. O projeto que desenvolvíamos na Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas da Secretaria da Cultura encontrou positiva recepção por parte dos conselheiros do museu, do público que frequentava a instituição, como também pela imprensa, o que pode ser constatado se alguém resolver pesquisar a nossa atividade naquele período. Não sei se alguma vez chegaram a ver isso: Estação da Luz, Vale do Ribeira, Fazendas do Oeste Paulista foram projetos que o nosso grupo da Comissão de Fotografia da Secretaria planejou e realizou. E esses projetos ganharam visibilidade não apenas pelo conteúdo, mas também pela sua coerência e continuidade pela forma como eram apresentados. A gente chamava um determinado fotógrafo e o convidava para a documentação fotográfica. Convidamos fotógrafos como o Antônio Carlos D’Ávila (...) para que ele elaborasse uma documentação fotográfica da Estação da Luz e Odilon Nogueira de Matos, historiador antigo de Campinas,

⁴⁸² HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 517-518.

⁴⁸³ KOSSOY (2018).

para escrever sobre as ferrovias do Estado de São Paulo. Assim funcionava o projeto, com imagens e textos sobre determinado tema, formando conjuntos coerentes e expressivos. (...) Cada um desses trabalhos dava origem a uma publicação. Assim produzíamos imagens e história. (...) [Quando ainda era conselheiro] Fazíamos a exposição fotográfica no MIS e a difusão junto ao público, através de uma publicação, que já mencionei, muito cuidada sob o aspecto da programação visual, gráfica. A partir daí, criamos os Cadernos do MIS. (...) Tudo girando em cima de uma mesma ideia, em 1978, quando o Rudá de Andrade ainda era o nosso diretor, pois estava lá desde a abertura do MIS, em 1970”⁴⁸⁴.

Apesar do que relata Kossoy, é fundamental ressaltar que desde a inauguração da sede definitiva, o MIS realizou exposições de fotografia. Entretanto, é possível afirmar que após sua entrada no Conselho de Orientação do museu⁴⁸⁵ e, principalmente durante a gestão do fotógrafo, a quantidade e a frequência de mostras na área aumentou. Para dar uma ideia, somente no primeiro ano da nova diretoria foram realizadas treze mostras fotográficas, além de colóquios e outras atividades relacionadas à linguagem⁴⁸⁶. Algumas destas exposições foram realizadas com o apoio da Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas⁴⁸⁷.

A Comissão foi criada no início de 1973⁴⁸⁸ e Kossoy foi convidado a presidi-la. Segundo ele, o órgão estadual tinha como objetivo “pesquisar, registrar e veicular, através do testemunho fotográfico, a civilização paulista em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos e culturais, de sorte que tal

⁴⁸⁴ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 505-506.

⁴⁸⁵ Além das mostras citadas no item 2.3.1 desta dissertação, de 1979 até outubro de 1980 foram realizadas as exposições fotográficas: “Fazendas do ciclo do café: documentação fotográfica de Antonio Carlos Bellia” (1979); “Signos de fé: ensaio fotográfico de Mazda Perez” (1979); individual de Pepe Diniz (1979); “La muerte de la muerte” (1980), individual do fotógrafo argentino Andy Goldstein.

⁴⁸⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Relatório de Atividades. Museu da Imagem e do Som de São Paulo – de out. 1980 a dez. 1981, 1981. p.80-104. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

⁴⁸⁷ As mostras que tiveram apoio da Comissão foram: “Estação da Luz” (1981) e “Fazendas do Vale do Paraíba (1982).

⁴⁸⁸ SÃO PAULO (ESTADO). Decreto n. 9.539, de 28 de fevereiro de 1977. Classifica os órgãos de Deliberação Coletiva que especifica para efeito de arbitramento de gratificação aos seus membros. Diário Oficial - Executivo, 01/03/1977, p.2.

proposta se encaminhe para uma visão global da ocupação territorial do estado”⁴⁸⁹. Cabe perceber as convergências entre as diretrizes iniciais do MIS e a descrição das finalidades da Comissão. A nova entidade apoiava a realização de projetos fotográficos e promovia exposições itinerantes na área, com o intuito de transmitir à população aspectos da “civilização paulista”, conforme esclarece Kossoy, e gerar interesse pela preservação da documentação visual em benefício da memória nacional⁴⁹⁰. Estas metas já estavam presentes na Carta de Princípios e Finalidades do MIS e puderam materializar-se em uma série de projetos desenvolvidos ainda durante a gestão de Rudá de Andrade.

Além de Kossoy, integravam a Comissão: Ricardo Ohtake, arquiteto e designer, que veio a dirigir o Museu da Imagem e do Som em 1989, Júlio Katinsky, da USP, também arquiteto e professor, e o fotógrafo Eduardo Castanho⁴⁹¹. As exposições por ela produzidas percorreram o Estado e para cada uma foi elaborado um catálogo que reproduzia parte das fotografias expostas. De mesmo formato e acabamento, as publicações contavam com textos de especialistas sobre o tema da mostra⁴⁹².

Ao assumir a direção do Museu da Imagem e do Som, Kossoy criou a coleção “Cadernos do MIS”. As publicações tinham um formato editorial similar àquelas produzidas pela Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas e tornaram públicos parte do material coletado sobre o Vale do Ribeira⁴⁹³ e a Chapada Diamantina⁴⁹⁴, durante a gestão anterior. O terceiro caderno da série apresentou um inventário dos depoimentos colhidos pelo MIS desde sua criação, em 1970, até 1982⁴⁹⁵. O plano era dar continuidade à coleção, porém só foram publicados três livros⁴⁹⁶.

⁴⁸⁹ VASQUEZ, Pedro Afonso. A.C. d’Ávila, passageiro da Luz. Revista Zum. nº8, abr. 2015. Online. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/d-avila-passageiro-da-luz/>

⁴⁹⁰ STICKEL, Erico João Siriuba. Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2004. p. 238.

⁴⁹¹ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 503.

⁴⁹² STICKEL (2004), p. 238.

⁴⁹³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1980a).

⁴⁹⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1980b).

⁴⁹⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982).

⁴⁹⁶ STICKEL (2004), p. 238.

No Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira foram localizados dois relatórios da gestão de Boris Kossoy. Não caberá aqui detalhar tudo o que foi concretizado durante o período em que esteve a frente da instituição, mas chamar a atenção para o fato de que o diretor deu continuidade a proposta original do MIS, concebida na sua criação, e a muitos dos projetos iniciados na gestão anterior. No texto introdutório do Relatório de Atividades de dezembro de 1981, Kossoy declarou:

“O Museu da Imagem e do Som difere em sua proposta básica de um museu convencional. A matéria prima do MIS é o documento. Seu objetivo é constituir-se, permanentemente, em um núcleo de levantamento, registro, preservação e difusão de aspectos variados da memória nacional. Desde o início de nossa gestão, temos nos preocupado em incrementar e acelerar as diferentes atividades do MIS segundo padrões condizentes com os aspectos museológicos e museográficos de um Museu moderno, proposta esta que se insere em nossa Carta de Princípios”⁴⁹⁷.

Em entrevista recente, o fotógrafo repetiu exatamente os mesmos dizeres. “Eu fazia questão de dizer (...). São princípios. Isso já existia desde que o museu foi criado. E as coisas que foram lá realizadas seguiam esses princípios”⁴⁹⁸. Na direção do MIS, Kossoy reafirmou que “a alma” do museu era sua documentação⁴⁹⁹. Uma de suas primeiras medidas foi realizar um inventário de todo o acervo da instituição que, segundo consta no relatório de 1981, era uma tarefa que não havia sido feita até então. O documento esclarece que todos os materiais, incluindo aqueles incorporados já na nova gestão, passaram por um processo de tombamento, classificação, catalogação e indexação. Foram também feitos resumos dos registros sonoros, tendo em vista a recuperação das informações neles contidas e seu acesso ao público⁵⁰⁰. “Levamos a cabo um levantamento de tudo que havia. Isso foi patrimoniado e eu deixei isso feito. É um trabalho que não aparece, mas isso era uma necessidade e uma obrigação.

⁴⁹⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1981), p.1.

⁴⁹⁸ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 503.

⁴⁹⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1981), p.7.

⁵⁰⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1981), p.57.

Quando deixei o museu, todo o acervo estava documentado, tudo”, Kossoy declarou em 2018⁵⁰¹.

De acordo com o relatório, foram feitos levantamentos de quantidades e procedências de todos os materiais incorporados durante o período de direção de Rudá de Andrade. Da gestão anterior, o MIS conservava, entre originais e matrizes, ou seja, sem contar as cópias de slides, fotografias e fitas executadas para consulta de usuários: 824 rolos de fita magnética; 9723 slides; 19213 fotografias; 990 livros; 340 catálogos; 200 folhetos; 1073 partituras musicais e 1300 discos. A documentação contida no acervo do museu abordava os mais diversos assuntos, sendo que “os grandes temas” eram: Vale do Ribeira, Rio-Santos, Martírios do Rio Araguaia, Modernismo, lambe-lambe, Chapada Diamantina, índios; cinema; fotografia; folclore; São Paulo; música; televisão e circo⁵⁰². A nova gestão realizou ainda reproduções, contatos e ampliações fotográficas de tudo, dos documentos que ainda não haviam sido reproduzidos e daqueles recém incorporados, e disponibilizou este material para consulta do público⁵⁰³. Em 2018, Kossoy afirmou: “Em todos os projetos que participávamos, era condição *sine qua non* ter uma reprodução dos documentos, de modo que esses materiais pudessem ser úteis à comunidade científica”⁵⁰⁴.

Cabe ressaltar que o relatório produzido em 1975 e outro documento elaborado antes da saída de Rudá⁵⁰⁵ já mencionavam o registro (tombamento, classificação e catalogação) e a reprodução do material do acervo do museu. Resta saber em que medida estas tarefas foram concluídas até 1980 e quanto do que foi incorporado ao Setor de Documentação até aquele momento permaneceu sem registro e/ou cópia para a gestão seguinte.

⁵⁰¹ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 503.

⁵⁰² MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1981), p.69.

⁵⁰³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1981), p.65.

⁵⁰⁴ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 503.

⁵⁰⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p. 10; MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.8-9.

Nos jornais a mudança de gestão foi noticiada com entusiasmo. No fim de 1980, *O Estado de S. Paulo* publicou uma longa matéria, na qual menciona os planos do novo diretor e ressalta o fato de Kossoy querer constituir um “Centro de Referência Cultural” para disponibilizar ao público o material conservado pelo museu, algo que, segundo o veículo, não havia sido feito até então (apêndice 17).

“O Museu da Imagem e do Som de São Paulo está comemorando seus 10 anos de existência com muito trabalho e novos projetos. Pelo menos é o que se pode concluir a partir do entusiasmo declarado de seu novo diretor e ex-conselheiro, o pesquisador da história da fotografia Boris Kossoy, empossado há pouco mais de um mês. Aliás, planos é o que não faltam no MIS. Trabalhando quase 12 horas por dia, desde que assumiu a diretoria, Kossoy inicialmente pretende dar continuidade aos projetos que estavam em andamento na gestão anterior. Enquanto isso, ele e sua equipe pensam o que fazer com o potencial do museu, já que entende que ‘cada diretoria tem um enfoque, uma linha de trabalho próprios’. Assim, Kossoy procurará trazer o MIS as suas características básicas, ou seja, transformá-lo em um museu dinâmico, voltado para a preservação da memória cultural do Estado de São Paulo e, por extensão, do País, ‘Daremos ênfase total ao trabalho de documentação pois o MIS deve ser essencialmente um banco de dados, seja a partir do que já existe no museu ou das pesquisas externas que estão sendo desenvolvidas’. Boris Kossoy pensa em organizar, num segundo passo, um Centro de Referência Cultural que reúna todas as informações disponíveis no MIS, de maneira a servir a todos os interessados, como pesquisadores e estudiosos, entidades diversas e ao público em geral, por meio de reproduções em cassete ou em publicações impressas dos depoimentos prestados por personalidades de diversas áreas da cultura e armazenados no museu. Isso porque o novo diretor do MIS não vê sentido algum em um museu rico em informações sobre as mais diversas áreas que não proporcione aos consulentes o acesso direto, e fácil, as fontes de seu interesse. Mas para que o banco de dados possa prestar um serviço o mais completo possível é necessário e evidente que as informações estejam ali reunidas. O que, na verdade, não se percebe no parco

arquivo de documentação do museu, onde se veem apenas algumas poucas e raras pastas, dispostas numa pequena estante”⁵⁰⁶.

O jornal expressa uma visão negativa da gestão anterior, dando a entender que o MIS ainda não havia conseguido consolidar-se como um museu dinâmico e ativo. Sobre planos para as áreas de cinema e música, afirma:

“A área de cinema, uma das mais ativas do MIS, será, segundo os planos de Kossoy, ainda mais dinamizada, principalmente com a realização de ciclos especiais, como o que está em andamento sobre a produção iugoslava. Tanto isso é verdade que, já na próxima semana, será iniciado um ciclo sobre os "Trinta Anos de Cinema Paulista", abrangendo filmes da década de 50 até hoje. Depois desse, será a vez do cinema italiano (de 9 a 14 de dezembro), do cinema checoslovaco (de 16 a 21 de dezembro), do cinema francês (ainda sem data definida), e um simpósio sobre a literatura no cinema brasileiro, provavelmente em maio ou junho do ano que vem. (...) Aqueles que se queixavam da inércia do MIS no setor musical - enquanto o MIS carioca editava discos e mais discos com as obras de autores brasileiros — podem, a partir de agora ficar mais tranquilos. O museu está preparando uma coleção de LPs sobre as músicas e músicos de São Paulo, acompanhada de livrete com textos explicativos (...). Ao lado disso, o MIS está acabando de instalar uma sala de som, um estúdio para música, cinema e audiovisual, projetado pelo próprio pessoal do museu, com 12 canais de entrada e oito de saída, e uma sala climatizada para o arquivo dos documentos de todas as áreas, local que proporcionaria maior conservação do material reunido”⁵⁰⁷.

É importante lembrar que as obras para instalação das salas de som e de cinema, assim como da sala climatizada para abrigo do acervo do MIS foram idealizadas e realizadas durante a gestão de Rudá de Andrade⁵⁰⁸. Entretanto,

⁵⁰⁶ ALMEIDA, Ricardo Porto de. Sob nova direção, os projetos do MIS em seu décimo aniversário. *O Estado de S. Paulo*, 27 de nov. 1980. p. 24.

⁵⁰⁷ ALMEIDA (1980), p. 24.

⁵⁰⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. p.2-3.

também cabe deixar claro que, apesar da gestão de Boris Kossoy ser associada a mostras e atividades ligadas à área da fotografia⁵⁰⁹, o cinema, que era a principal marca da antiga direção, seguiu sendo uma área bastante ativa do museu, conforme esclarece *O Estado de S. Paulo*. Bernardo Vorobow, o responsável pelo setor, permaneceu na instituição até 1985 e deu sequência à programação cinematográfica nos mesmos moldes do que vinha fazendo desde a gestão anterior. De acordo com o relatório de 1981, somente no primeiro ano, foram organizados 377 ciclos de cinema, que atraíram um público aproximado de quarenta mil pessoas⁵¹⁰. No ano seguinte, os dados foram similares⁵¹¹. Recentemente, Kossoy confirmou a ênfase dada ao cinema na gestão de Rudá de Andrade e ressaltou que a frequência nas sessões desde antes de assumir o MIS já era muito grande.

“Nosso programador de cinema era o Bernardo Vorobow. O MIS vivia lotado, todos os dias, com exceção de segunda-feira, que estava fechado. (...) O cinema continuou com uma programação forte, tínhamos apoio incondicional do Instituto Goethe, que promovia conosco ciclos de cinema. Trouxemos até Werner Herzog, isso em julho de 1980, pouco antes de iniciar a minha gestão. Tínhamos apoio do Consulado dos Estados Unidos, França, Alemanha e outros países. Caía gente do teto. E a imprensa dava muita atenção ao nosso trabalho (...). Não posso me queixar de falta de divulgação”⁵¹².

No início do ano seguinte, *O Estado de São Paulo* publicou outra matéria, intitulada “MIS, casa arrumada em 1982”, deixando ainda mais explícitas as críticas ao período no qual o museu foi dirigido por Rudá de Andrade.

“Em março de 79, Rudá de Andrade, então diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, queixava-se das condições precárias com que contava para realizar projetos: ‘Museu não é repartição pública’. Um desabafo diante de oito anos de semi-inércia. Em

⁵⁰⁹ MESSA (1993).

⁵¹⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1981), p.109.

⁵¹¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Relatório de Atividades. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1982, p. 175. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

⁵¹² HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 506-507.

janeiro de 82, Boris Kossoy, o atual diretor do MIS, revela, pela primeira vez depois de pouco mais de um ano no museu, dados que mudam inteiramente a situação. Só em 81 gravaram, no MIS, aproximadamente cem depoimentos, o que representa um acréscimo de cem por cento em relação aos dez anos anteriores. Mais de cem mil pessoas frequentaram o museu no ano passado. E o setor de cinema que era, na realidade, o único vivo no confortável prédio da avenida Europa, 158, foi mais do que nunca lotado com ciclos, mostras, estreias nacionais e exposições isoladas. O que mudou para o MIS sair de um incômodo anonimato? Kossoy garante que os problemas de verba não foram resolvidos. Como qualquer instituição de cultura no Brasil, há uma saída: trabalhar com o orçamento mais limitado possível. No entanto, a organização dos setores internos e, acima de tudo, a definição de objetivos muito claros deram ao MIS uma certa personalidade no ano de 1981. Seu diretor manteve-se discreto durante esse período de início de trabalho, mas, de qualquer maneira, um museu que era criticado pelo espaço quase sempre deserto, exceto na sala de cinema em que funcionam os ciclos especiais, ou em raras exposições, de repente começou a chamar a atenção e o resultado numérico atesta iniciativas de interesse público. (...) Como museu da imagem e de som, não se compreendia por que o acervo de imagens (fotografia, cinema, audiovisual) e o acervo de gravações orais eram uma total incógnita para o público consultor. Hoje, o MIS de São Paulo já pode oferecer importantes consultas na área de estudos brasileiros (...). Se um jornalista, estudante, pesquisador ou simples estudioso quiser recolher informações sobre este tema, pode ir ao MIS (...) e ouvir as gravações dos depoimentos daqueles que representam a cultura brasileira”⁵¹³.

Sobre a polêmica em relação ao fato do novo diretor dar mais atenção à área da fotografia, o jornal afirmava: “Se as más línguas comentarem que Kossoy privilegia a área de fotografia, por ser seu campo de estudo, ele já tem uma resposta. O setor de cinema, tradicionalmente o que representava o MIS,

⁵¹³ MIS, casa arrumada em 1982. *O Estado de S. Paulo*, 08 de jan. 1982. p. 15.

ultrapassou, no ano passado, o papel de simples exibidor de mostras. Os ciclos cinematográficos foram constantes” (apêndice 18)⁵¹⁴.

Entretanto, durante a gestão de Kossoy a grande maioria das exposições organizadas foi de fotografia⁵¹⁵. O relatório produzido pelo museu em 1982 deixa isso bem claro:

“Neste ano, o Museu da Imagem e do Som deu continuidade a um intenso programa de exposições fotográficas, iniciado em 1981, tendo desenvolvido a maior atividade nesta área, no Brasil. Três tipos de mostras prevalecem no MIS: a) as propostas documentais com ênfase nas informações históricas, antropológicas, sociológicas, as quais são tratadas da forma mais didática possível, seja em sua edição, seja nos títulos, legendas e textos breves explicativos; b) as propostas de autor (individuais e coletivas) onde a fotografia é valorada como forma de expressão criativa; c) as propostas historicamente representativas à evolução da própria fotografia no contexto nacional e internacional”⁵¹⁶.

Foram inúmeras as mostras fotográficas em dois anos e meio de gestão, além de cursos, colóquios e outras atividades na área. Para completar, em agosto de 1981, Kossoy instalou uma sala permanente dedicada a Antoine Hercules Romuald Florence (1804-1879), pioneiro da fotografia no Brasil e nas Américas. A criação da Sala Hercules Florence, como foi nomeada, visava preencher uma lacuna na formação cultural do fotógrafo brasileiro ao colocar à disposição dos pesquisadores e do público interessado objetos foto-históricos apresentados de forma didática⁵¹⁷. “Afim, neste país, sediu-se também uma descoberta independente da fotografia, que hoje é reconhecida no mundo. Vamos ter a história de Florence aqui, as principais imagens reproduzidas, além de câmeras fotográficas originais do século XIX que nos foram presenteadas pela Agfa”, esclareceu Kossoy⁵¹⁸.

⁵¹⁴ MIS, casa arrumada em 1982. *O Estado de S. Paulo*, 08 de jan. 1982. p. 15.

⁵¹⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982b), p. 94-142.

⁵¹⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982b), p.94.

⁵¹⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1981), p.5-6.

⁵¹⁸ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 512.

O novo diretor também deu continuidade ao apoio às experimentações com as novas mídias. Durante sua gestão foram também organizadas duas exposições com artistas visuais que já haviam colaborado previamente com o MIS, no “I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo” (1978). A primeira delas, “Artemicro” (1982), reuniu trabalhos em microfichas de 10,5 x 15cm. A técnica da microfilmagem foi utilizada como recurso de reprodução de originais realizados em desenho, texto, fotografia e xerox. Dentre os 32 artistas que integraram a mostra, brasileiros e internacionais, estavam: José Roberto Aguillar, Ana Maria Tavares, Artur Matuck, Carmela Gross, Gabriel Borba, Hudnilson Jr., Julio Plaza, León Ferrari, Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, Rafael França, Regina Silveira, Ulises Carrión, Vera C. Barcelos, entre outros⁵¹⁹. A segunda mostra, intitulada “Arte pelo telefone: Videotexto”, também de 1982, foi organizada por Júlio Plaza e reuniu trabalhos de poetas e artistas plásticos que veiculavam sua criação a partir da técnica do videotexto, experimentando as possibilidades da nova mídia. Participaram da exposição: Carmela Gross, Júlio Plaza, Lenora de Barros, León Ferrari, Mário Ramiro, Roberto Sandoval e os poetas Omar Khouri, Paulo Miranda, Paulo Leminski e Régis Bonvicino⁵²⁰.

Kossoy manteve ainda o enfoque na cultura popular e a proximidade com pesquisadores e a Universidade. Também deu continuidade à prática de empréstimo de equipamentos para outras instituições e organizações; de reproduções fotográficas e sonoras de documentos do acervo para escolas e instituições culturais; e de filmes para instituições como a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu Lasar Segall e o Museu Guido Viario, de Curitiba⁵²¹, parcerias estabelecidas na gestão anterior. O atendimento ao público e a produção de conteúdo continuaram a ser uma das metas principais do MIS.

“Nossa tarefa se dividia basicamente entre as atividades para o público, constantes de cinema, exposições, palestras, colóquios etc., e a atividade da

⁵¹⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982b), p. 135-136

⁵²⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982b), p.104.

⁵²¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1981), p.75-79; 133-136.

produção documental, cujo alvo era, afinal, a multiplicação das informações. Exemplo disso era o trabalho diário do Setor de Documentação, catalogando, indexando os documentos do nosso acervo e atendendo ao público de pesquisadores, incluindo a reprodução de documentos. E, naturalmente, o Programa de História Oral, que era um dos vetores da produção documental”⁵²².

De acordo com os relatórios produzidos na nova gestão, o Programa de História Oral foi um dos projetos que mais atenção recebeu⁵²³. A iniciativa foi um desdobramento da prática de registro de depoimentos, inaugurada por Rudá de Andrade assim que o MIS foi criado. “1980 era o começo de um real entendimento do uso de fontes orais para o estudo da História, era tão novo quanto o emprego da fotografia como documento histórico e social”, Kossoy afirmou em 2018. O fotógrafo, no entanto, faz questão de ressaltar que o programa por ele concebido era bastante distinto das gravações de testemunhos realizadas nos anos anteriores:

“Eu pensei um Programa de História Oral com uma estrutura específica. Antes, havia depoimentos esparsos, apesar de muito importantes. Nós pensamos a metodologia. Exemplo: vou entrevistar o Florestan Fernandes. Quem vai estar presente para serem os perguntadores? A riqueza do depoimento depende da qualidade das perguntas e isso só acontece em função do conhecimento e da cultura dos entrevistadores. Era necessário gente que conhecesse a obra do entrevistado e que tivesse alguma coisa para contribuir, para que se extraíssem informações interessantes sobre determinado tema. Quem é que participava? Carlos Guilherme Mota, Gabriel Cohn, Alfredo Bosi, Antonio Cândido, entre outros, e o Ernani coordenando. Colaboravam Maria de Lourdes Julião, que trabalhava com o Ernani. Todos os depoimentos eram documentados fotograficamente e gravados da melhor forma que nos era possível, considerando os equipamentos da época. Estamos falando de quase 40 anos atrás”⁵²⁴.

⁵²² HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 506.

⁵²³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982b), p.1;

⁵²⁴ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 509.

O Programa de História Oral era composto por depoimentos relacionados a dezoito áreas de estudo, registrados, concomitantemente. As áreas eram: estudos brasileiros, que envolvia história, sociologia, antropologia e economia; carnaval paulistano, em colaboração com o Centro de Estudos Rurais e Urbanos da USP; música brasileira, que envolvia música erudita, popular, música do cinema paulista na década de 1950, choro e música paulistana do começo do século XX; fotografia; televisão; artes plásticas; artes gráficas e visuais; cinema paulista da década de 1950; memória da Amazônia; história do futebol brasileiro; revolução constitucionalista de 1932; folclore: lendas mitos e tradições brasileiras, memória da imprensa; memória histórica de Taubaté; memória do Vale do Paraíba; memória de Monteiro Lobato; memória da psicologia; e memória do rádio⁵²⁵. Sobre o Programa, Kossoy afirmou:

“Ernani [da Silva Bruno] coordenou o projeto Estudos Brasileiros. [José Carlos] Sebe e [José Sebastião] Witter, o Futebol. Olga [von Simson], o Carnaval, Máximo Barro, o Cinema Paulistano da Década de 50. A continuidade e o método deram consistência ao programa. (...) Na série Estudos Brasileiros, entrevistamos o Gilberto Freyre, Rubens Borba de Moraes, Alice Canabrava, Antônio Candido de Mello e Souza, Heitor Ferreira Lima, Pasquale Petrone, Sérgio Buarque de Holanda. Em Carnaval Paulistano: dona Sinhá, Zezinho da Casa Verde, Nenê da Vila Matilde, Geraldo Filme, Madrinha Eunice. Uma produção documental que passou a existir, felizmente, instrumentos de preservação da memória histórica, artística e cultural do país. (...) E as pessoas da Revolução de 1932? Os comandantes estavam vivos ainda: Benedito Junqueira Duarte, o famoso B. J. Duarte. Além disso, tinham aqueles fotógrafos estrangeiros que vieram para o Brasil e se radicaram aqui: Hans Gunter Flieg, Hildegard Rosenthal, entre outros refugiados do nazifascismo”⁵²⁶.

Kossoy tinha uma preocupação em constituir uma metodologia e formar um “leque diversificado de pensamento sobre o Brasil”⁵²⁷. Na entrevista realizada em 2018 o ex-diretor voltou a mencionar que no primeiro ano do

⁵²⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982b), p.1-2.

⁵²⁶ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 509; 514-515.

⁵²⁷ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 510.

programa, 1981, foram gravados cerca de 100 depoimentos, o que representou um acréscimo de mais de 100% em relação aos registros realizados nos 10 anos anteriores, conforme *O Estado de São Paulo* já havia anunciado. No ano seguinte, foram gravados 128 depoimentos⁵²⁸. “E não era apenas o depoimento, mas a transcrição deles, tarefa demorada e necessária. Pretendia ainda publicar esses depoimentos. Faltou tempo e recursos para isso”, declarou o ex-diretor⁵²⁹. Na entrevista realizada em 2018, Kossoy transpõe o empenho que colocou no projeto do MIS. “Eu estava vibrando de fazer aquilo tudo, não saía de lá, chegava por volta de oito e meia e ia embora meia-noite, todo dia. Era fascinante o que estava acontecendo. E não havia verba. Nossa verba era escandalosamente ridícula... Porque a cultura sempre foi o último vagão do carro social”⁵³⁰.

Apesar dos elogios da mídia e do tom positivo do artigo de 1980, o jornalista do *O Estado de São Paulo* já naquela época chamou atenção para as dificuldades que o novo diretor enfrentaria a frente do MIS, dentre elas, “os entraves burocráticos que permeiam a locação de recursos para o desenvolvimento de projetos e atividades específicos”⁵³¹. Aos obstáculos colocados pelo jornal, Kossoy respondeu com otimismo e elogios ao apoio que havia recebido até aquele momento da Secretaria do Estado da Cultura. “‘Não é uma estrutura sem saída’, ele garante. (...) Kossoy tem uma receita: ‘Fazer tudo com o custo mais baixo possível. Aí é que está a grande mágica. Com muito dinheiro fica muito fácil’”⁵³².

Em março de 1983, Boris Kossoy deixou o MIS e quem assumiu seu lugar foi Ivan Isola, que permaneceu na direção até 1987. Em 2018, o fotógrafo desabafou: “Fui despedido. Era bastante ingênuo. Pensava que uma boa gestão e um bom trabalho para a comunidade significam um passaporte para você continuar a sua tarefa. Imagine! É justamente o contrário, competência é o que menos conta”. Ao ser questionado se houve continuidade do seu projeto, Kossoy respondeu: “De modo algum. Imediatamente após a minha saída, foi um horror, a

⁵²⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982b), p.1.

⁵²⁹ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 509.

⁵³⁰ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 508.

⁵³¹ ALMEIDA (1980), p. 24.

⁵³² ALMEIDA (1980), p. 24.

partir da destruição da Sala Hércules Florence. (...) Minha saída do MIS foi grosseira e deselegante, fiquei sabendo que tinha sido exonerado pelo Diário Oficial”⁵³³.

Nos depoimentos gravados pela instituição em 1993, a gestão de Kossoy não é muito comentada. A maior parte dos ex-diretores falam de seus próprios feitos. Já os ex-funcionários, como Plácido de Campos Júnior e Maria Lúcia Messa, se detêm, principalmente, ao período em que Rudá de Andrade esteve a frente do museu, apesar de terem colaborado com a entidade em distintas gestões. Talvez isso se dê pelo fato dos depoimentos dos anos 1990 terem sido gravados com o intuito de resgatar a história inicial da instituição e esta seja associada à Rudá. Independente disso, Messa deixa clara sua opinião.

“No período em que trabalhei no museu diria que houveram duas gestões absolutamente fundamentais, sem querer menosprezar uma ou outra. Do Rudá e do Ivan. O Rudá mudou este museu. Seu trabalho foi de construção, de pedra por pedra. Foi um trabalho muito difícil. Depois veio o Boris e o museu já estava em uma situação muito melhor. Público formado, setores organizados, laboratório montado, estúdio de som. Não eram espaços ideais, mas era o que era possível fazer com os recursos e as condições disponíveis. Ele fez um bom trabalho, mas viveu uma circunstância melhor”⁵³⁴.

Diferentemente de Kossoy, que produziu relatórios detalhados, que esclarecem tudo ou grande parte do que foi feito durante sua gestão, o período de direção de Rudá de Andrade ainda apresenta uma série de lacunas. Para além do Relatório e do Programa de Atividades, ambos produzidos em 1975 e, ao que tudo indica, bastante incompletos, logo após a abertura da sede definitiva, pouco se conserva do que foi concretizado nos outros cinco anos em que o cineasta esteve a frente do MIS. Carmelita Rodrigues de Moraes, que trabalhava no Conselho Estadual de Cultura durante os primeiros anos do museu, quando questionada sobre os motivos que levaram à saída de Rudá, chamou atenção

⁵³³ HOLLANDA; ALFONSI (2018). p. 512-513.

⁵³⁴ MESSA (1993).

para o fato dele ter permanecido na instituição por dez anos, enquanto que a maioria dos diretores de entidades culturais do Estado de São Paulo deixavam seus cargos, no máximo, depois de cinco anos⁵³⁵.[7](#)

⁵³⁵ MORAES, Carmelita Rodrigues de. Troca de e-mails com a autora. jul.-set de 2017; jul.-nov. 2018.

A partir do levantamento dos projetos, parcerias, cursos, entre outras iniciativas desenvolvidas da criação do MIS, em 1970, até 1980, foi possível concluir que grande parte dos objetivos descritos na Carta de Princípios e Finalidades e no Programa de Atividade de 1975 foram cumpridos até o fim da gestão de Rudá de Andrade, apesar da instabilidade institucional gerada pelas mudanças de sede, pelo orçamento reduzido e pelos entraves legais para a contratação de funcionários e compra de equipamentos. Pela abrangência e pluralidade dos parceiros e temas abordados nos projetos nos quais o MIS esteve envolvido, é possível afirmar também que o museu respondeu a demandas e materializou propostas que surgiam no período, conforme havia sido delineado no Programa de Atividade de 1975.

No entanto, diferentemente do que previa o decreto oficial de criação do museu, ele não absorveu o acervo da Cinemateca Brasileira. Somado a isso, ao que tudo indica, a meta de difusão das pesquisas e projetos realizados, não foi cumprida em sua totalidade plena durante a gestão do cineasta. A maioria do material incorporado pelo museu naquele período não chegou ao público. Muitas fotografias, discos, filmes, gravações sonoras e outros documentos permaneceram guardados no Setor de Documentação do MIS. Informações sobre sua existência não foram plenamente disseminadas, seu acesso foi restrito pois não foram feitas reproduções e cópias de tudo o que o museu conservava e apenas uma pequena parte foi exposta na forma de mostras ou publicações.

A difusão deste material se intensificaria na gestão de Boris Kossoy. Ao inventariar e reproduzir tudo o que permanecia do período anterior o fotógrafo aumentou seu acesso. Com a criação dos “Cadernos do MIS” e com a realização de outros projetos também permitiu com que uma parcela dele chegasse ao público. Ainda assim, grande parte do que foi produzido e incorporado pelo MIS na sua fase inicial, que sobreviveu ao longo dos anos, permanece em estado bruto, atualmente guardado no Centro de Memória e Documentação do museu, ainda desconhecido para a maior parte dos pesquisadores e para o público em geral.

CAPÍTULO 3: QUE MUSEU É ESSE?

ANTECEDENTES E PARALELOS INSTITUCIONAIS

O MIS possui um projeto museológico de difícil classificação. Sua proposta inicial aproxima-se, em muitos aspectos, do modelo tradicional de arquivos e bibliotecas. Em seus primeiros anos, a instituição teve como enfoque a coleta e preservação de acervos documentais, no caso, de cópias e reproduções (produzidas a partir de documentos originais) e de registros feitos em suportes e técnicas caracterizados pela reprodutibilidade. O museu também apresentou traços comuns a uma cinemateca ou fonoteca, pelo tipo de acervo por ele conservado e difundido: em grande parte, cinematográfico e sonoro. Entretanto, diferentemente destas outras tipologias institucionais, durante a gestão de Rudá de Andrade, o Museu da Imagem e do Som funcionou como um centro de produção e apoio para realização de projetos e obras audiovisuais: filmes, fotografias e gravações sonoras. Para completar, abrigou iniciativas e exposições externas, idealizadas e desenvolvidas por artistas, produtores e pesquisadores e até mesmo por outras instituições, com enfoques e temáticas amplas e distintas, o que poderia aproximar o MIS de um centro cultural.

O objetivo deste capítulo é analisar o perfil do Museu da Imagem e do Som. Para melhor dimensionar suas especificidades, serão levantados possíveis antecedentes e paralelos institucionais. Com este intuito, antes de tudo, foi preciso, definir as características do projeto inicial do MIS a serem buscadas em outras entidades. Dentre elas, mereceram atenção: a noção de patrimônio defendida pelo museu, a tipologia de seu acervo e o perfil dos projetos desenvolvidos nos seus primeiros dez anos de existência.

Em relação a noção de patrimônio aplicada no projeto inicial do MIS e à tipologia de seu acervo, cabe destacar a política de preservação idealizada pelo poeta e escritor Mário de Andrade para o SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e sua atuação no Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Pesquisador do folclore brasileiro, Mário foi responsável pela ampliação da noção de patrimônio e de cultura nacional. A primeira parte

do capítulo, portanto, irá abordar os projetos desenvolvidos por Mário de Andrade e as instituições que, na sequência, puderam materializar e dar continuidade às suas propostas. Entre elas, a Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo e o Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), entidade contemporânea ao MIS, em diversos aspectos similar ao museu.

Semelhanças em relação à tipologia de acervo e aos projetos desenvolvidos pelo Museu da Imagem e do Som nos seus primeiros dez anos também puderam ser encontradas em instituições nas quais estiveram envolvidos os principais responsáveis pela sua criação. A Cinemateca Brasileira e o MIS do Rio de Janeiro foram as principais delas, ambas entidades que, de alguma forma, serviram como referência para o projeto do museu paulistano.

Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco de Almeida Salles e Rudá de Andrade participaram intimamente da definição e trajetória institucional da Cinemateca Brasileira e, anos depois, foram os grandes responsáveis pelo conteúdo da Carta de Princípios e Finalidades do MIS. De acordo com os decretos de criação do museu, ele deveria, inclusive, absorver o acervo da Cinemateca, como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação. Na segunda parte deste capítulo será analisado o projeto da Cinemateca, além de outras instituições anteriores a ela, cuja função primordial foi a produção e/ou preservação de acervos de filmes, missão que o MIS iria encampar anos depois. O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão criado na década de 1930, responsável pela produção de uma enorme quantidade de registros em película, voltados para a educação da população brasileira, mereceu destaque devido às convergências em relação aos projetos produzidos ou incorporados pelo MIS nos anos 1970.

Para finalizar, a terceira parte deste capítulo será dedicada ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Cabe lembrar que o jornalista Luiz Ernesto Kawall acompanhou a formação do projeto da instituição carioca, fundada em 1965, e também teve um papel crucial na criação do MIS paulista. O mesmo pode

ser dito de Ricardo Cravo Albin, que assumiu a direção do MIS do Rio de Janeiro em 1967 e, quando ainda ocupava este cargo, integrou a Comissão Organizadora do museu de São Paulo, juntamente com Kawall, Almeida Salles, Paulo Emílio e Rudá de Andrade. Na última parte, serão levantadas as semelhanças e diferenças de ambos os museus dedicados à produção e preservação de material em suportes reprodutíveis.

Como base para elaboração deste capítulo, foram consultados artigos acadêmicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, além de matérias publicadas na imprensa. Nos artigos de Paulo Emílio Sales Gomes, publicados no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* entre os anos de 1956 e 1965, por exemplo, foi possível encontrar detalhes sobre o projeto e a história da Cinemateca Brasileira. Já em relação ao MIS do Rio de Janeiro, as pesquisas de Tânia Mendonça⁵³⁶ e Claudia Dias⁵³⁷ foram as principais fontes de informação. O material encontrado foi complementado pelos depoimentos coletados nos anos 1990 pelo MIS e pelas entrevistas realizadas pela autora entre 2017 e 2018.

⁵³⁶ MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. “Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil”. Tese (Doutorado)– Curso de Museologia, Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2012. p. 235.

⁵³⁷ DIAS, Cláudia Cristina de Mesquita Garcia. Um Museu para a Guanabara: um estudo sobre a criação do Museu da Imagem e do Som e a identidade carioca (1960-1965). Rio de Janeiro: Folha Seca. 2009. p. 131 - 132.

3.1. Iniciativas vinculadas a Mário de Andrade

Durante a gestão de Rudá de Andrade, o MIS buscou preservar um patrimônio imaterial, formado por registros de imagem e som de aspectos humanos, sociais, históricos e culturais de São Paulo e do país. No acervo inicial do museu foram incluídos depoimentos sonoros de artistas consagrados e desconhecidos e fotografias de manifestações folclóricas e de cultura popular. Vale chamar atenção para o caráter documental definido para este acervo e o valor dado às reproduções em contraponto àquele atribuído usualmente a obras de arte e objetos únicos em instituições museológicas.

Sobre a noção de patrimônio proposta pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, cabe retomar as diretrizes delineadas por Mário de Andrade, nos anos 1930, para o SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O órgão foi criado em 1937, durante o Estado Novo, regime político instaurado naquele ano por Getúlio Vargas, que vigorou até 1945. Segundo a historiadora Lia Calabre, durante o regime foram tomadas diversas medidas que tinham como objetivo institucionalizar o setor cultural, como ocorreu anos depois, durante a Ditadura Militar. Um dos maiores feitos da política cultural do Estado Novo foi a criação SPHAN⁵³⁸. Um ano antes, em 1936, o governo federal havia fundado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e, em 1937, o Instituto Nacional do Livro (INL). Em 1938, foi criado o primeiro Conselho Nacional de Cultura com o objetivo de coordenar as atividades relativas ao “desenvolvimento cultural” subordinadas ao Ministério de Educação e Saúde Pública – MES, também criado por Vargas, em 1930⁵³⁹. O SPHAN estava subordinado ao MES sob a rubrica de instituição de educação extraescolar. Junto ao órgão, também estavam: o Serviço Nacional do Teatro; o Serviço de Radiodifusão Educativa; a Casa de Ruy Barbosa;

⁵³⁸ CALABRE (2005), p.1.

⁵³⁹ CALABRE (2007),p.2.

a Biblioteca Nacional; o Museu Histórico Nacional; o Museu de Belas Artes⁵⁴⁰, além do recém-criado Instituto Nacional do Livro.

Segundo a pesquisadora Vanderli Maria da Silva, as iniciativas do Estado Novo na área da cultura ocorreram num momento de grande ebulição, no qual artistas e intelectuais promoviam ações com o intuito de “redescobrir” o Brasil, sua cultura e história⁵⁴¹. Desde a década de 1920, intelectuais modernistas faziam campanha pela preservação das cidades históricas, especialmente as que haviam testemunhado o ciclo do ouro, em Minas Gerais⁵⁴². A criação do SPHAN, portanto, pode ser vista como resultado da união entre uma intervenção do Estado na área cultural e a preocupação de intelectuais e artistas, no caso representados por Mário de Andrade, com a identificação e a preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Mário de Andrade, poeta, escritor e crítico de arte e literatura modernista, foi um defensor engajado da criação de uma política cultural de alcance nacional atenta à diversidade cultural brasileira. A sua noção ampliada de cultura incluía a cultura popular, a produção dos imigrantes e das diferentes etnias que compunham o país⁵⁴³. O escritor esteve entre os idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, ao lado de Oswald de Andrade – pai de Rudá de Andrade – e outros artistas e intelectuais.

A direção do SPHAN ficou a cargo de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, que convidou Mário de Andrade para colaborar na elaboração e implementação de uma política de preservação para o órgão. Em 1936, ano anterior ao surgimento da entidade, o crítico literário já havia elaborado um anteprojeto

⁵⁴⁰ SILVA, Vanderli Maria da. A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação de Mestrado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2001, p.21.

⁵⁴¹ SILVA (2001), p.22.

⁵⁴² CALABRE (2005), p.1.

⁵⁴³ SILVA (2001), p.25.

para a criação da instituição a pedido de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública.

De acordo com a pesquisadora Annateresa Fabris, a ideia de patrimônio defendida por Mário de Andrade partia de uma concepção de arte “ampla o bastante para abarcar toda e qualquer produção humana capaz de transformar o dado natural em dado cultural”⁵⁴⁴. Manifestações arqueológicas e ameríndias, populares e históricas, eruditas e aplicadas faziam parte dessa concepção. Para Mário, mereciam destaque as obras que revelassem o Brasil, ressaltando a diversidade cultural constitutiva da história brasileira⁵⁴⁵. Segundo Fabris, na sua busca por uma concepção moderna de história, Mário, que foi um grande pesquisador do folclore brasileiro, ampliou a noção de patrimônio e de cultura nacional.

As características principais do anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, de acordo com Annateresa Fabris eram: igual atenção para a produção erudita e popular, bem como para arte pura e aplicada; interesse pela paisagem transformada pela atividade humana e a inclusão na noção de patrimônio de elementos “imateriais”, ligados diretamente ao folclore⁵⁴⁶. É possível relacionar a ideia de patrimônio defendida pelo crítico e as diretrizes delineadas por ele para o SPHAN com o projeto inicial do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. O museu também visava preservar o patrimônio advindo de fontes e contextos diversos, sem distinção ou hierarquia, com ênfase no imaterial, buscando formar um retrato plural do país.

O decreto de criação do SPHAN, no entanto, não incluiu os elementos da proposta de Mário. De acordo com Annateresa Fabris, o documento oficial deteve-se em uma visão da história que privilegiava “os grandes feitos e as

⁵⁴⁴ FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o patrimônio artístico nacional. In *Anais do Seminário Um desejo quase enraivecido de Rio – Mário de Andrade e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição Casa de Ruy Barbosa, 1996. p. 84.

⁵⁴⁵ FABRIS (1996), p. 84.

⁵⁴⁶ FABRIS (1996), p. 84.

grandes figuras”⁵⁴⁷. O decreto excluiu a arte popular, limitou a noção de patrimônio à preservação de vestígios do passado, considerados como bens móveis e imóveis, e acabou por enfatizar o monumento arquitetônico, o que, segundo a autora, caracterizou a atuação do SPHAN durante muito tempo⁵⁴⁸.

Além das diretrizes idealizadas para o órgão de patrimônio, Mário de Andrade, também pode ser visto como uma possível referência na definição das diretrizes do MIS por sua atuação enquanto diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, de 1935 a 1938, e por sua defesa da constituição de acervos museológicos a partir de reproduções. De acordo com Luís Milanesi, os jovens intelectuais paulistas responsáveis pela criação do Departamento de Cultura, em 1935, dentre eles Mário de Andrade e o crítico de arte Sérgio Milliet, estabeleceram como prioridade: “a formação de acervo/memória, a possibilidade de reunir num único espaço o registro da expressão humana em suas mais variadas formas”. Ainda segundo Milanesi, o acesso livre ao conhecimento “caracterizou-se como fator fundamental no campo da cultura”⁵⁴⁹. As prioridades aqui descritas aproximam-se das diretrizes contidas na Carta de Princípios e Finalidades do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e das práticas exercidas pelo museu durante a gestão de Rudá de Andrade. No período, o MIS também procurou formar um acervo documental com registros do “processo histórico-cultural brasileiro em curso”, com o objetivo de fazer o “levantamento de um painel da vida contemporânea”⁵⁵⁰ do país. A proposta era usar suportes que permitissem a reprodução e difusão deste material.

A pesquisadora Andréa Andira Leite acrescenta que, no período de gestão de Mário de Andrade, o Departamento de Cultura desenvolveu “uma série de pesquisas sociais e etnográficas que contaram com a colaboração de alunos da Escola de Sociologia e Política e da Universidade de São Paulo”. Segundo ela, o intuito era mapear “as diversas situações sociais e econômicas da cidade com o

⁵⁴⁷ FABRIS (1996), p. 84.

⁵⁴⁸ FABRIS (1996), p. 84.

⁵⁴⁹ MILANESI, Luís. Mário desvairado. In: *A casa da invenção: centros de cultura, um perfil*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 101.

⁵⁵⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970), p.1.

objetivo de orientar as atividades no Departamento”⁵⁵¹. Apesar de não haver qualquer menção às ações do Departamento nas diretrizes de criação do MIS, é possível relacioná-las a muitos dos projetos desenvolvidos nos primeiros dez anos do museu. Essa proximidade pode ser observada principalmente nas pesquisas de campo, desenvolvidas em grande parte, por estudantes ou ex-alunos da USP, que tinham a finalidade de registrar, e assim preservar, aspectos sociais, antropológicos e culturais de distintos contextos. Entre estes projetos, cabe citar: a coleta de dados e os registros realizados no Vale do Ribeira, a pesquisa sobre o fotógrafo e a técnica lambe-lambe na cidade de São Paulo, além de inúmeros levantamentos feitos em outros locais do Estado e do Brasil, com especial destaque para áreas que haviam passado, ou estavam passando, por transformações devido a projetos governamentais como a construção de estradas e hidrelétricas.

Para completar os paralelos entre as iniciativas de Mário de Andrade durante sua gestão no Departamento e o projeto inicial do MIS, também cabe citar a criação, em 1935, da Discoteca Pública Municipal. A instituição, segundo a pesquisa de Andréia Andira Leite, tinha como objetivo nacionalizar a música brasileira. Entre as principais ações promovidas pelo órgão, responsáveis por dar a ele um caráter educativo, estavam: audições gratuitas e abertas ao público dos discos da coleção da Discoteca; a implantação de cabines para escuta de discos; acesso a partituras e a obras especializadas; além da promoção de cursos e palestras. A Discoteca, foi concebida para ser um local de pesquisa e aprimoramento de estudos, que contribuiria para a formação de músicos em São Paulo. O interesse primeiro girava em torno da ideia de fornecer a eles material, principalmente de música folclórica⁵⁵². Além do tipo de suporte trabalhado pela Discoteca, o caráter educativo, a importância dada à formação de profissionais da área, as atividades propostas e os meios de atingir o público, são todas características presentes no projeto inicial do MIS.

⁵⁵¹ LEITE, Andréia Andira. A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica. Dissertação de Mestrado. Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, 2017, p. 52-53.

⁵⁵² LEITE (2017), p. 40.

Por último, cabe mencionar um texto publicado por Mário de Andrade em 1938, retomado pela pesquisadora Helouise Costa⁵⁵³, no qual o poeta defende a construção de acervos museológicos a partir de reproduções. Mário argumenta que mais vale construir museus com reproduções de grandes obras do que instituições pouco sólidas, com acervos formados por originais de artistas menores. Em sua argumentação, para além de manifestar preocupação com a formação de acervos institucionais, Mário defende o que denominou de “museus populares”, um modelo atípico de museu que ele considerava como um meio de democratização da arte, por possibilitar o acesso principalmente à população menos favorecida⁵⁵⁴.

A pesquisadora localizou também um balanço das atividades do Departamento Municipal de Cultura, publicado por Paulo Duarte em 1947, no qual ele afirma que o projeto de um museu de reproduções de obras de arte proposto por Mário foi encaminhado durante sua gestão como Diretor do Departamento. Apesar de diversas tentativas, tal projeto nunca chegou a ser concretizado⁵⁵⁵. Ao que tudo indica, a proposta de democratização cultural do poeta pôde ser materializada somente anos depois, na Biblioteca Municipal de São Paulo, com a criação da Seção de Arte, inaugurada em 1945.

⁵⁵³ COSTA, Helouise. Museus Imaginários no pós-guerra: o programa de exposições didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1945-1960). In: *Colóquio Labex Brasil-França – uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias – da história colonial ao pós-modernismo*, São Paulo. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016. p. 81-94.

⁵⁵⁴ ANDRADE, Mário. Museus populares. In: *Revista Problemas*. São Paulo, Ano I, no 5, 1938.

⁵⁵⁵ COSTA (2016). p. 83.

3.1.1. A Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo

Em 1943, o crítico de literatura e arte, escritor e pintor Sérgio Milliet, interlocutor e colaborador direto de Mário de Andrade, assumiu o cargo de diretor da Biblioteca Município de São Paulo. Naquele momento, esta era a maior e principal biblioteca pública da cidade⁵⁵⁶. Formado em Ciências Econômicas na Suíça, ao retornar a São Paulo em 1920, Milliet tornou-se uma das figuras referenciais do movimento moderno e grande incentivador das novas ideias sobre arte e literatura por ele difundidas. Segundo Helouise Costa, o crítico tinha como uma de suas principais preocupações a educação do público para a arte moderna e ao assumir o cargo no órgão municipal iniciou não apenas uma coleção de obras originais de artistas brasileiros sobre suporte de papel, como também organizou uma exposição permanente de reproduções de pinturas de artistas estrangeiros⁵⁵⁷.

Em 1945, Milliet inaugura a Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo. A partir da sua criação, o acervo especializado em arte foi separado do geral, configurando o primeiro acervo público de arte moderna brasileira⁵⁵⁸. O ensino e a divulgação eram os principais eixos de trabalho da Seção de Arte, práticas estas, segundo a pesquisadora Andrea Andira Leite, “condizentes com os ideais modernistas que vigoravam no ambiente da intelectualidade da capital paulista naquele momento”⁵⁵⁹. Para direção do órgão, Milliet indicou a escritora e crítica de arte Maria Eugênia Franco, que pouco tempo depois de assumir suas funções foi contemplada com uma bolsa do governo francês para estudar Estética na Sorbonne e História da Arte no Museu do Louvre, em 1946⁵⁶⁰. Na França, Maria Eugênia entrou em contato com as exposições de reproduções de

⁵⁵⁶ LEITE (2017), p. 46.

Mais informações sobre a Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo podem ser encontradas na dissertação de mestrado de Vera Toledo Piza, “Moderno e pioneiro - a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sérgio Milliet (1943-1959)”. Apresentada no Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia, da Universidade de São Paulo, 2018.

⁵⁵⁷ COSTA (2016), p. 83.

⁵⁵⁸ LEITE (2017), p. 47.

⁵⁵⁹ LEITE (2017), p. 48.

⁵⁶⁰ LEITE (2017), p. 57.

obras de arte promovidas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). As mostras eram concebidas como ferramentas de acesso ao patrimônio cultural de distintas procedências e, conseqüentemente, de diluição de barreiras territoriais e culturais e construção de paz⁵⁶¹.

De acordo com Helouise Costa, ao retornar ao Brasil, em 1948, Maria Eugênia investiu em três linhas de ação principais para a Seção de Arte: a criação do Gabinete de Estampas, que dava continuidade à coleção de obras de arte originais sobre papel iniciada por Milliet; a formação do Arquivo de Arte Brasileira, que consistia em um centro de documentação sobre as atividades artísticas realizadas em São Paulo; e a implementação de um programa de aquisições específico para reproduções de obras de arte de artistas estrangeiros, integrado a um programa de exposições didáticas. Para a pesquisadora:

“Naquele momento pré-museológico, como assim bem o definiu a própria Maria Eugênia Franco, esse programa de ação assumiu funções pioneiras em nosso incipiente sistema de arte. Primeiro por ter desempenhado o papel tradicional de museu no que tange ao colecionismo, preservação e difusão de um acervo de arte moderna, antes mesmo da fundação dos museus modernos no país. O resultado dessa ação foi a formação de um acervo de arte moderna brasileira que veio a ser o primeiro acervo público dessa natureza no país. Por fim, a proposta de transformar a Seção de Arte em local de ensino, difusão e formação de público para a arte moderna internacional, por meio do uso integrado das reproduções de obras de arte com o acervo bibliográfico, parece não ter precedentes no país”⁵⁶².

As exposições didáticas organizadas pela Seção de Arte da Biblioteca Municipal entre as décadas de 1940 e 1960 exibiam reproduções de obras de arte, principalmente pinturas, acompanhadas de etiqueta de identificação, de pequenos extratos de livros de história da arte, além de texto de apresentação institucional. Conforme detalhou a pesquisadora, o material era disposto em vitrines, situadas no hall de entrada da Biblioteca, acessíveis a todos os visitantes

⁵⁶¹ COSTA (2016), p. 84.

⁵⁶² COSTA (2016), p. 85.

da instituição. As mostras articulavam o material visual, ou seja, as reproduções e o acervo bibliográfico da Seção de Arte. Para cada uma delas era feita uma seleção de livros da Biblioteca destinados ao público interessado em se aprofundar nas questões levantadas pela exposição, que ficavam disponíveis na Sala de Leitura, no primeiro andar⁵⁶³.

Em 1945, o Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA, lançou um programa de “exposições múltiplas”, formadas por pranchas com imagens e textos explicativos, destinadas à itinerância e disponibilizadas mediante venda ou aluguel. De acordo com o release de divulgação do programa, o museu norte-americano visava atingir “um público leigo, carente de informações básicas sobre arte”⁵⁶⁴. Adquiridas por Sérgio Milliet e exibidas pela primeira vez no Brasil na Seção de Arte, as três mostras do programa itineraram para outras instituições e eventos da cidade, como a Bienal de São Paulo, criada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1951. Helouise Costa esclarece que o intercâmbio com a Bienal relacionava-se à parceria que a Biblioteca Municipal havia estabelecido com o MAM, pouco tempo após a fundação do museu, em 1948. Segundo ela, a Seção de Arte colaborou com o MAM por meio de mostras realizadas em paralelo às exposições do museu e que tinham caráter complementar⁵⁶⁵.

Além do MAM, ao longo das décadas de 1950 e 1960 os principais museus de arte da cidade incluíram em suas grades de atividades mostras didáticas de reproduções de obras de arte. Entre eles, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Costa argumenta que tal modelo expositivo, considerado tão importante naquele período, caiu em desuso nos anos seguintes⁵⁶⁶. A pesquisa de Andrea Andira Leite, no entanto, aponta que o Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), entidade pública municipal, criada em 1975, deu continuidade a prática e organizou uma série de exposições didáticas⁵⁶⁷. Já no

⁵⁶³ COSTA (2016), p. 85-86.

⁵⁶⁴ Apud COSTA (2016), p. 88.

⁵⁶⁵ COSTA, Helouise. Educar para o moderno: entre a biblioteca e o museu. In: *MAM. MAM 70. 1948-2018*. São Paulo: MAM, 2018, p. 61-70.

⁵⁶⁶ COSTA (2016), p. 93.

⁵⁶⁷ LEITE (2017), p. 111.

MIS, entre os anos de 1970 a 1980, não foi possível localizar registros da realização de mostras com este perfil.

Helouise Costa defende que a utopia da democratização do acesso à arte por meio da reprodutibilidade técnica intensificou-se no período posterior à Segunda Guerra Mundial, em um contexto de reconstrução, principalmente, do continente europeu. Naquele momento, a realização de exposições e a constituição de acervos de reproduções de obras de arte foi facilitado pelo avanço das técnicas industriais de reprodução fotomecânicas em cores e tinha como principal fundamento teórico as ideias do francês André Malraux.

Em seu ensaio “O museu imaginário”, publicado em 1947 na França, Malraux defendia que a invenção da reprodução de obras de arte teria viabilizado a apreciação simultânea da produção artística distribuída por museus do mundo todo. Segundo ele, essas reproduções, em conjunto, constituiriam um “museu imaginário” capaz de preencher lacunas na confrontação dos acervos dos museus convencionais, incompletos por natureza⁵⁶⁸. Helouise Costa esclarece que o nome do teórico francês aparece com frequência nas colunas de literatura, arte e política da imprensa brasileira, o que indica a disseminação de suas ideias entre os intelectuais atuantes no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, já nos anos 1940. Ainda de acordo com a pesquisadora, as ações da Seção de Arte, que tinham como propósito formar público para a arte moderna no incipiente circuito de arte paulistano, estavam em sintonia com o debate filosófico e político progressista do período, que defendia o acesso à arte como um meio de estabelecimento de boas relações diplomáticas entre os países no imediato pós-guerra.

Em 1956, o crítico de arte e jornalista Mário Pedrosa defendeu a utopia da democratização da arte a partir da criação de um museu livre das limitações inerentes a coleções de obras originais. Em correspondência endereçada ao arquiteto carioca Oscar Niemeyer no contexto da construção da nova capital do

⁵⁶⁸ MALRAUX, André. O museu imaginário. Lisboa: Edições 70, 2000.

país, Brasília, Pedrosa defende que o ideal seria construir na cidade um museu de reproduções. Em sua pesquisa, Costa transcreve parte deste documento⁵⁶⁹:

“O museu a constituir-se em Brasília deve ter caráter *sui generis*, a fim de atender sobretudo aos objetivos de ordem educacional e documental. Não pode ser, pois, um museu nos moldes tradicionais, caracterizado por sua coleção de obras originais (...) uma coleção dessa ordem, digna do nome de museu, é uma coisa extremamente difícil, o museu de Brasília não procurará adquirir obras originais para seu acervo. Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes, etc. Sua originalidade consistirá principalmente em não pretender competir com os congêneres do país, e muito menos com os do mundo, em acervo e em coleções originais. Em compensação, terá sobre todos os outros museus do mundo a vantagem de conter em suas divisões salas de um documentário, o mais completo possível, de todos os ciclos da história da arte mundial. Nele não haverá falhas e omissões quanto a escolas e estilos do passado (...). O museu será traçado de forma a dar ao público a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias”⁵⁷⁰.

É possível constatar na fala de Pedrosa a percepção do alcance das reproduções. Carlos Augusto Calil, quando questionado sobre a opção do Museu da Imagem e do Som por trabalhar com suportes reprodutíveis, respondeu que “a ideia da reprodutibilidade era a mais avançada da época” e possibilitava a disseminação das ações culturais, “sem o peso da preservação”⁵⁷¹. A justificativa de Calil toca em duas questões fundamentais atreladas às reproduções: sua facilidade de difusão sem que haja necessidade de condições específicas de preservação, ambas questões mencionadas na década de 1950 por Pedrosa. O crítico também ressalta o caráter educacional e documental deste tipo de material, presente nos escritos de Malraux, da década de 1940, e anos depois no projeto fundador do MIS.

⁵⁶⁹ COSTA (2016), p. 91.

⁵⁷⁰ Apud. COSTA (2016), p. 91.

⁵⁷¹ CALIL, Carlos Augusto. Afirmação retirada de troca de e-mails com a autora, no dia 09 de out. 2018.

É importante mencionar que Paulo Emílio Sales Gomes, um dos principais responsáveis pelas diretrizes iniciais do museu, passou uma longa temporada na França nos anos 1940 e, assim como Sérgio Milliet, Maria Eugênia Franco e Mário Pedrosa, conhecia as teorias defendidas por André Malraux. O crítico de cinema também estava atualizado em relação ao debate acerca da democratização da arte que se desenvolvia tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Nos anos 1950, Paulo Emílio chegou a dedicar um dos artigos de sua coluna semanal no *Estado de S. Paulo* ao teórico francês⁵⁷². No período, ele estava intimamente envolvido com o projeto da Cinemateca Brasileira, uma das principais referências no estabelecimento das diretrizes e dos estatutos do MIS. Para completar, ainda sobre a relação entre o museu e a Seção de Arte, cabe acrescentar que, durante a gestão de Rudá de Andrade, Maria Eugênia Franco foi convidada pelo ex-diretor para coordenar a gravação do depoimento de Alfredo Volpi, em 1971⁵⁷³, o que indica que ela estava familiarizada com o projeto da instituição.

Apesar dos pontos de contato entre o MIS e o projeto da Seção de Arte, no momento de criação do Museu da Imagem e do Som, em 1970, os dois grandes museus de arte da cidade, mencionados anteriormente, já estavam estabelecidos. O MAM fora criado no fim da década de 1940 e o MAC USP em 1963. O MIS, portanto, diferentemente da Seção de Arte da Biblioteca Municipal, surgia em um contexto em que o circuito de arte paulistano e seu público estavam muito mais consolidados. Isso significa que a discussão sobre a pertinência de acervos de reproduções não se pautava mais pela ausência de acervos de obras de arte originais no país. Somado a isso, diferentemente do projeto concebido por Pedrosa, o MIS não apostava na formação de um acervo específico de reproduções de obras de arte com o intuito de abarcar “toda a história da arte”. A instituição centrou-se principalmente no uso de suportes e técnicas caracterizados pela reproduzibilidade, como a fotografia, o cinema em película, o vídeo e as gravações de áudio, para o registro dos mais diversos

⁵⁷² SALES GOMES, Paulo Emílio. Contribuições de Malraux. *O Estado de S. Paulo*, 22 de ago. 1959. In: SALES GOMES, Paulo Emílio. *Críticas de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. 1, 1981, p. 101-105.

⁵⁷³ MIS vai ouvir Alfredo Volpi. *O Estado de S. Paulo*, 02 de abr. 1971. p. 8

conteúdos. Um dos principais intuitos da instituição era documentar as manifestações artísticas, culturais e sociais brasileiras em curso por meio dessas técnicas, visando a construção de patrimônio e a difusão dele para a maior quantidade possível de pessoas.

Pode-se facilmente concluir que a principal aproximação entre o MIS e a Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo residiu na ênfase dada ao acesso e difusão da informação por meio de reproduções. Entretanto, é necessário problematizar esta afirmação. Durante a gestão de Rudá de Andrade, antes mesmo de se estabelecer na sede definitiva, o MIS já havia reproduzido para seu acervo centenas de fotografias originais relacionadas a diversas temáticas, como a Semana de 1922, além de ter investido na reprodução de cartões postais da “belle-époque” brasileira⁵⁷⁴. Ao realizar esta tarefa o museu tinha como principal objetivo gerar iconografia e constituir um grande banco de dados sobre o passado e o presente do Brasil⁵⁷⁵. Ou seja, havia por parte da instituição um interesse documental, de gerar patrimônio, e também educacional na produção de reproduções. Esse seria o ponto em comum com a Seção de Arte.

Já na exposição “Memória Paulistana”, ao lado de trechos de obras literárias, gravações de depoimentos, músicas e sons urbanos, o MIS apresentou reproduções ampliadas de fotografias de São Paulo e de seus habitantes. As imagens originais haviam sido registradas, em parte, por anônimos, mas principalmente por fotógrafos como Militão Augusto de Azevedo, Valério Vieira e Guilherme Gaensly, que anos depois se tornariam fotógrafos consagrados, além da alemã Hildegard Rosenthal, que, conforme visto anteriormente, meses antes da mostra havia exibido seu trabalho no MAC USP. A fotografia, uma mídia caracterizada pela reprodutibilidade, era apresentada no MIS não apenas por sua capacidade de documentação do patrimônio material e imaterial da cidade, mas também por seu valor artístico, o que demonstra que o museu não estava interessado apenas nas informações veiculadas por meio dessa mídia. Diferentemente das exposições didáticas apresentadas na Seção de Arte e nas

⁵⁷⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1975), p.48-49.

⁵⁷⁵ CAMPOS JÚNIOR (1993).

outras instituições de arte moderna da cidade, “Memória Paulistana” não buscava instruir o público. Por meio das reproduções fotográficas e do restante do material que apresentava, a mostra visava criar um ambiente cenográfico que remetesse à cidade de São Paulo do fim do século XIX até o início do século XX, sem qualquer didatismo.

3.1.2. O Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART)

O Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), entidade pública municipal, contemporânea ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, foi criado em 1975, idealizado por Maria Eugênia Franco, organizadora e diretora da Seção de Arte da Biblioteca Municipal. Naquele período, o Brasil iniciava um processo de abertura política, conduzido pelo general Ernesto Geisel (1974-1979), e os investimentos e a valorização do setor cultural por parte dos Estados e Municípios estava em concordância com a política cultural conduzida pelo regime militar, conforme visto no primeiro capítulo desta dissertação⁵⁷⁶.

O IDART foi constituído como parte do projeto de reformulação da recém-criada Secretaria Municipal de Cultura⁵⁷⁷. Neste contexto, o Departamento do Patrimônio Artístico-Cultural foi dividido em dois: o Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), que como o nome indicava, ficava responsável pela preservação do patrimônio histórico da cidade, e o Departamento de Informação e Documentação Artísticas sobre Arte Brasileira Contemporânea (IDART).

O IDART se encarregaria da preservação das obras de arte da cidade e pela pesquisa e documentação da produção artística da região metropolitana de São Paulo nas áreas de arquitetura, artes cênicas (teatro e dança), artes gráficas, artes plásticas, cinema, comunicação de massa, fotografia, literatura e música⁵⁷⁸. Segundo a Lei 8.252 de criação do órgão, também competiam ao IDART, produzir e publicar estudos, promover debates, seminários e exposições⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶ MANZONI, Francis Marcio Alves. Passagens da Biblioteca Central ao Centro Cultural São Paulo (1975-1985). 2015. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. p.56.

⁵⁷⁷ Olavo Setúbal, logo após tomar posse na Prefeitura Municipal de São Paulo, em 1975, desmembrou a Secretaria Municipal de Educação e Cultura e criou a Secretaria Municipal de Cultura. In: MANZONI (2015), p.57.

⁵⁷⁸ LEITE (2017), p.14-15.

⁵⁷⁹ SÃO PAULO (cidade). Lei 8.252, de 20 de maio de 1975. Dispõe sobre a criação do Departamento de Informação e Documentação Artísticas e dá outras providências. Diário Oficial do Município, 21 de maio de 1975.

Para a pesquisadora Maria Elisa Vercesi de Albuquerque, o IDART foi um “núcleo de pesquisas pioneiro, que lançou as bases do trabalho de preservação da memória artística contemporânea da cidade de São Paulo”⁵⁸⁰. Ao analisar a missão e os suportes trabalhados pelo departamento, já é possível perceber convergências com o projeto inicial do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Para constituir-se como um centro de documentação à disposição de estudantes, pesquisadores e do público em geral, o IDART não apenas organizaria e coletaria material, como também, assim como o MIS, produziria textos, relatórios, publicações e registros audiovisuais. Para completar, o novo Departamento absorvia a Seção de Arte da Biblioteca Mário de Andrade, antiga Biblioteca Municipal, e a Discoteca Oneyda Alvarenga, antiga Discoteca Municipal. Conforme visto anteriormente, nos seus primeiros anos, o MIS possuía diversos pontos de contato com ambas entidades, como seu caráter educativo, a importância que davam à pesquisa e à documentação e a ênfase ao acesso e difusão da informação. Estas mesmas características aproximariam o projeto do museu àquele do IDART. Maria Eugênia Franco, que permaneceu na direção da Seção de Arte por trinta anos, foi, segundo Albuquerque, “a mentora e articuladora do departamento”⁵⁸¹.

“Com carta branca para contratar, organizar e dirigir o Departamento, [Maria Eugênia Franco] reuniu a intelectualidade paulistana, tendo por critério básico de seleção a excelência em cada ramo, legitimada pela Universidade ou por notório saber. (...) A imprensa noticiou o fato com destaque. No jornal *Folha de S.Paulo*, a reportagem de página inteira sublinhava: ‘Pioneiro no Brasil, pluridisciplinar e interdisciplinar, o IDART, banco-de-dados culturais da Prefeitura, dá seguimento às pesquisas iniciadas por Mário de Andrade, Paulo Duarte e Sérgio Milliet há 40 anos em S.Paulo’”⁵⁸².

⁵⁸⁰ ALBUQUERQUE, Maria Elisa Vercesi de. Memórias do IDART. In: *Revista d'Art*, São Paulo, v. 06, 2000. p.48.

⁵⁸¹ ALBUQUERQUE (2000), p.49.

⁵⁸² ALBUQUERQUE (2000), p.50.

No final de 1975, o IDART foi provisoriamente instalado no Solar da Marquesa, construção histórica recém restaurada, no centro de São Paulo, que também abrigava a Secretaria Municipal de Cultura⁵⁸³. Da mesma forma que havia ocorrido com o Museu da Imagem e do Som, o órgão permaneceu por cinco anos na sede provisória, sem espaço adequado para realizar suas funções plenamente. Em 1980, o Departamento de Informação e Documentação Artísticas foi transferido, para a Casa das Retortas, no Bairro do Brás, onde permaneceu até sua extinção. Em 1992, ele foi reorganizado e renomeado para Divisão de Pesquisas e Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo⁵⁸⁴.

A pesquisadora Andrea Andira Leite defende que a trajetória do IDART foi marcada por diversos momentos de instabilidade institucional, causados, possivelmente, pela complexidade e abrangência de sua atuação, o que teria dificultado o estabelecimento de um perfil institucional claro. A autora considera que essa complexidade foi a maior responsável pela incompreensão sobre os conceitos que nortearam a proposta de atuação do Departamento por parte do poder público⁵⁸⁵.

As primeiras atividades do IDART foram justamente aulas e debates em torno do perfil da instituição, em uma busca por definir o seu papel: entre um centro de pesquisas ou de documentação; entre um local de reflexão ou de constituição de fontes primárias; e entre uma entidade voltada ao preenchimento de lacunas da memória artística ou dedicada ao contemporâneo⁵⁸⁶. Estas indagações também podem ser feitas em relação ao projeto inicial do MIS, que parecia querer abarcar todos estes objetivos e finalidades ao mesmo tempo.

Nas décadas de 1970 e 1980, passaram pelo Departamento uma série de artistas e intelectuais, alguns já conhecidos no circuito artístico-cultural de

⁵⁸³ ALBUQUERQUE (2000), p.50.

⁵⁸⁴ MANZONI (2015), p.30.

⁵⁸⁵ LEITE (2017), p.64.

⁵⁸⁶ ALBUQUERQUE (2000), p.50.

São Paulo e outros que iriam se firmar anos mais tarde. Entre eles: Alexandre Wollner, Ana Maria Belluzo, Fernando Lemos, Hermelindo Fiaminghi, Ivo Mesquita, Teixeira Coelho, Julio Plaza, Lenora de Barros, Lisbeth Rebollo Gonçalves e Marcelo Nitsche. Alguns deles, já haviam desenvolvido projetos no MIS ou viriam a integrar a equipe do museu poucos anos depois, como Boris Kossoy, Ricardo Ohtake e Vera D'Horta⁵⁸⁷. O IDART foi frequentado e incluiu em seu quadro de pesquisadores, em sua maioria, artistas gráficos e visuais, curadores e críticos de artes visuais, enquanto que os colaboradores do Museu da Imagem e do Som eram ou viriam a ser, principalmente, gestores culturais e profissionais ligados as áreas de cinema, fotografia e comunicação. Este pode ser um indicativo das diferenças nos perfis das entidades.

Em sua criação, o Departamento de Informação e Documentação Artísticas foi dividido em setores e centros de organização, entre eles: a Divisão de Biblioteca de Artes, a Divisão de Biblioteca e Discoteca de Música e o Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea. Por sua atuação e pela proeminência que conquistou em São Paulo, o Centro de Documentação acabou por ser confundido com o próprio IDART, em sua totalidade, e ficou conhecido com o nome de Centro de Pesquisa⁵⁸⁸.

A Divisão de Biblioteca de Artes deu continuidade a muitas das atribuições da antiga Seção de Arte da Biblioteca Municipal. Entre elas, a realização de exposições, em sua maioria, didáticas. Para dar um exemplo, de acordo com Andrea Andira Leite, a Divisão adquiriu o “Museu de Arte Didacta”, pacote de reproduções de obras de arte, lançado, em 1972, pela Didacta Sistemas Educacionais, subsidiária da Editora José Olympio, que buscava traçar um panorama da história da arte ocidental, das pinturas dos túmulos egípcios até a art-pop, com o objetivo de democratização da arte. A pesquisadora esclarece que ao longo de 1978, a coleção de reproduções foi utilizada em uma série de mostras organizadas pela Divisão, em diversas bibliotecas municipais de São Paulo. No mesmo ano, o setor do IDART realizou outras exposições didáticas,

⁵⁸⁷ A lista completa pode ser encontrada em ALBUQUERQUE (2000), p.56.

⁵⁸⁸ LEITE (2017), p.64.

como “Folclore em São Paulo”, que contou com peças cedidas pelo Museu do Folclore de São Paulo e incluiu a realização de palestras sobre o tema⁵⁸⁹.

Na década de 1970, o folclore foi amplamente trabalhado pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas, assim como havia sido nos primeiros anos do MIS. Em 1975, a Divisão de Biblioteca e Discoteca de Música lançou o “30º Concurso Mário de Andrade de Monografias sobre Folclore”. O concurso vinha sendo realizado anualmente pela antiga Discoteca Pública desde a morte de Mário de Andrade. Além dele, a Divisão realizou no período uma série de ações para difusão da sua coleção, como recitais, conferências e palestras envolvendo a temática do seu acervo. Em 1976, foram realizadas as conferências “História da música popular brasileira” e “Aspectos do folclore brasileiro”. No ano seguinte, a instituição promoveu a palestra “O folclore na literatura de cordel”. Cabe mencionar estas iniciativas pela sua proximidade a muito do que foi feito no MIS no mesmo período. Andrea Andira, no entanto, chama atenção para o fato de que, de 1975 a 1982, recorte temporal analisado por ela, este tipo de evento não teve um caráter regular nas atividades do IDART⁵⁹⁰.

O Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea é o setor do IDART que mais interessa analisar aqui. A ele competia a responsabilidade de realizar pesquisas temáticas sobre manifestações e documentos do passado, de registrar eventos do presente e, por último, divulgar e difundir as documentações coletadas e as pesquisas desenvolvidas por meio de exposições, publicações e palestras. O organograma do Centro de Pesquisa era composto por equipes responsáveis por distintas áreas da cultura. Também fazia parte dele o Arquivo Documental, posteriormente denominado Arquivo Multimeios, responsável por receber, processar, armazenar e disponibilizar para consulta pública o material do Centro. O arquivo conservava entrevistas, fotografias, filmes, slides e

⁵⁸⁹ LEITE (2017), p.118-127.

⁵⁹⁰ LEITE (2017), p.132-133.

documentos textuais inéditos⁵⁹¹. Ou seja, além de atuar como um centro de produção de acervo documental, os suportes utilizados pelos pesquisadores e os materiais preservados pelo IDART também eram os mesmos do Museu da Imagem e do Som.

O Centro de Pesquisa, incluía ainda um núcleo dedicado a comunicação de massa. Este, segundo Maria Elisa de Albuquerque, visava recuperar a memória e documentar as produções “de meios de expressão de grande influência social” como a imprensa, a televisão, o rádio e a publicidade, para serem abordadas como atividades de interseção entre a esfera da arte e a esfera da indústria cultural e da sociedade de consumo⁵⁹². Cabe lembrar do destaque deste “ramo da cultura” no projeto inicial do MIS e nos discursos de Rudá de Andrade.

Décio Pignatari, professor de Teoria da Comunicação, Semiótica e Literatura e crítico do *Jornal da Tarde*, foi o primeiro diretor do Centro de Documentação do IDART e exerceu, concomitantemente, a função de supervisor da equipe de Comunicação de Massa. Ligado ao movimento de renovação da linguagem na poesia e nas artes visuais, que ficou conhecido como concretismo, Pignatari, na tentativa de definir a linha de atuação do Centro, lançou a pesquisa piloto “São Paulo dentro e fora do sistema”. O projeto tinha como objetivo reunir documentação sobre a produção artística da cidade, institucionalizada e que ainda não havia entrado nos museus e entidades oficiais. De acordo com Albuquerque, “cada equipe de pesquisadores interpretou e adaptou com uma certa liberdade essa proposta experimental, uns pelo viés do mercado, outros pela ótica da linguagem, outros ainda pela oposição artesanal/ industrial”⁵⁹³.

“Lidar constantemente com a contemporaneidade coloca os integrantes da Divisão de Pesquisas diante de questões que exigem uma certa flexibilidade quanto a recortes adotados, fronteiras internas e externas. É o caso da mundialização da cultura, da

⁵⁹¹ LEITE (2017), p.46.

⁵⁹² ALBUQUERQUE (2000), p.49.

⁵⁹³ ALBUQUERQUE (2000), p.50.

proliferação e diversidade das novas mídias, de fenômenos interdisciplinares, da velocidade das transformações a partir do avanço da tecnologia, dos direitos autorais no espaço virtual, da valorização comercial da informação”⁵⁹⁴.

O Centro de Pesquisa foi concebido por Maria Eugênia Franco e Pignatari como um “laboratório interdisciplinar”⁵⁹⁵ e a maior parte do seu corpo técnico teve que repensar e aprender como realizar as tarefas de pesquisa e documentação que o órgão exigia. Mariângela Alves de Lima, ex- pesquisadora do IDART, comenta esta questão:

“(...) foi a primeira vez, eu acho, em que uma instituição se tornou ativa no registro e na coleta da informação e na produção do documento. Até então, as instituições recolhiam. O tipo de problema que se coloca quando você vai gerar um documento é muito diferente (...) sobre como documentar, o que era um centro de pesquisas, o que era o tratamento da informação, como se buscava isso, nós não sabíamos nada”⁵⁹⁶.

Apesar do que relata a ex-funcionária, antes do IDART, o MIS já havia realizado uma série de pesquisas de campo e coletado documentação de manifestações artísticas, sociais e culturais com o intuito de preservar o patrimônio imaterial de São Paulo e do país. Assim como o Centro, o museu também havia se deparado com as dificuldades envolvidas com as tarefas de registro do presente e com o uso e conservação das novas mídias. Os depoimentos de Rudá de Andrade e de outros ex-funcionários, deixam claro que o aprendizado e a experimentação fez parte do processo⁵⁹⁷. Conforme Plácido de Campos Júnior deixou claro, o MIS realizou uma série de projetos nos quais não houve definição prévia de metodologia e não estava claro quais seriam seus

⁵⁹⁴ ALBUQUERQUE, Maria Elisa Vercesi de. Pesquisa e memória da arte em São Paulo. Comunicação & Educação, São Paulo, n.24, maio/ago. 2002. p. 104.

⁵⁹⁵ LEITE (2017), p.46.

⁵⁹⁶ Palavras de Mariângela Alves de Lima retiradas do depoimento dela e Maria Thereza Vargas, por ocasião do projeto IDART 40 Anos. Centro Cultural São Paulo, 15 de jul. /2015. In: LEITE (2017), p.77.

⁵⁹⁷ ANDRADE (1993).

possíveis desdobramentos⁵⁹⁸. Prova disso é o fato de grande parte dos materiais coletados naqueles anos terem permanecido no acervo da instituição em estado bruto até o fim da primeira gestão. O Departamento de Informação e Documentação Artísticas, no entanto, tinha uma vantagem em relação ao museu. O IDART possuía uma equipe fixa com pesquisadores qualificados e formados nas áreas trabalhadas pela instituição, além de contar com o auxílio de profissionais como Maria Eugênia Franco, com ampla experiência na áreas de pesquisa, documentação e catalogação. A crítica de arte, conforme esclarecem Maria Elisa Albuquerque e Andrea Andira, atribuiu o nascimento do Departamento ao amadurecimento de suas atuações anteriores, como o estágio no Setor de Documentação da Unesco, em Paris, a experiência à frente da Seção de Arte e a constituição dos Arquivos Documentários de Arte Brasileira, em 1960, quando foi nomeada chefe da Divisão de Bibliotecas⁵⁹⁹. Conforme conta Andrea Andira Leite: “Interessada no aprofundamento teórico, Maria Eugênia levava pilhas de livros sobre pesquisa, documentação e classificação de documentos, no intuito de auxiliar na formação dos jovens pesquisadores”⁶⁰⁰. No MIS, conforme visto anteriormente, em muitos momentos faltaram funcionários qualificados. Apesar disso, o museu também contou com o apoio de bons pesquisadores e especialistas em conservação e documentação, além do próprio Rudá de Andrade, que assumiu sua direção após anos de trabalho na Cinemateca Brasileira, e do Conselho de Orientação da instituição, que incluía intelectuais do porte de Francisco de Almeida Salles e Paulo Emílio Sales Gomes.

Paulo Emílio, inclusive, assumiu em 1977 a direção do Centro de Pesquisa do IDART, quando Décio Pignatari deixou a instituição. Entretanto, o crítico permaneceu por poucos meses no Departamento, pois faleceu no ano em que assumiu funções, após sofrer um infarto do miocárdio nas dependências do IDART, conforme relatou Maria Elisa de Albuquerque⁶⁰¹. Apesar de ter dirigido o Centro de Pesquisa durante um curto período, as contribuições deixadas por Paulo Emílio permanecem na memória dos ex-funcionários da instituição.

⁵⁹⁸ CAMPOS JÚNIOR (1993).

⁵⁹⁹ ALBUQUERQUE (2000), p.50.; LEITE (2017), p.79.

⁶⁰⁰ LEITE (2017), p.79.

⁶⁰¹ ALBUQUERQUE (2000), p.56.

“Paulo Emílio imprimiu novo rumo aos trabalhos, buscando uma abordagem mais sociológica do que estética, uma postura mais humanizada do pesquisador frente ao seu objeto de pesquisa. Com seu peculiar bom humor, ia colocando nos trilhos a produção, dando uma nova concepção ao dia-a-dia do setor, criando rotinas que nos colocavam em contato frequente com os acontecimentos em cada especialidade. Leitor atento, exigiu textos bem acabados, acompanhando pesquisas e documentos avulsos, diminuindo a crença na neutralidade ou “imparcialidade” do pesquisador. Com ele aprendi a deixar fluir o humor, mesmo nos textos mais áridos”⁶⁰².

A breve passagem de Paulo Emílio pelo IDART é mais um ponto de cruzamento nas trajetórias do MIS e do Departamento. Em seu comentário, Albuquerque menciona que o crítico buscou dar uma abordagem mais sociológica às pesquisas da instituição municipal. Este mesmo posicionamento já estava impresso nas diretrizes e nos projetos iniciais do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Ainda sobre o IDART, Andrea Andira Leite ressalta que uma das principais atividades do Centro de Pesquisa foi a documentação de manifestações artísticas não convencionais, efêmeras ou fora do sistema institucionalizado da arte. Nesta categoria, estavam *happenings*, *performances*, *graffitis*, espetáculos teatrais e musicais, intervenções urbanas e outras modalidades de arte de rua não catalogadas. Segundo a autora, seu registro era uma demanda em ascensão naquele momento e ao realizar esta tarefa o IDART acabou por formar um acervo documental de cultura imaterial⁶⁰³.

A pesquisadora defende que, em meados dos anos 1970, poucas instituições se lançaram a promover e/ou registrar tais práticas artísticas⁶⁰⁴. Para justificar sua afirmação, ela menciona a pesquisa de Maria Adelaide Pontes, que situou a contribuição do IDART no contexto da ação pioneira do Museu de

⁶⁰² ALBUQUERQUE (2000), p.56.

⁶⁰³ LEITE (2017), p.64.

⁶⁰⁴ LEITE (2017), p.66.

Arte Contemporânea da USP, que seria seguida, pouco tempo depois, pela Pinacoteca do Estado de São Paulo:

“(…) Walter Zanini, à frente do Museu de Arte Contemporânea, estimula as novas linguagens experimentais promovendo, entre 1967 a 1974, dentre outras mostras, a ‘Jovem Arte Contemporânea (JAC)’, ‘Prospectiva 74’, ‘Multimedia’, ‘Poéticas Visuais’, que de certa forma resultam em acervo, principalmente registros fotográficos para o museu, ao passo que fomenta essas poéticas (...). Além do MAC USP, soma-se também a criação, em 1975, do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), organismo multidisciplinar (...), com o objetivo de constituir uma memória organizada sobre arte brasileira contemporânea, acompanhando as linguagens artísticas experimentais e convencionais em São Paulo, como por exemplo, a cobertura documental da XIV Bienal Internacional de São Paulo, por meio de registros fotográficos e gravação de debates (...) além de aquisições como a coleção de filmes de artistas em super-8 (...). A Pinacoteca do Estado de São Paulo se abre também para as manifestações experimentais no final dos anos 1970 e início de 1980, gestão de Aracy Amaral (1975/1979) e Fábio Magalhães (1979/1982), promovendo ciclos de performances e apoiando, dentre outras experimentações artísticas, o *graffiti*”⁶⁰⁵.

Entretanto, Andrea Andira chama atenção para o fato de que o Centro de Pesquisa do IDART distinguiu-se das iniciativas citadas por Pontes por se dedicar a documentar e registrar “eventos ocorridos fora de seu limite institucional”⁶⁰⁶.

“Sair a campo, na cidade de São Paulo, era o seu diferencial na atividade de documentação de arte contemporânea. Tais registros, realizados no local e no momento em que as práticas artísticas aconteciam, fizeram do Centro de Pesquisa um organismo que se caracterizava pela ação. Essa característica era comumente realçada nas notícias

⁶⁰⁵ PONTES, Maria Adelaide. A documentação nas práticas artísticas dos grupos arte/ação e 3nós3. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2012. p.43.

⁶⁰⁶ LEITE (2017), p.67.

veiculadas pela imprensa da época. Um artigo veiculado pelo *O Estado de São Paulo*, deu voz ao secretário Mário Chamie que afirmou: (...) Esse trabalho consiste em ‘flagrar’ o acontecimento enquanto se realiza, documentando-o através de recursos (filmes, foto e meios iconográficos) que garantam e preservem a sua memória futura. Uma outra matéria, publicada pela *Folha de São Paulo* em 1979 abriu espaço para o depoimento de Maria Eugênia Franco: ‘(...) o Centro de Pesquisa trabalha com o princípio e a filosofia de ação, o campo cultural inédito, ou seja, o que ainda não foi estudado nem documentado’⁶⁰⁷.

O comentário de Andrea Andira e as afirmações de Chamie e Franco sobre o IDART poderiam ser feitos em relação ao MIS, que desde 1970 buscou constituir, no presente, uma memória para o futuro. Uma parte dos contextos e situações que o museu documentou também eram efêmeros e transitórios, desconhecidos e pouco estudados. Entretanto, diferentemente do IDART, o objetivo do Museu da Imagem e do Som não era formar uma acervo sobre a arte brasileira contemporânea, mas sobre diversos aspectos, históricos, sociais, culturais e também artísticos do país.

Em 1980, o IDART foi transferido para a Casa das Retortas, edifício industrial do século XIX. Na nova sede, com amplo espaço, o Departamento realizou diversas exposições, algumas delas com recortes temáticos similares aos projetos desenvolvidos anos antes pelo MIS. Por exemplo, as mostras “São Paulo: arquitetura moderna 1925-1937” e “Brás: espaço e uso”, ambas de 1981, e “São Paulo hoje”, de 1982⁶⁰⁸. Além do MIS já ter abordado a memória e o presente da cidade nas mostras que organizou anos antes do IDART, especificamente o bairro do Brás já havia sido tema de um dos projetos apresentados pelo museu.

Em 1980, no fim da gestão de Rudá de Andrade, o Museu da Imagem e do Som e o IDART realizaram um projeto em parceria, “30 anos de TV no Brasil”. A iniciativa, mencionada anteriormente, contou com a participação de diversas

⁶⁰⁷ LEITE (2017), p.67.

⁶⁰⁸ LEITE (2017), p.136.

outras instituições, entre elas, a Pinacoteca do Estado e a USP. No MIS, entidade responsável pelo evento, foram organizadas diversas ações: uma exposição, sessões de vídeo-arte, exibições de vídeo-tapes, simpósios, palestras e debates em torno do tema⁶⁰⁹. No IDART, a equipe de Comunicação de Massa desenvolveu a exposição “A telenovela”, fruto de um convênio, estabelecido em 1979, entre o Centro de Pesquisa e a Fundação Padre Anchieta, que resultou numa série de programas de televisão, produzida pela TV Cultura⁶¹⁰.

Ambas exposições, do MIS e do IDART, apresentaram cronologias e dados que informavam o público a respeito do desenvolvimento da televisão e da telenovela no Brasil, o que evidencia uma preocupação didática por parte das entidades. Entretanto, enquanto o Museu da Imagem e do Som construiu ambientes cenográficos, o Centro de Pesquisa montou uma mostra tradicional, composta por fotografias, cartazes e textos, dispostos em expositores simples⁶¹¹.

Andrea Andira Leite esclarece que a maior parte das exposições realizadas na Casa das Retortas teve como origem e fonte de material as pesquisas desenvolvidas na primeira fase do IDART⁶¹². Ao comparar os dois momentos da trajetória da instituição, a pesquisadora avalia que no Solar da Marquesa foram feitas “definições e implementações de políticas e métodos”. Já no novo endereço, o Departamento esteve mais voltado para ações de difusão⁶¹³. Em certa medida, o MIS havia passado por um processo similar. Em seus primeiros cinco anos, o museu também concentrou seus esforços em definições institucionais e na realização de coletas e registros externos: gravação de depoimentos, pesquisas de campo e levantamentos de documentação. A partir da inauguração da sede definitiva, em 1975, o enfoque maior foi o desenvolvimento de atividades de difusão. Ao abrirem-se ao público, tanto o museu quanto o

⁶⁰⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. 30 anos de TV no Brasil. Catálogo, 1980. In: CEMIS; MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. 30 anos de TV no Brasil. Programa, 1980. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira. Mais informações sobre o projeto podem ser encontradas no item 2.3.1. desta dissertação.

⁶¹⁰ LEITE (2017), p.150-151.

⁶¹¹ LEITE, Andrea Andira. Afirmação retirada de conversa telefônica com a autora, 11 de dez. 2018.

⁶¹² LEITE (2017), p.150-151.

⁶¹³ LEITE (2017), p.98.

IDART, puderam dar acesso aos materiais de seus acervos, além de realizar cursos, seminários e outras atividades de formação. Cabe questionar, em que medida as duas entidades, em um dado momento de suas trajetórias, não passaram a ter um perfil institucional mais próximo de um centro cultural. Este modelo de instituição, de acordo com a pesquisadora Renata Ribeiro Neves:

“(...) pode ser tanto um local especializado, de múltiplo uso, proporcionando opções como consulta, leitura em biblioteca, realização de atividades em setor de oficinas, exibição de filmes e vídeos, audição musical, apresentação de espetáculos, etc, tornando-se um espaço acolhedor de diversas expressões ao ponto de propiciar uma circulação dinâmica da cultura”⁶¹⁴.

Francis Manzoni esclarece que o modelo do centro cultural começou a proliferar no Brasil após a inauguração do Centro Georges Pompidou, em 1977, em Paris, na França.

“No contexto da sociedade de massas, cabe aos órgãos públicos de cultura a missão de democratizar o acesso aos bens culturais que, tanto no Brasil como nos demais países ocidentais, eram restritos à ‘sociedade’ e também produzidos por ela – caso da literatura, das artes plásticas, do teatro, da ópera e da música clássica. Ao mesmo tempo, o cinema, as histórias em quadrinhos, os discos de música e as revistas de comportamento, amplamente popularizadas pela indústria cultural, despertavam a atenção e o desejo de acesso da população. Políticas culturais distintas se desenvolvem em função dessa dicotomia”⁶¹⁵.

Apesar do que defende Manzoni, no caso do MIS, a proximidade com o modelo institucional do centro cultural pode ser percebida a partir da abertura da sede da Avenida Europa, antes da inauguração do Pompidou. Já no IDART, segundo Andrea Andira Leite, esta mudança de perfil esteve ligada em grande

⁶¹⁴ NEVES, Renata Ribeiro. Centro Cultural: a Cultura à promoção da Arquitetura. In: *Revista Online IPOG–Especialize*. Goiânia: Instituto de Pós- Graduação – IPOG, 2013.

⁶¹⁵ MANZONI (2015), p.38.

parte à troca de gestão da Secretaria Municipal de Cultura e à saída de profissionais como Maria Eugênia Franco e Décio Pignatari.

De acordo com a pesquisadora, as atividades realizadas na Casa da Retorta foram concebidas em concordância com as políticas elaboradas pelo novo Secretário, Mário Chamie. Em um texto mencionado pela autora, Chamie afirma: “Na Casa das Retortas, o que é fonte primária ou o que era material inerte de arquivo se extroverte, periódica e sistematicamente, em mostras constantes de fotos, filmes, audiovisuais, vídeo cassetes, etc., num registro vivo e aberto do seu valor cultural”⁶¹⁶.

Durante sua gestão na Secretária Municipal, Chamie foi responsável por reformular o projeto de construção da nova sede da Biblioteca Mário de Andrade⁶¹⁷, em curso desde 1978, e adaptá-lo ao de um centro cultural multidisciplinar nos moldes do Centro Georges Pompidou. O resultado foi a formação do Centro Cultural São Paulo (CCSP). No discurso de inauguração do CCSP, em 1982, o Secretário afirmou que era necessário abrigar em um só espaço cultura popular e erudita, e todo tipo de manifestação cultural de grupos ou comunidades as mais diversas, para refletir “toda essa igualdade cultural brasileira que é feita justamente das diferenças”⁶¹⁸. Após sua criação, o CCSP absorveu o IDART e transformou o antigo Centro de Documentação e Informação do Departamento na Divisão de Pesquisas do novo equipamento cultural. Um diagnóstico realizado em 1989 por pesquisadores do órgão explicita sua insatisfação em relação às alterações na sua estrutura: “A Divisão [de Pesquisas] perde seu perfil de núcleo gerador de projetos, de agente propositor, para assumir o papel de alimentador de eventos a serem apresentados a toque de caixa na enorme vitrine a ser inaugurada”⁶¹⁹. O IDART permaneceu na Casa das Retortas por mais dez anos e, em 1992, foi reorganizado, renomeado e transferido para o Centro Cultural São Paulo.

⁶¹⁶ Apud. Leite (2017), p.99.

⁶¹⁷ O projeto original previa a construção de uma nova sede para a Biblioteca Mário de Andrade, antiga Biblioteca Municipal, onde desde os anos 1960 faltava espaço para a guarda de livros e para seus usuários. In Manzoni (2015), p.57.

⁶¹⁸ <http://centrocultural.sp.gov.br/site/institucional/historia/>

⁶¹⁹ Apud. Leite (2017), p.31.

3.2. A formação de acervos de filmes e a produção de cinema educativo

Durante o período de desenvolvimento do projeto inicial do Museu da Imagem e do Som de São Paulo a Cinemateca Brasileira enfrentava inúmeras dificuldades. Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco de Almeida Salles e Rudá de Andrade buscavam uma solução para o armazenamento e a conservação do delicado acervo da instituição. Não por acaso, os decretos de criação do MIS previam a incorporação deste acervo e as diretrizes iniciais do museu, redigidas principalmente pelos três envolvidos, seguiram uma concepção, em muitos sentidos, similar àquela da Cinemateca. Em seus primeiros anos, além de ter como uma de suas principais metas a preservação de material audiovisual e a formação de um arquivo de filmes, o MIS também buscou constituir-se como um centro produtor de registros de imagem em movimento.

De acordo com a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), um “arquivo de filmes” deve ser considerado: quaisquer instituição que se dedique às atividades de preservação em seus diferentes aspectos, seja denominada “arquivo”, “cinemateca” ou “museu de cinema”⁶²⁰. O termo será utilizado nessa dissertação segundo esta definição. Já o uso do termo “filme”, estará de acordo com a definição estabelecida pela Unesco na Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, votada por sua Assembléia Geral reunida em Belgrado em 1980:

qualquer série de imagens captadas e fixadas em um suporte (independente do método de captação das mesmas e da natureza do dito suporte – por exemplo, filmes, fitas, discos, etc. – utilizado inicial e ulteriormente para fixá-las) com ou sem acompanhamento sonoro que, ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento e estão destinadas à comunicação ou distribuição ao público ou se produzam com fins de documentação; considera-se que compreendem, entre outros, elementos das seguintes categorias:

⁶²⁰ Apud. SOUZA (2009). p.6.

- i. produções cinematográficas (como filmes de longa metragem, curta metragem, filmes de divulgação científica, documentários e atualidades, desenhos animados e filmes educativos);
- ii. produções televisivas, realizadas por ou para as organizações emissoras;
- iii. produções videográficas (como as contidas nos videogramas) que não sejam as mencionadas em i. e ii⁶²¹.

Desde sua invenção em 1895, o cinema suscitou debates a respeito de seus usos, como documento histórico, ferramenta científica ou educacional, objeto artístico e/ou produto comercial. Sua qualidade como meio de entretenimento popular logo se destacou e as produções cinematográficas, em larga escala, proliferaram por todo o mundo⁶²². As justificativas sobre a importância de uma instituição voltada para a preservação de filmes no contexto brasileiro e paulista, assim como detalhes das funções e do modo de funcionamento de uma cinemateca foram expressos por Paulo Emílio Sales Gomes nos artigos que ele publicou semanalmente no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* entre os anos de 1956 e 1965. A partir deles é possível identificar algumas das primeiras iniciativas de preservação de filmes, especialmente àquelas ligadas ao cinema em São Paulo, e compreender melhor as relações entre as diretrizes iniciais do MIS e o projeto idealizado para a Cinemateca Brasileira.

Em um artigo de 1959, Paulo Emílio discorreu precisamente sobre o nascimento das cinematecas em todo o mundo e a vinculação destas, desde o princípio, com outras instituições culturais. Segundo o crítico, a partir dos anos 1930 começaram a organizar-se cinematecas, “algumas no quadro de bibliotecas, como no começo do século, outras como departamentos de escolas, clubes, ou

⁶²¹ Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, 1980. Belgrado: Organização das Nações Unidas para a educação, ciência e cultura (UNESCO).

⁶²² Sobre os primórdios da produção cinematográfica e a questão do cinema como entretenimento, consultar: XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed. 1984; XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

ainda como seções de museus, particularmente os especializados em arte moderna”⁶²³. Paulo Emílio esclarece que esse tipo de articulação foi fundamental para a conservação de filmes e para construção de uma cultura cinematográfica, pois, em suas palavras, “o prestígio dessas instituições mais tradicionais facilitou a aceitação do fenômeno cinematográfico como fato cultural”⁶²⁴. Ou seja, na visão do autor, tais parcerias ajudaram, na percepção do cinema, por parte do público, não apenas como entretenimento, mas também como fonte de cultura.

Na “Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil”, realizada por Rudá de Andrade e publicada em 1962 pela Fundação Cinemateca Brasileira, consta que, em 1910, o antropólogo Edgard Roquette-Pinto deu início a uma filmoteca científica no Museu Nacional do Rio de Janeiro (MN), composta, principalmente, de registros vinculados à história natural. Segundo Rudá, durante o período em que ocupou o cargo de Diretor da instituição, o antropólogo manteve uma preocupação constante “com os meios audiovisuais aplicados à educação”⁶²⁵.

Em artigo publicado na revista da USP, Roquette-Pinto é citado como pioneiro no setor do cinema educativo no Brasil, responsável pelo emprego dessa mídia no ensino e na pesquisa científica a partir da formação da Filmoteca do Museu Nacional⁶²⁶. Rudá conta que, em 1912, o antropólogo foi ao norte do país, ao Estado de Roraima, acompanhado pelo sertanista Marechal Rondon, para realizar um filme sobre os índios Nambiquara⁶²⁷, tribo estudada, anos depois, no fim dos anos 1930, pelo renomado antropólogo franco-belga Claude Lévi-Strauss. Em 1913, o registro de Roquette-Pinto foi projetado no salão de conferências do museu⁶²⁸. As expedições pelo interior do Brasil comandadas por Rondon no início do século XX, jovem oficial do Exército e chefe da Comissão de Linhas Telegráficas do Estado do Mato Grosso, tinham como principal objetivo

⁶²³ SALES GOMES, Paulo Emílio. Nascimento das cinematecas. *O Estado de S. Paulo*, 2 de mar. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 87-88.

⁶²⁴ SALES GOMES (1981), p. 87-88.

⁶²⁵ ANDRADE, Rudá de. Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962, p. 5.

⁶²⁶ ROQUETTE – PINTO, Vera Regina. Roquette-Pinto, o rádio e o cinema educativos. São Paulo: Revista USP, n.56, dez./fev. 2002-2003. p. 15.

⁶²⁷ ANDRADE (1962). p. 5.

⁶²⁸ ROQUETTE – PINTO (2002-2003). p. 15.

implementar sistemas de comunicação. Entretanto, Rondon aproveitou para incluir nas comissões por ele chefiadas botânicos, zoólogos e outros cientistas, que faziam levantamentos da fauna e da flora brasileira. A partir da criação da “Secção de Cinematographia e Photographia”, em 1912, tenentes que faziam as vezes de fotógrafos e cinegrafistas foram incorporados às comissões para documentar os locais por onde passavam e suas populações. Parte do material produzido pela “Comissão Rondon” foi encaminhado para o arquivo de filmes do Museu Nacional⁶²⁹.

De acordo com Tânia Mendonça, a Filмотeca do MN constituiu-se como um importante local de guarda de diapositivos e filmes sobre culturas indígenas, patologias e evolução dos costumes urbanos brasileiros. Grande parte do seu acervo do início do século XX, no entanto, se perdeu por falta de condições de armazenamento adequadas para sua preservação⁶³⁰. Cabe relacionar o projeto inicial do MIS à iniciativa de Roquette-Pinto. Pelo recorte temático do arquivo de filmes formado pelo antropólogo, pelo fato dele próprio ter ido à campo registrar em película contextos pouco documentados e ter incorporado o material produzido a uma instituição museológica, e, por último, devido ao propósito educativo da formação da Filмотeca. Entretanto, Carlos Roberto de Souza⁶³¹, autor de uma tese de doutorado sobre a Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no país⁶³², questiona a maneira como o projeto de Roquette-Pinto foi referenciado em diversas fontes bibliográficas. Segundo o pesquisador, muito possivelmente a crença do pioneirismo do Brasil na criação de um setor dedicado ao arquivamento de filmes surgiu graças a um extenso relatório sobre a situação do cinema educativo no mundo e no país, redigido por Roquette-Pinto,

⁶²⁹ TACCA, Fernando de. A imagética da Comissão Rondon. Campinas, São Paulo: Papirus, 2001. p.1-5.

⁶³⁰ MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. “Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil”. Tese (Doutorado)– Curso de Museologia, Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2012, p. 185.

⁶³¹ Graduado em Cinema Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1972), mestre em Artes pela USP (1979) e doutor em Ciências da Comunicação pela USP (2009) com a tese “A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil”. Trabalha na Cinemateca Brasileira desde 1975.

⁶³² SOUZA, Carlos Roberto de. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil. Tese (Doutorado). Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, São Paulo, 2009.

quando este era diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1938. “No Brasil, o emprego do cinema no ensino e na pesquisa cinematográfica pode ser datado de 1910, quando foi iniciada a filmoteca do Museu Nacional que mais tarde a Comissão Rondon enriqueceu notavelmente”, dizia o documento⁶³³. Souza, no entanto, revela que, pelo menos até o final de 2008, não havia sido localizado nos arquivos do Museu Nacional nenhum registro da criação de uma filmoteca antes de 1927, quando se organizou o Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural⁶³⁴.

“Seja porque a memória o traísse ou propositalmente para dar uma tradição ao uso do cinema na educação, o fato é que a afirmação de Roquette-Pinto transformou-se em alimento suficiente da ‘obsessão embriogênica’ de que fala Marc Bloch. A frase foi repetida alguns anos depois por Vinicius de Moraes em sua lírica evocação da história do cinema brasileiro publicada na revista *Clima* e daí por diante transformou-se em mito de origem das preocupações com a preservação de filmes no país. Mesmo Paulo Emilio, sempre cioso de fontes e comprovações, escreveu [sobre] numa crônica do Suplemento Literário. (...) A informação adquiriu quase *status* de verdade comprovada a partir da ‘Cronologia da Cultura Cinematográfica’, compilada por Rudá de Andrade e editada pela Fundação Cinemateca Brasileira em 1962”⁶³⁵.

No artigo “Cinemateca e obstinação”, publicado em 1959, Paulo Emílio faz uma recapitulação histórica das ações voltadas à consolidação de uma cinemateca no país. Dentre elas, menciona a implantação da Filmoteca do Museu Nacional e a concepção pioneira de seu criador, que considerava o cinema como documento e instrumento educacional:

⁶³³ Documento datado de 1938, arquivado na Série Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura, GC g 1935.00.00/2, Arquivo Gustavo Capanema, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas.

⁶³⁴ Sobre o Serviço, ver artigo “Um cinema de films educativos no Museu Nacional” em *Cinearte*, n.317 (23 mar 1932), p.14-5 e 36 e n.318 (30 mar 1932), p.38. Segundo Souza, as instruções de funcionamento do Serviço (publicadas no Diário Oficial no dia 14 de out. 1927) referem-se apenas a exibição de diapositivos e não mencionam filmes. In. SOUZA (2009). p.16.

⁶³⁵ SOUZA (2009), p.16.

“A julgarmos pelo sucedido em países mais adiantados, era prematura a iniciativa de Roquete Pinto em 1910. Os preciosos filmes que recolheu, reflexos da vida brasileira durante a primeira década do século, foram condenados ao apodrecimento numa saleta da Quinta da Boa Vista e dificilmente poderiam ter tido um destino diferente. Na mesma ocasião era reduzidíssimo na Europa e nos Estados Unidos o número de pessoas interessadas pelo filme como documento a ser conservado para a posteridade, e nenhuma delas encontrava eco para suas petições junto ao poderes públicos ou particulares”⁶³⁶.

Diferentemente do que afirmou o crítico e Rudá de Andrade, Carlos Roberto de Souza esclarece que em 1910, Roquette-Pinto, recém-ingresso no Museu Nacional, era auxiliar substituto da Seção de Antropologia e apenas em 1926 se tornaria diretor da instituição. “Se, em 1910, iniciou alguma coleção de filmes de caráter educativo, a iniciativa foi inteiramente pessoal e não se incorporou à estrutura do museu”⁶³⁷. Segundo o pesquisador, a idéia de preservar filmes como documentação é contemporânea à primeira projeção cinematográfica com cobrança de ingresso, realizada pelos irmãos Lumière em Paris, em dezembro de 1895.

“Menos de três anos depois, o polonês Boleslaw Matuszewski, cinegrafista da empresa Lumière, fez imprimir, ao que parece às próprias custas, um folheto sob o título *‘Une nouvelle source de l’Histoire: création d’un dépôt de cinématographie historique’*”⁶³⁸.

Reconhecido como pioneiro na formulação da idéia de que os filmes “registram os fatos humanos no momento de sua manifestação” e que deveriam ser conservados como documentos tão importantes quanto livros ou fotografias, Matuszewski propunha a constituição de um arquivo, num primeiro momento anexo à Biblioteca Nacional da França, dedicado à guarda de registros

⁶³⁶ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinemateca e obstinação. *O Estado de S. Paulo*, 11 de jul. 1959. In SALES GOMES (1981), p. 74.

⁶³⁷ SOUZA (2009), p.16.

⁶³⁸ Uma nova fonte da História: criação de um depósito de cinematografia histórica [tradução da autora]. In SOUZA (2009). p.15.

cinematográficos de fatos históricos importantes. Uma vez mais, é possível reconhecer na fala do polonês um discurso muito similar àquele que Rudá de Andrade faria, mais de setenta anos depois, por ocasião da criação oficial do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

De acordo com Paulo Emílio, o exercício do *copyright* aplicado aos filmes, por este ser um suporte passível de ser reproduzido, e o decorrente depósito legal de cópias, em celulóide ou papel, colocou de forma precisa, desde os primeiros anos do século XX, o problema da conservação de filmes. Por esse motivo, os administradores das bibliotecas, primeiros órgãos públicos a conservar documentos dessa natureza, compreenderam que não estavam equipados para a nova tarefa. “Os poderes públicos desinteressaram-se, foi suspenso o depósito, e durante muito tempo só os militares cuidaram da conservação de filmes”, afirmou o crítico.

“Entre as cinematecas militares destacou-se a francesa, destruída por uma bomba durante a última guerra. Além de uma gigantesca coleção de filmes documentários relativos à guerra de 1914-18, a cinemateca do Exército francês tinha em seus arquivos material cinematográfico fixando aspectos de todos os conflitos armados dos primeiros quarenta anos do século, desde a guerra russo-japonesa até a guerra civil espanhola”⁶³⁹.

Em 1917, é criado em Londres o Royal – logo em seguida Imperial – War Museum, concebido como um memorial ao sacrifício e esforço que a Primeira Guerra Mundial representou. De acordo com Carlos Roberto de Souza, desde o momento da concepção do museu, filmes foram encarados como registros históricos a ser permanentemente preservados como testemunhos da participação inglesa na guerra. Inaugurado oficialmente em 1920, o Imperial War Museum, desde seu primeiro orçamento, destinou recursos para cuidados com a coleção de imagens em movimento. Entretanto, o pesquisador esclarece que muitos especialistas não consideram o museu como o primeiro arquivo de

⁶³⁹ SALES GOMES, Paulo Emílio. Nascimento das cinematecas. *O Estado de S. Paulo*, 2 de mar. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 86.

filmes fundado no mundo. Segundo ele, existe uma grande polêmica na área. Muitos autores, defendem que a Svenska Filmsamfundet (Sociedade Sueca de Cinema), criada em 1933, teria sido o primeiro, enquanto outros discordam dessa afirmação pelo fato de sua coleção ser privada⁶⁴⁰.

Segundo Paulo Emílio, somente na década de 1920 o cinema transformou-se em objeto de “apreciação estética generalizada”. No período houve um grande aumento no número de pessoas que reclamava a necessidade de conservação de filmes, agora não só como documentos históricos, mas também como obras de arte. As primeiras medidas efetivas, porém, só começaram a ser tomadas depois da invenção do cinema falado, no fim daquela década⁶⁴¹.

Em outro artigo, o crítico menciona a criação, em 1925, da *London Film Society*, “marco inicial do movimento inglês” que culminou na instituição da *National Film Library*⁶⁴² do *British Film Institute*, em 1933, hoje um dos maiores arquivos de filmes do mundo. O arquivo de filmes britânico, era uma associação privada semi-autônoma, vinculada a um organismo maior, que, com recursos governamentais, reunia um acervo de alcance nacional, além de desenvolver trabalhos de conservação, restauração e acesso. Iris Barry, apontada por Paulo Emílio como a responsável pelo surgimento da *London Film Society*, anos depois tornou-se a primeira conservadora da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA)⁶⁴³, criada em 1935, antes mesmo do Departamento de Fotografia do museu privado norte-americano⁶⁴⁴. Paulo Emílio dedicou um artigo à Filmoteca do MoMA. Segundo o crítico, nos seus primeiros quatro anos a instituição teve como objetivo a procura e preservação de filmes antigos. “Sem ela teriam sido perdidos para sempre filmes essenciais para os estudos cinematográficos, realizados de 1896 a 1918. (...) O trabalho desenvolvido por Iris Barry e seus companheiros não poderia ter sido adiado”, afirmou. De acordo

⁶⁴⁰ SOUZA (2009), p.17.

⁶⁴¹ SALES GOMES, Paulo Emílio. Nascimento das cinematecas. *O Estado de S. Paulo*, 2 de mar. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 87.

⁶⁴² O arquivo de filmes, a partir de 1955, passou a chamar-se *National Film Archive*.

⁶⁴³ A *Film Library* do MoMA atualmente denomina-se *Department of Film and Media*.

⁶⁴⁴ SALES GOMES, Paulo Emílio. Relatório da *Film Library*. *O Estado de S. Paulo*, 4 de jan. 1957. In SALES GOMES (1981), p. 58.

com o autor, desde o princípio o museu norte-americano percebeu o valor histórico e artístico do material que havia conseguido salvar “do limbo”. Somado a isso, a Filмотeca realizou um intenso trabalho de difusão da cultura cinematográfica a partir de programas circulantes, isto é, da realização de cópias de filmes do seu acervo que foram postas para circular por outras instituições do país. Tais programas resultaram na criação de uma série de cursos de cinema em escolas e universidades, além de clubes dedicados a exibições e discussões cinematográficas⁶⁴⁵.

“Em 1935 só havia na América um curso de cinema de nível universitário. Hoje [1957] existem cerca de setenta e cinco, além das centenas de cursos de apreciação cinematográfica que funcionam nas escolas secundárias, e de clubes criados nas cidades onde não existe uma instituição escolar para enquadrar o movimento de cultura cinematográfica. De acordo com uma pesquisa de Cecile Starr publicada recentemente na *The Saturday Review*, a criação de mais de 80% desses focos de cultura cinematográfica foi possível graças aos programas circulantes da *Film Library*”⁶⁴⁶.

No caso do Brasil, Paulo Emílio afirma que, nos anos 1930, o cineasta e jornalista Adhemar Gonzaga procurou “inutilmente” apoio para formar uma cinemateca⁶⁴⁷. Gonzaga, no fim da década de 1910, havia formado um grupo de interessados em cinema que realizava sessões caseiras. Em 1926, o jornalista fundou a revista *Cinearte*, dirigida por Mário Behring, que, de acordo com Rudá de Andrade, era a mais importante revista lançada no tempo do cinema mudo⁶⁴⁸. Editada até 1942, nela foram publicados diversos artigos de defesa do cinema nacional, críticas de filmes brasileiros e debates sobre as condições de produção e os recursos estéticos adotados no país. Entre o fim dos anos 1960 e início de 1970, Paulo Emílio realizou uma minuciosa análise da revista em sua tese de

⁶⁴⁵ SALES GOMES, Paulo Emílio. Relatório da *Film Library*. *O Estado de S. Paulo*, 4 de jan. 1957. In SALES GOMES (1981), p. 58-61.

⁶⁴⁶ SALES GOMES, Paulo Emílio. Relatório da *Film Library*. *O Estado de S. Paulo*, 4 de jan. 1957. In SALES GOMES (1981), p. 60.

⁶⁴⁷ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinemateca e obstinação. *O Estado de S. Paulo*, 11 de jul. 1959. In SALES GOMES (1981), p. 74.

⁶⁴⁸ ANDRADE, Rudá de. Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962, p. 5-6.

doutorado sobre o cineasta Humberto Mauro, apresentada na Faculdade de Filosofia da USP e publicada na forma de livro em 1974⁶⁴⁹.

Ismail Xavier também dedicou um capítulo à *Cinearte* em seu livro “Sétima Arte: um culto moderno”. Segundo o teórico, o crescimento do mercado de cinema no Brasil e o grau de organização dos negócios cinematográficos atingiu, nos anos 1920, um estágio em que era oportuna a criação de revistas de publicidade direta e indireta do produto, de discussão de temas gerais ligados ao cinema e de divulgação dos acontecimentos mais atrativos dos bastidores do cinema norte-americano de Hollywood. Neste contexto, nasceu a *Cinearte*.

“Vinculada a um sistema já em pleno funcionamento, *Cinearte* traz em seu corpo aquilo que manifesta sua inserção em todo um esquema de indústria cultural com sede em Hollywood e, em suas margens, as marcas de suas aspirações nacionalistas e do idealismo estético de seus colaboradores. (...) Será a partir da questão do cinema brasileiro que veremos manifestar-se uma outra linha de interesses dentro da revista. Nela será marcante a persistente campanha em favor da produção de filmes no Brasil, o que será feito dentro de um marco nacionalista de características específicas e com a inspiração de uma autêntica fé no cinema e na sua decisiva importância na economia e na cultura do século XX”⁶⁵⁰.

Xavier esclarece que ao repetir o slogan “o progresso de um país mede-se pelo número dos seus cinemas”⁶⁵¹, os responsáveis pela revista manifestavam a crença de que ao lutar pelo desenvolvimento do comércio cinematográfico, a revista estaria prestando grande serviço à nação. Uma das campanhas fundamentais de *Cinearte* foi, segundo o autor, “pela implantação de uma mentalidade moderna no Brasil”, entendida como capacidade de assimilação de novas técnicas, notadamente a cinematográfica, pela superação do atraso

⁶⁴⁹ SALES GOMES, Paulo Emílio. Humberto Mauro, Cataguases, *Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁶⁵⁰ XAVIER (1978), p.172.

⁶⁵¹ Apud. XAVIER (1978), p.176.

intelectual e pela eliminação das resistências de ordem moral frente ao “maior produto da civilização”. Segundo Ismail Xavier:

“É preciso ‘levar o cinema a sério’, como arte, como educação e como propaganda; senão, o que dirão de nós os estrangeiros? O esforço patriótico de *Cinearte* está todo comprometido com um problema de cultivo da imagem nacional, perante si mesma e, fundamentalmente, perante os outros”⁶⁵².

Uma vez mais, cabe retomar as diretrizes iniciais do MIS, expressas na sua Carta de Princípios e Finalidades, documento no qual, apesar da distancia temporal em relação à revista *Cinearte*, também estava expressa uma associação entre as novas mídias – que incluía o cinema – e a ideia de modernidade. O museu deveria constituir-se como um “instrumento de aferição dos valores do homem e da sociedade, para que a historia por ele registrada, devolva a imagem dinâmica do processo cultural brasileiro”⁶⁵³, mensagem muito similar àquela disseminada na revista *Cinearte*.

Além da defesa da industrialização da produção cinematográfica nacional como um símbolo do progresso do país, Carlos Roberto de Souza chamou a atenção para artigos que demonstram que a *Cinearte* também evidenciava aos seus leitores a necessidade de formação de acervos de filmes no Brasil e a percepção do cinema como documento.

“Os documentos etnográficos fornecidos pelo cinematógrafo já constituem vultoso patrimônio de alguns dos maiores museus da Europa e Estados Unidos. O nosso filme “Santa Cruz”, tirado por um oficial do exército da Comissão Rondon, foi disputado nesse país por seu valor documental, mesmo com os defeitos que apresenta”⁶⁵⁴.

⁶⁵² XAVIER (1978), p.176.

⁶⁵³ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970), p.1.

⁶⁵⁴ Santa Cruz. *Cinearte*. Rio de Janeiro, n.101, p.28, 01 de fev. 1928.

Em editorial escrito em 1929, o jornalista Mario Behring refere-se à criação de um museu cinematográfico nos Estados Unidos “destinado a guardar filmes” e comenta em tom de lamento que, no Brasil, não seria bem recebida a proposta de criar uma instituição correlata⁶⁵⁵. “Se entre nós aludisse alguém à possibilidade de coisa semelhante, a proposição seria recebida por entre gargalhadas e o autor necessariamente receberia a consagração de maluco, pelo menos”, afirmou ⁶⁵⁶. Em seu texto, Behring destaca a importância da documentação iconográfica e o quanto a fotografia e o cinema foram responsáveis por uma ampliação das possibilidades de registro de uma época “em todas as suas características”. Após referir-se à instituição norte-americana, o jornalista menciona de forma positiva os cuidados que os “povos mais adiantados estão consagrando ao filme-documento, destinando-o aos museus onde se conservarão a serviço das gerações vindouras”. Na sequência, ao lembrar-se de ter visto, “em tempo não mui remoto um congado em Ouro Preto e cavalhadas em Viçosa”, conclui, “são justamente esses aspectos fugitivos de uma época que a cinematografia pode fixar para sempre e para sempre os museus conservam”. O discurso defendido, anos depois, pelos responsáveis pelo projeto inicial do MIS, dentre eles, Paulo Emílio e Rudá de Andrade, é muito próximo do de Behring. Registrar o que estava prestes a acabar, como foi possível perceber no capítulo anterior, foi uma das prioridades do Museu da Imagem e do Som no seu período inicial. A conclusão do editorial da *Cinearte* era um lamento e, ao mesmo tempo, um apelo:

“Não fosse a exigüidade das verbas de que dispõe o nosso Museu Nacional poderia começar a coleção de filmes documentais que conservassem a expressão da época presente. Seria muita pretensão de nossa parte chamar a atenção do Ministério da Agricultura, de que depende aquela repartição, para esse assunto?”⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ SOUZA (2009), p.42.

⁶⁵⁶ Editorial. *Cinearte*. Rio de Janeiro, n.154, 6 de fev. 1929. De acordo com Carlos Roberto de Souza, o texto tem sido erroneamente atribuído a Adhemar Gonzaga. Citações retiradas de Souza (2009), p.42. Outros artigos sobre a questão da preservação do cinema: A conservação do film para fins históricos. *Cinearte*. Rio de Janeiro, 27 de jun. 1928; Sem título. *Cinearte*, Coluna “Cinema brasileiro”. Rio de Janeiro, n.426, 1 de nov. 1935.

⁶⁵⁷ Editorial. *Cinearte*, n.154, 6 de fev. 1929.

Em sua pesquisa, Carlos Roberto de Souza conclui que os apelos de Behring e da *Cinearte* não encontravam eco no governo ou em particulares, que não pareciam interessados em apoiar uma iniciativa de preservação de material fílmico. Tal situação já havia sido apontada por Paulo Emílio em seu artigo de 1959, publicado no *O Estado de São Paulo*⁶⁵⁸. Quando a revista foi criada, nasciam os primeiros clubes de cinema do país, dentre eles, o Chaplin Club, de Petrópolis, no Rio de Janeiro, fundado em 1928 e dirigido por Plínio Sussekind Rocha⁶⁵⁹ e Octavio de Farias. De acordo com Carlos Roberto, o Chaplin Club foi o primeiro núcleo brasileiro a desenvolver uma reflexão consistente sobre o cinema como manifestação artística nos moldes dos cineclubes franceses⁶⁶⁰.

Ismail Xavier esclarece que o Chaplin Club surgiu em meio a uma polêmica entre o cinema mudo e o falado. Segundo ele, a agremiação “comprometeu sua existência com a batalha contra o filme falado” e por isso foi batizada com o nome do cineasta norte-americano que liderava a resistência ao cinema sonoro, Charles Chaplin⁶⁶¹. No cineclube foi editada a revista *O Fan*, publicação que durou dois anos. No número três da revista foram publicados os estatutos da entidade. De acordo com o parágrafo 1º do Art. 12, estava expresso o objetivo de criar uma pequena filmoteca de clássicos. O documento esclarecia as justificativas: “Como se vai já fazendo em outros centros de cultura cinematográfica, que torne mais fácil o estudo das diversas etapas por que passou o cinema em seu desenvolvimento e permita que a qualquer momento um membro do Club possa fazer passar na tela um clássico qualquer que deseje ver”⁶⁶². Entretanto, o isolamento do cineclube, cujas atividades nunca ultrapassaram o seu círculo de simpatizantes, e a derrota do cinema silencioso pelo sonoro, marcou o fim do Chaplin Club, fechado em 1930⁶⁶³.

⁶⁵⁸ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinemateca e obstinação. *O Estado de S. Paulo*, 11 de jul. 1959. In SALES GOMES (1981), p. 74.

⁶⁵⁹ Plínio Sussekind Rocha, jovem intelectual da elite carioca, foi o principal responsável pela paixão de Paulo Emílio pelo cinema, desenvolvida quando o crítico morava em Paris, nos anos 1930. Plínio, logo, seria considerado um mestre pelo crítico. In Souza (2009). p.51.

⁶⁶⁰ SOUZA (2009), p.43 e 51.

⁶⁶¹ XAVIER (1978), p.200.

⁶⁶² Estatutos do Chaplin-Club. *O Fan*, nº.3, jan. 1929, p.4.

⁶⁶³ SOUZA (2009), p.51.

Poucos anos depois, foram fundadas ao redor do mundo o que Paulo Emílio chamou das “grandes cinematecas”. Além da britânica e da americana, destaca-se o Arquivo Alemão de Filmes (Reichsfilmarchiv), organismo governamental instituído, em 1935, por iniciativa de Josef Goebbels. Ministro de Informação e Propaganda, Goebbels era “um cinéfilo apaixonado”, e o arquivo foi inaugurado com a presença de Adolf Hitler⁶⁶⁴. No ano seguinte, é criada a Cinemateca Francesa (Cinémathèque Française), instituição privada, financiada em sua maior parte com recursos públicos⁶⁶⁵. Juntas, as quatro instituições formariam a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), em 1938.

Carlos Roberto de Souza explica que a Cinemateca Francesa serviu de modelo para inúmeros arquivos que surgiram nas décadas seguintes nos mais diversos países. A entidade teve origem no movimento cineclubista, muito forte na França, país no qual o cinema adquiriu rapidamente um estatuto artístico comparável ao teatro e à ópera. Não por acaso, no contexto francês, intelectuais escreviam poemas e tratados sobre a arte cinematográfica. Dois jovens entusiastas de cinema, Henri Langlois e Georges Franju, criam, em 1935, o *Cercle du Cinéma*, pequena sala dedicada à projeção de filmes distintos do repertório comercial. No ano seguinte, com o apoio de um mecenas⁶⁶⁶, o cineclube adquiriu o estatuto de cinemateca, baseado na ideia inicial de salvar, sobretudo, os filmes silenciosos que vinham sendo sistematicamente destruídos após o advento do cinema falado⁶⁶⁷. Nos dois períodos em que morou em Paris, Paulo Emílio frequentou de maneira assídua o *Cercle* e depois a Cinemateca Francesa, onde inclusive chegou a trabalhar por um curto período⁶⁶⁸. Na França, ele estabeleceu intensa relação com Henri Langlois que acabou por ser decisiva na definição das diretrizes e na consolidação da Cinemateca Brasileira.

Neste contexto, foi criado no Brasil o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), no mesmo ano da fundação da Cinemateca Francesa, em 1936.

⁶⁶⁴ SOUZA (2009), p.20.

⁶⁶⁵ SOUZA (2009), p.20.

⁶⁶⁶ O mecenas foi Paul Auguste Harlé, dono da revista *La cinématographie française*, fundada em 1918, que teve seu último número publicado em 1966.

⁶⁶⁷ SOUZA (2009), p.24.

⁶⁶⁸ SOUZA (2009), p.51-59.

No entanto, o seu objetivo era bastante distinto. Como o nome já indicava, o INCE estava ligado à área da educação e a ênfase foi dada à produção de filmes com fins educativos e não à preservação cinematográfica⁶⁶⁹. Já a origem da Cinemateca Brasileira, assim como a francesa, está associada ao cineclubismo e à criação, em 1940, do Primeiro Clube de Cinema de São Paulo, fechado pelos órgãos de repressão do Estado Novo (1937 – 1945) e, à fundação do Segundo Clube de Cinema, em 1946. A trajetória da Cinemateca e suas diretrizes serão analisadas mais adiante, após o detalhamento das iniciativas desenvolvidas pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo.

⁶⁶⁹ SOUZA (2009), p.43.

3.2.1. O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)

Idealizado pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) foi o primeiro órgão estatal brasileiro exclusivamente voltado para o cinema. Instituído em 1936, quando Getúlio Vargas dava início à política cultural que ficou associada à ditadura do Estado Novo, o órgão de cinema estava subordinado ao gabinete do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, sob a rubrica de instituição de educação escolar, ao lado de universidades, colégios e liceus federais. Ativo até 1966, a principal função do INCE era produzir filmes com fins educativos, de documentação cultural, científica e técnica e tinha como missão a promoção de uma certa identidade nacional. Roquette-Pinto, que até então havia permanecido na direção do Museu Nacional do Rio de Janeiro, foi nomeado diretor administrativo do Instituto. Para cuidar da direção técnica, o antropólogo convidou o cineasta Humberto Mauro.

Nascido em Minas Gerais, Mauro iniciou sua trajetória na área de cinema em meados da década de 1920. Conforme mencionado no item anterior, o cineasta foi objeto de estudo de Paulo Emílio Sales Gomes, em sua tese de doutorado, finalizada nos anos 1970. O crítico analisou o período de formação de Mauro, quando este vivia na cidade de Cataguases, antes da sua ida ao Rio de Janeiro e da criação do INCE. Nomeado por Glauber Rocha como o patriarca do Cinema Novo, Mauro é hoje considerado um dos diretores mais importantes da história do cinema brasileiro, tendo uma longa e ininterrupta produção no campo do documentário e da ficção, que se estendeu até a década de 1970. No Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde permaneceu de 1936 a 1964, Mauro participou da confecção, direta ou indireta, de cerca de 300 filmes de curta e média metragem⁶⁷⁰.

Nas décadas de 1920 e 1930, antes da criação do INCE, Roquette-Pinto e outros pedagogos e intelectuais, como Francisco Venâncio Filho e Anísio

⁶⁷⁰ MORETTIN, Eduardo Victorio. Humberto Mauro. *ALCEU*. v.8. n.15. jul./dez. 2007, p. 48 - 56.

Teixeira, já debatiam o caráter pedagógico do cinema, entendido como um importante auxiliar do professor no ensino e um poderoso instrumento de atuação sobre o social. De acordo com o pesquisador Eduardo Morettin:

“ao lado dos aplausos às primeiras iniciativas dos governos estadual e federal pelo 'bom' cinema, uma verdadeira campanha foi desenvolvida nas revistas pedagógicas oficiais a favor da produção de filmes considerados sadios do ponto de vista moral e pedagógico e da censura às obras tidas como perigosas à sociedade por supostamente incitarem seus membros à prática de vícios e crimes”⁶⁷¹.

Neste contexto, Fernando de Azevedo, sociólogo, professor e diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, incluiu na Reforma Educacional Federal de 1928 o cinema como ferramenta de ensino. Na sequência, determinou o emprego da mídia em todas as escolas primárias do Distrito Federal e a instalação de aparelhos de projeção. Em 1943, Azevedo publicou o livro “A cultura brasileira”, desenvolvido como uma introdução do Censo de 1940, no qual defende que o cinema, assim como o rádio, era um novo meio a serviço da “educação popular pelo seu extraordinário poder de sugestão”. Para o sociólogo, ambos desempenhavam um papel tão importante na sociedade quanto os jornais diários e sua influência chegava a ser ainda maior “sobretudo em países onde são ainda numerosos os iletrados”⁶⁷². Segundo a pesquisadora Roberta Maria Lobo da Silva⁶⁷³, com o intuito de modernizar a sociedade brasileira, os responsáveis pelas reformas educacionais da década de 1920, entre eles Azevedo, incluíram o rádio e o cinema como “instrumentos pedagógicos fundamentais para a educação das camadas populares e para a integração de diversas regiões do país por meio da produção imagética de um sentimento de nacionalidade”⁶⁷⁴. Esta mesma ideologia foi aplicada ao INCE, que seria criado alguns anos depois.

⁶⁷¹ MORETTIN (2007), p. 53.

⁶⁷² AZEVEDO, Fernando de. A cultura brasileira. Rio de Janeiro: IBGE, 1958. 3ª ed, p. 700.

⁶⁷³ Roberta Maria Lobo da Silva possui graduação em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996), mestrado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999) e doutorado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (2005). Atualmente é professora associada da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

⁶⁷⁴ SILVA, Roberta Maria Lobo da. O Movimento de Renovação da Educação e o Cinema Educativo ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Associação Nacional de História, 2007, p.7.

Na “Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil”, Rudá de Andrade aponta que, no ano seguinte à reforma pedagógica, em 1929, foi realizada a primeira exposição de cinematografia educativa no Rio de Janeiro. Em 1930, os educadores do Colégio Pedro II, Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, publicaram “Cinema e Educação”⁶⁷⁵, no qual expressam que o público, entendido como um todo homogêneo, não seria capaz de agir racionalmente diante da influência negativa do cinema, especialmente, as crianças. O cinema educativo surgia, portanto, em contraponto a este outro “cinema”, como um mecanismo disciplinador, responsável por difundir para as crianças, assim como para a população em geral o “valor do trabalho e da solidariedade”.

Na mesma linha, em 1931, a revista *Nova Escola* lançou um número especial dedicado ao cinema educativo. No mesmo ano, foi criada no Distrito Federal a Divisão de Bibliotecas e Cinema Educativo, um centro de atividades que fornecia filmes às escolas públicas do Rio de Janeiro⁶⁷⁶. O levantamento realizado por Rudá demonstra que, apesar da escassez de publicações e iniciativas na área naquele período, grande parte delas estavam relacionadas ao movimento que defendia o cinema como instrumento pedagógico.

Ao mesmo tempo, aumentava o controle em relação aos filmes produzidos na época. Em resposta às reivindicações dos educadores, em 1932, um decreto elaborado pela Associação Brasileira de Educação⁶⁷⁷ determinou a criação da primeira Comissão de Censura Federal, instalada no Ministério da Educação e presidida por Roquette-Pinto, que defendia a criação de um setor de produção cinematográfica voltado especificamente ao filme educativo. No período, foram criados outros órgãos de censura da produção cinematográfica⁶⁷⁸. Segundo Rudá de Andrade, a arrecadação advinda das taxas

⁶⁷⁵ SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. Cinema e Educação. São Paulo: Comp. Melhoramentos, 1930.

⁶⁷⁶ ANDRADE (1962), p. 7.

⁶⁷⁷ PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 15/4/1932, Página 7146

⁶⁷⁸ Jonathas Serrano, no ano da criação do Instituto Nacional de Cinema, em 1936, funda o Serviço de Informações Cinematográficas da Ação Católica Brasileira, destinado à cotação moral

pagas pelos filmes censurados, era utilizada para edição da revista “Educação”. Para o cineasta, o decreto de 1932 já era um indício de que em um futuro não muito distante seria criado um órgão como o Instituto Nacional de Cinema⁶⁷⁹.

No Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, encontra-se o projeto que deu origem ao INCE, elaborado por Roquette-Pinto em 1936. Nele o antropólogo justifica a criação da entidade por uma necessidade de “orientação e controle” dos processos modernos de comunicação. Dentre os objetivos do Instituto estavam:

Orientar a utilização da cinematografia na obra da educação nacional; coordenar todos os elementos de informação relativos à utilização da cinematografia; incentivar a produção, circulação e exibição de filmes educativos e culturais; organizar um plano geral de educação popular por meio de projeções; entrar em entendimento com todos os serviços que se interessem pela cinematografia educativa; superintender o serviço de censura nacional cinematográfica⁶⁸⁰.

Embora o INCE tenha funcionado desde 1936, sua criação foi oficializada pela Lei no. 378, de 13 de janeiro de 1937, que renomeou o Ministério da Educação e Saúde Pública para Ministério da Educação e Saúde (MES). Junto com o órgão, também foram criados o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Segundo o Artigo 40 da Lei: “Fica criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral”⁶⁸¹.

dos filmes. Em 1937, é criada em São Paulo a Orientação Moral dos Espetáculos, outro instrumento de censura do cinema.

⁶⁷⁹ ANDRADE (1962), p. 8.

⁶⁸⁰ CPDOC, GC 19 35.00.00/2. Instituto de Cinema Educativo (Projeto). O documento foi localizado pela pesquisadora Rosana Elisa Catelli. Apud. CATELLI, Rosana Elisa. Cinema educativo, 1920-1930: a educação das massas e a educação do cinema nacional. *Anais 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*, organizado pela UFF, Niterói/RJ, 2008. p.11.

⁶⁸¹ LEI Nº 378, DE 13 DE JANEIRO DE 1937. Dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública. Diário Oficial da União - Seção 1 - 15/1/1937, Página 1210.

Apesar da estrutura enxuta e de poucos recursos, o INCE produziu, entre 1936 e 1945, até o fim do Estado Novo, mais de duzentos filmes, a maior parte deles dirigidos por Humberto Mauro. Este material encontra-se no acervo da Cinemateca Brasileira, que em 2010 realizou sua recuperação. As temáticas registradas pelo Instituto variavam, entre prevenção e tratamento de doenças, costumes, plantas e animais. Durante os anos do regime ditatorial foram realizados muitos filmes que reconstituíam episódios da história do Brasil, ou sobre figuras tidas como importantes no processo de construção da nacionalidade. Também foram frequentes as reportagens sobre eventos cívicos, como o Dia da Bandeira, e outras manifestações de exaltação à pátria⁶⁸².

Nas produções relacionadas à zoologia, educação artística, física, literatura, dança, geografia e história, Humberto Mauro contou com a assessoria de especialistas, dentre eles, o médico e sanitarista Vital Brasil, Agnaldo Alves Filho, do Instituto Pasteur, Alírio de Matos, do Observatório Nacional, e Afonso de Taunay, então diretor do Museu Paulista. De acordo com Eduardo Morettin, poder contar com a orientação de intelectuais era um dos pontos fundamentais do projeto do INCE, pois garantia “a apresentação das noções tidas como verdadeiras, a elaboração de um texto ‘correto’ do ponto de vista científico e a sua ‘boa’ adequação ao ensino”⁶⁸³.

Um dos primeiros projetos desenvolvidos pelo Instituto nestes moldes foi o filme “O Descobrimento do Brasil” (1937), uma iniciativa do Instituto de Cacau da Bahia, concluída pelo INCE, com Humberto Mauro na direção. A trilha sonora foi composta por Heitor Villa-Lobos e o filme contou com a assessoria de Roquette-Pinto e do historiador Afonso de Taunay. Segundo Morettin, a obra reúne documentos tradicionais da história do Brasil e reconta a fundação da nação a partir de uma narrativa que antes era exibida, de outro modo, pelos museus históricos e, principalmente, pela pintura histórica. “O filme recorre, como fonte de composição de seus planos e suas sequências, a diversas pinturas,

⁶⁸² SOUZA, Carlos Roberto. Catálogo – Filmes produzidos pelo INCE. Rio de Janeiro: Fundação Cinema Brasileiro, 1990.

⁶⁸³ MORETTIN (2007), p. 54.

sendo a ‘Primeira Missa no Brasil’ (1861), de Victor Meirelles, a citação mais clara”, explica o pesquisador⁶⁸⁴.

O média metragem “Os bandeirantes” (1940) foi o primeiro filme histórico produzido pelo INCE. Além da orientação geral de Roquette-Pinto, Taunay foi novamente chamado para contribuir. De acordo com Morettin: “a presença de Taunay, ‘historiador das bandeiras’, especialista no assunto, reforça o controle sobre a leitura imagética desejada acerca do tema”⁶⁸⁵. O filme, que narra a epopeia do desbravamento e da conquista do território, as grandes bandeiras e os principais bandeirantes, exemplifica o tom oficial, nacionalista, e o discurso cientificista incorporado ao material veiculado pelo Instituto.

Em 1947, Roquette-Pinto se aposentou e deixou a direção do INCE. Sheila Schvarzman dividiu a história do instituto em duas fases. A primeira delas corresponde ao período no qual o antropólogo esteve a frente da instituição. De acordo com a autora, os filmes então produzidos difundiam “não só a mentalidade saneadora da época pelos feitos do Estado, mas também as descobertas de cientistas e as medidas e conhecimentos que se acreditavam necessários para fazer emergir o homem brasileiro em toda a sua potência”⁶⁸⁶. O material estava em concordância com o objetivo de reinventar o Brasil. Segundo Schvarzman, ele mostrava “a natureza exuberante e o homem primitivo como marcas de nossa nacionalidade, descobertas científicas, biografias de heróis da nação, riquezas da natureza, da cultura e ensinamentos técnicos. O intuito era harmonizar os conflitos e unificar a identidade nacional “numa história povoada de heróis sábios, onde a nação emerge como expressão viva e extensão da natureza”⁶⁸⁷.

⁶⁸⁴ MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.20, n° 39, p.135-165, 2000, p.137.

⁶⁸⁵ MORETTIN (2007), p. 56.

⁶⁸⁶ SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p.198.

⁶⁸⁷ SCHVARZMAN (2004), p.303.

Já no final do Estado Novo, em julho de 1945, Humberto Mauro deu início à série “Brasilianas”, na qual buscou registrar o país a partir de manifestações interioranas populares. São filmes dedicados ao mundo rural, que lhe era caro, gravados no estado de Minas Gerais, “nas velhas fazendas decadentes, espaço privilegiado de celebração da nostalgia”, conforme esclarece Morettin⁶⁸⁸. Destacam-se cantigas populares e sua relação com o homem e a terra. O interior do Brasil é revelado pelos seus cantos e costumes. As “Brasilianas”, produzidas em sua maioria após a saída de Roquette-Pinto do INCE, demonstram que, naquele momento, o projeto do cinema educativo foi desviado para uma temática mais pessoal e para a construção imagética de uma nacionalidade distinta daquela dos primeiros anos. Ao realizar a série, Mauro vai de encontro a uma ideia de Brasil atrelada ao popular, já presente nas discussões dos modernistas de 1922 e que seria resgatada nas décadas seguintes por figuras como Lina Bo Bardi e pelo projeto do Museu da Imagem e do Som.

Para grande parte dos educadores envolvidos na formulação do INCE, os filmes são entendidos como arquivos documentais, como provas científicas ou amostras do real, que poderiam levar a ciência, a cultura oficial e a informação para aqueles que não tinham acesso a este tipo de saber. Pensados como uma enciclopédia, os registros cinematográficos tinham a capacidade de apresentar o que Roquette-Pinto definiu como “os povos da terra, vivendo e trabalhando, sofrendo e sorrindo, as plantas, e os bichos, os grandes tipos e as grandes nações”. Segundo o antropólogo: “Até mesmo o processo de exalação do perfume das flores é fácil, hoje, documentar, no filme”⁶⁸⁹. Essa valorização do cinema pelas suas possibilidades de arquivar imagens da natureza e dos homens, tornando-as documento, também esteve presente nas páginas da Revista *Cinearte*, e, anos depois, no projeto concebido para o MIS.

A análise dos registros feitos pelo Museu da Imagem e do Som em pesquisas de campo e do material cinematográfico incorporado ao seu acervo nos primeiros dez anos da instituição, evidencia que muitas das temáticas

⁶⁸⁸ MORETTIN (2007), p. 57.

⁶⁸⁹ ROQUETTE-PINTO, Edgar. A evolução do Cinema. Revista do Brasil, Ano I, n.2, julho, 1938, p.75.

abordadas neste material são bastante similares às aquelas presentes nos filmes produzidos e veiculados pelo INCE. Inúmeros curtas-metragens do Instituto registraram atividades folclóricas, danças, manifestações populares, além do patrimônio histórico e artístico nacional. Esta produção era destinada às escolas em geral, como uma forma de difusão da cultura brasileira. Além de funcionar como um centro de produção de filmes e de distribuição de cópias à rede de ensino, o órgão ampliava os seus canais de exibição em espaços extra-escolares. O mesmo pode ser dito em relação ao que faria o MIS algum tempo depois. Inclusive, de acordo com o Decreto-lei nº 247 de criação do museu, entre suas finalidades, estava: “realizar o registro audiovisual de depoimentos, fatos e realizações importantes da vida nacional, sobretudo de São Paulo, produzindo filmes de caráter educativo para divulgação cultural e auxílio de ensino”⁶⁹⁰.

Pensar no projeto do INCE é também pensar na ideia de Brasil que o órgão difundia a partir da crença da educação pela imagem. Já o MIS, diferentemente do Instituto, não entendia o cinema como um instrumento “civilizador” de educação da população brasileira, veículo de difusão de uma história e de uma cultura oficial. Ainda assim, o museu também reconhecia na mídia a possibilidade de registro da história e da memória do país e pretendia, com os filmes que produzia, construir um retrato do que era o Brasil da época. Portanto, assim como foi problematizado em relação ao INCE, é necessário questionar que retrato era produzido pelo museu. A este respeito, é fundamental lembrar que o MIS, assim como o INCE, é uma instituição pública criada em um período de regime ditatorial.

Para completar, o cinema é percebido no INCE como símbolo do progresso e da modernidade e como instrumento educativo. Anos depois, o MIS viria a defender um discurso acerca do alcance do suporte que, além de permitir a reprodutibilidade, quando atrelado a outros meios de comunicação, como a televisão, poderia atingir uma enorme faixa da população brasileira que habitualmente não teria contato com conteúdos produzidos em museus.

⁶⁹⁰ SÃO PAULO (Estado). Decreto-lei nº 247, de 29 de maio de 1970. Dispõe sobre a criação do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo. Diário Oficial - Executivo, 30/05/1970, p.4

3.2.2. A Cinemateca Brasileira

Em 1940, durante o Estado Novo, foi fundado o primeiro Clube de Cinema de São Paulo. A agremiação deu continuidade ao projeto do Chaplin Club e está na origem da Cinemateca Brasileira. Sua criação foi capitaneada por Paulo Emílio Sales Gomes, que contou com a ajuda de Lourival Gomes Machado, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, entre outros. O Clube era um espaço não apenas para exibição de filmes, mas para formação de público para o cinema, por meio de conferências, debates e publicações. O objetivo era reunir pessoas para assistir filmes – sobretudo silenciosos – e discuti-los enquanto manifestação artística independente⁶⁹¹. O órgão apresentou cerca de dez exibições de filmes clássicos e promoveu debates com a participação de importantes teóricos e intelectuais, como o poeta italiano Giuseppe Ungaretti, professor de literatura na USP, o sociólogo francês Roger Bastide, o filósofo francês Jean Maugüé e Oswald de Andrade⁶⁹². As primeiras exibições, por convite, foram realizadas na casa dos pais de Paulo Emílio, na rua Veiga Filho, no bairro de Higienópolis. A frequência – ao redor de 50 pessoas – foi variada: estudantes, membros da sociedade paulistana, artistas, professores da USP⁶⁹³. Decididos a ampliar a iniciativa, os jovens programaram duas sessões públicas, no auditório da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, naquela época, na praça da República. A primeira delas foi divulgada no *O Estado de S. Paulo*, pelo poeta Guilherme de Almeida. O *Diário de S. Paulo*, ao anunciar a sessão, informou ainda que havia planos de constituição de uma biblioteca de cinema e de uma cinemateca. Durante a sessão foi distribuído um folheto que atacava a hegemonia do cinema comercial norte-americano e informava que a filmoteca a ser constituída em São Paulo contaria com o apoio do Departamento de Cinema do MoMA, do Clube de Cinema de Buenos Aires (criado por um amigo de Paulo Emilio) e, após o fim da guerra, com a ajuda dos arquivos de filmes franceses, britânicos e alemães⁶⁹⁴.

⁶⁹¹ SOUZA (2009), p.52.

⁶⁹² ANDRADE (1962), p. 10.

⁶⁹³ SOUZA (2009), p.52.

⁶⁹⁴ SOUZA (2009), p.53.

No período, o Governo Federal apoiou o surgimento de diversas iniciativas culturais, como o INCE e o SPHAN, mas censurou muitas outras. O primeiro Clube de Cinema foi uma delas, fechado em 1941 pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, DPI, órgão de repressão da ditadura Vargas. Segundo Paulo Emílio:

“Os anos correspondentes ao Estado Novo foram extremamente desfavoráveis às iniciativas culturais cinematográficas ou outras, excetuadas, graças ao ministro Gustavo Capanema, as relativas à arquitetura e pintura modernas. O ensaio tímido do Clube de Cinema em São Paulo como primeiro passo para a constituição de uma cinemateca foi sufocado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Quando alguns anos mais tarde o mesmo grupo paulista fez nova tentativa, o clima já estava maduro para o florescimento da ideia”⁶⁹⁵.

Após o fechamento da agremiação, o grupo de fundadores passou a realizar sessões nas residências de Paulo Emílio e Lourival Gomes Machado⁶⁹⁶. Segundo Carlos Roberto de Souza, embora de vida breve, o primeiro Clube de Cinema de São Paulo tornou-se referência para os interessados pelas manifestações culturais cinematográficas e foi lembrado como um exemplo “de tentativa, prematuramente extinta, para que a arte do cinema não sucumbisse ‘asfixiada pela mercantilização’”⁶⁹⁷.

Em 1946, Paulo Emílio embarcou novamente para França, onde permaneceu por quase dez anos. Em São Paulo, no mesmo ano, “o movimento de cultura cinematográfica renasce e sua figura catalisadora foi Francisco Luiz de Almeida Salles”, nas palavras de Souza⁶⁹⁸. Ao lado de Benedito Junqueira Duarte, Lourival Gomes Machado, entre outros, o advogado do serviço público estadual, que era também comentarista de filmes na revista *Clima* e crítico de cinema do *Diário de S. Paulo*, fundou o segundo Clube de Cinema de São Paulo. O novo órgão tinha como principal meta estimular o estudo, a defesa, a divulgação e o

⁶⁹⁵ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinemateca e obstinação. *O Estado de S. Paulo*, 11 de jul. 1959. In SALES GOMES (1981), p. 74.

⁶⁹⁶ ANDRADE (1962), p. 10.

⁶⁹⁷ SOUZA (2009), p.53.

⁶⁹⁸ SOUZA (2009), p.54.

desenvolvimento da arte cinematográfica no Brasil⁶⁹⁹. A proposta seguia a linha do clube anterior, idealizada por Paulo Emílio, e também possuía um viés didático e de formação, além de uma preocupação com a preservação e difusão do cinema. No entanto, o objetivo não era produzir material cinematográfico, mas apenas incentivar e orientar a sua realização. Apesar de estar fora do país, Paulo Emílio participava à distância das atividades e decisões do Clube. Em artigo publicado por ocasião do quinquagésimo aniversário do órgão, Rudá de Andrade dá detalhes do contexto institucional no qual ele foi formado e protesta pelo fato dos seus primórdios terem sido esquecidos:

“Seu começo não representou apenas um período de formação da consistente instituição de hoje, mas revela uma significativa atuação cultural na época. Esse tipo de desmemória tem sido comum em relação a fatos ocorridos nos anos 40 e 50, já que nas décadas seguintes despontaram explosões culturais que abalaram a sociedade convencional, como a do movimento libertário da juventude, o desembaraço sexual, a rebeldia, o engajamento político, tudo refletido nas expressões artísticas dos anos 60 ou 70. A época aqui tratada, a do pós-guerra, representa para nós uma força renovadora que mudou o feitio do país. A abertura democrática com o fim do Estado Novo, o início do desenvolvimento tecnológico e industrial, as profundas mutações urbanas e populacional desta cidade proporcionaram significativas transformações sociais. (...) Fugindo ao provincianismo da nossa cidade, tiramos a gravata obrigatória para ingressar nos cinemas, deixamos de lado o chapéu. Conceitos artísticos eram revistos. Novos criadores borbulhavam em ansiedade. Em tal clima, São Paulo tentava esquecer a província atirando-se de cabeça no espírito desenvolvimentista que chegava também às questões das artes. Assim entramos no grande período de formação das instituições, das infraestruturas que, paulatinamente, adentraram os anos 50. Foi a época do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), da Escola de Arte Dramática, da Vera Cruz, dos museus de Arte e de Arte Moderna, da Bienal, da PUC (Pontifícia Universidade Católica), da consolidação da USP, do Foto Cine Clube Bandeirantes (...)”⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ <http://cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia>

⁷⁰⁰ ANDRADE (1996).

O Clube de Cinema é criado é um período no qual a iniciativa privada foi a principal responsável pelo desenvolvimento da área cultural no país⁷⁰¹. A burguesia industrial paulista havia enriquecido ainda mais durante a II Guerra Mundial e alguns mecenas destacaram-se pelo interesse às manifestações artísticas. Francisco Matarazzo Sobrinho foi um deles. Naqueles anos, o industrial de origem italiana financiou a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, do Museu de Arte Moderna, da Bienal de São Paulo, e apoiou a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Segundo Carlos Roberto de Souza, Ciccilo, como era conhecido, simpatizou com as atividades do grupo do Clube de Cinema e imediatamente patrocinou a iniciativa⁷⁰².

Em 1948, a partir de articulações feitas por Paulo Emílio na Europa, o Clube filiou-se à Federação Internacional de Arquivos de Filmes, em um momento chave de sua história, pois lhe permitiu constituir um arquivo fílmico a partir de trocas e empréstimos. Naquela altura, a FIAF já reunia uma dúzia de arquivos, quase todos europeus, e desenvolvia intensa atividade de circulação e troca de filmes clássicos, além de produzir cópias, realizar o intercâmbio de documentação bibliográfica e fotográfica e de possuir incipientes conhecimentos sobre a melhor maneira de conservar filmes⁷⁰³. Em seu artigo, Rudá de Andrade menciona a vocação de arquivo da agremiação paulista e a percepção de seus membros acerca da necessidade de alianças com outras entidades mais sólidas para concretização de seus objetivos.

“Já em suas primeiras reuniões o Clube mostra sua vocação arquivística com propostas de criação de acervo de filmes, biblioteca, além de planejar intercâmbio com a filmoteca do MoMA de Nova York. (...) Tais pretensões, diante da realidade dos primeiros passos, levava o grupo à visão premonitória de acordos com instituições mais sólidas, como a USP ou o futuro Museu de Arte Moderna de São Paulo”⁷⁰⁴.

⁷⁰¹ CALABRE (2007),p.3.

⁷⁰² SOUZA (2009), p.54.

⁷⁰³ SOUZA (2009), p.54.

⁷⁰⁴ ANDRADE (1996).

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi uma instituição fundamental na história da Cinemateca Brasileira. O crítico de arte Sérgio Milliet foi um dos mais importantes articuladores da criação do museu e, ao lado de Antonio Candido, que havia participado da fundação do primeiro Clube de Cinema, integrou o primeiro conselho da instituição. Segundo Paulo Emílio, o movimento de cultura cinematográfica no Brasil esteve intimamente ligado às atividades do MAM. “Apenas criado o museu conjugou sua ação com a do Clube de Cinema de São Paulo, dando nascimento à Filmoteca do Museu de Arte Moderna que se transformaria na Cinemateca Brasileira”⁷⁰⁵.

Em março de 1949, foi assinado um acordo entre o museu e o Clube de Cinema que previa a criação da Filmoteca do MAM. Almeida Salles foi o primeiro diretor da entidade, ao lado de Lourival Gomes Machado, na época diretor do museu⁷⁰⁶. Apesar do acordo com o MAM garantir ao Clube maior respaldo financeiro e institucional, Rudá esclarece que ele também gerou insegurança nos seus membros.

“O apego pela entidade e o temor da perda de autonomia, em uma aliança com o já potente museu nascente, acabou levando o Clube a estabelecer um intrincado acordo, no qual se criou uma comissão de cinema do museu. Esta nada mais era do que a própria diretoria do Clube. Ainda assim, foi necessária a intervenção diplomática de Almeida Salles, presidente do Clube e colaborador de Cicillo na estruturação do museu, para que se chegasse a certo clima de confiança. Não é necessário muito esforço para se deduzir que, como em qualquer caso semelhante, o MAM teria intenções de absorver -para não dizer engolir- o Clube e sua capacidade técnica, e este estava procurando dar um passo significativo sem perder seu poder. Resumindo, o resultado foi o seguinte: o Clube e o MAM passaram a realizar suas atividades cinematográficas em conjunto, a administração financeira ficou a cargo do MAM, e os sócios de ambos adquiriam iguais direitos. Foi um casamento imperfeito que perdurou com perfeição, pelo menos durante os cinco primeiros anos”⁷⁰⁷.

⁷⁰⁵ SALES GOMES, Paulo Emílio. O cinema na Bienal. *O Estado de S. Paulo*, 8 de jun. 1957. In: SALES GOMES (1981), p. 137.

⁷⁰⁶ <http://cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia>

⁷⁰⁷ ANDRADE (1996).

A Filmoteca do MAM deu continuidade à prática de empréstimos de filmes dos arquivos que eram membros da FIAF. As trocas foram intensificadas com a nomeação de Paulo Emílio a vice-presidente da Federação Internacional de Arquivos de Filmes, em 1951. A Filmoteca também concentrava suas ações em buscar filmes brasileiros antigos, lutar pela preservação desse legado e fortalecer sua própria atuação no campo cultural brasileiro, sobretudo por meio da realização de grandes mostras em parceria com as demais instituições e iniciativas culturais de São Paulo. O MASP e a Bienal de São Paulo foram as principais delas⁷⁰⁸. No artigo “O cinema na Bienal”, publicado, em 1957, Paulo Emílio comenta as ações promovidas pela Filmoteca no contexto da grande exposição internacional, que, naqueles anos, ainda era um evento organizado pelo Museu de Arte Moderna:

“O cinema não poderia ficar ausente do maior empreendimento do Museu, as Bienais, e já na primeira foi organizada uma manifestação em torno dos documentários sobre arte (...). Por ocasião da Bienal do IV Centenário realizou-se contemporaneamente o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, que enquadrou as realizações cinematográficas promovidas pela Filmoteca. (...) Para a III Bienal retomou-se em matéria cinematográfica a fórmula da I mas consideravelmente ampliada. Foi proposta uma visão de conjunto da produção mundial de filmes sobre artes durante dez anos. Vinte e dois países participaram do Festival 10 Anos de Filmes sobre Arte, e o seu sucesso como espetáculo foi imenso”.⁷⁰⁹

No artigo, o crítico destaca o êxito do “Festival 10 Anos de Filmes sobre Arte”, mas também lamenta o fato de que o principal objetivo da iniciativa não havia sido alcançado. Para justificar essa afirmação, Paulo Emílio citou um fragmento do texto elaborado para o catálogo do Festival no qual seus organizadores expressam que o propósito principal do evento não era:

⁷⁰⁸ <http://cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia>

⁷⁰⁹ SALES GOMES, Paulo Emílio. O cinema na Bienal. *O Estado de S. Paulo*, 8 de jun. 1957. In: SALES GOMES (1981), p. 137-138.

“(…) o de permitir que algumas centenas de pessoas esclareçam suas ideias a propósito do filme sobre arte. Nosso objetivo é mais amplo. Pelas Bienais, visitadas por centenas de milhares de pessoas, o Brasil integrou-se nas grandes correntes da arte moderna. Mas no que se refere à arte do passado, nosso desenvolvimento tardio só permitiu que uma parcela ínfima do patrimônio artístico da humanidade ficasse depositada em nossos museus. Provavelmente nunca possuiremos um quadro de Andrea del Castagno ou de Sesshu. É essa lacuna que podem preencher os filmes sobre arte. Sejam quais forem os limites dos diferentes tipos de filmes sobre arte realizados até agora, não há dúvidas de que temos ao nosso alcance um estimulante vigoroso de divulgação artística, capaz de aprofundar e amplificar o papel tão importante desempenhado pelas reproduções. Nosso objetivo, nossa esperança, é que a passagem pelo Brasil desses filmes provoque em nossas autoridades culturais, governamentais e privadas, a tomada de consciência da possibilidade de se criar um Museu Imaginário de imagens luminosas, que tornará possível para milhões de brasileiros um primeiro contato com os tesouros artísticos de toda a humanidade.”⁷¹⁰

Neste trecho fica claro o intuito dos organizadores do Festival de utilizar o cinema como um meio de acesso a obras de arte, principalmente àquelas anteriores ao modernismo, que nunca chegariam ao país e às instituições locais. O texto do catálogo ressalta o papel fundamental das reproduções de obras de arte – exibidas a partir do suporte cinematográfico - no preenchimento de lacunas existentes nos museus brasileiros. Por fim, esclarece o objetivo do Festival, de exibir filmes sobre arte no contexto das Bienais para gerar nas autoridades culturais, governamentais e privadas a percepção do alcance desse material e da importância de se criar um “Museu Imaginário de imagens luminosas”.

Apesar do texto não mencionar o nome de André Malraux, a influência do teórico francês está presente no discurso dos organizadores de uma maneira geral e no de Paulo Emílio em particular. Como vimos no primeiro item deste

⁷¹⁰ Trecho retirado do catálogo “10 Anos de Filmes Sobre Arte”, de 1955. In: SALES GOMES, Paulo Emílio. O cinema na Bienal. *O Estado de S. Paulo*, 8 de jun. 1957. In: SALES GOMES (1981), p. 138.

capítulo, em 1959 o crítico dedicou um artigo a Malraux, no qual destaca seu apoio à Cinemateca Francesa, durante o período em que ele ocupava o cargo de Ministro do Estado responsável pelos Assuntos Culturais da França⁷¹¹. Segundo Paulo Emílio, em uma visita à Cinemateca de Paris, o ministro havia sublinhado que o organismo era o único capaz de fazer com que o público compreendesse que o cinema era uma arte e não apenas uma indústria, algo que o crítico buscava também implantar como princípio na instituição brasileira. Paulo Emílio finaliza seu artigo afirmando que Malraux teria sido a primeira personalidade governamental com um alto cargo, ao menos no Ocidente, “a compreender de fato e enfrentar o problema da cultura cinematográfica”⁷¹². Sobre a discussão introduzida por Malraux, cabe lembrar da iniciativa de Sérgio Milliet e Maria Eugênia Franco na Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, apresentada no item anterior. O programa adotado também apostava nas reproduções de obras de arte como meio de preenchimento de lacunas no acesso à história da arte e às obras dos artistas, com ênfase na produção moderna.

No texto sobre o cinema na Bienal, Paulo Emílio destaca, ainda, a importância do meio cinematográfico como instrumento educativo complementar. Para isso, menciona um artigo apresentado no 1º Congresso Nacional de Museus, realizado em 1956, em Ouro Preto, encontro que mobilizou diversos profissionais em torno da importância das instituições museológicas nos processos educativos. Segundo o crítico, o trabalho por ele citado demonstra “a impossibilidade de prosseguir com êxito no Brasil a documentação e a difusão artística sem se apelar para o filme”.

“Até hoje, porém, nenhuma providência foi tomada (...). Os responsáveis pelo ensino artístico, como os encarregados pela educação em geral, continuam a ignorar o que significa no mundo moderno o cinema utilizado como instrumento didático complementar”⁷¹³.

⁷¹¹ O antigo cargo de Ministro do Estado responsável pelos Assuntos Culturais é atualmente denominado Ministro de Cultura e da Comunicação.

⁷¹² SALES GOMES, Paulo Emílio. Contribuições de Malraux. *O Estado de S. Paulo*, 22 de ago. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 101-105.

⁷¹³ SALES GOMES, Paulo Emílio. O cinema na Bienal. *O Estado de S. Paulo*, 8 de jun. 1957. In: SALES GOMES (1981), p. 138.

De volta ao Brasil, no ano de 1954 Paulo Emílio assumiu a direção da FilMOTECA, como conservador-chefe, contando com a ajuda de Rudá de Andrade e Caio Scheiby, nas funções de conservadores adjuntos. “O que a gente queria era criar uma atmosfera para pensar cinema”, contou Rudá em entrevista, já nos anos 2000⁷¹⁴. Em 1956, em busca de maior autonomia, a FilMOTECA se desliga do Museu de Arte Moderna e é renomeada como Cinemateca Brasileira, tornando-se uma sociedade civil sem fins lucrativos⁷¹⁵. Em um artigo sobre o nascimento das cinematecas, publicado em 1959, Paulo Emílio comenta os motivos que podem levar à cisão entre um arquivo de filmes e a instituição cultural a qual este vincula-se originalmente. Em seu texto, o crítico não chega a referir-se, especificamente, à separação entre a Cinemateca Brasileira e o MAM.

“Chega porém o momento em que o vulto e a extrema complexidade das tarefas das cinematecas perturbam a estrutura das instituições que as englobam. Torna-se necessário, para garantir inclusive continuidade da colaboração cultural e artística, que as cinematecas tenham as estruturas próprias adequadas ao seu funcionamento. (...) A experiência internacional demonstra que há sempre um mal entendido no âmago dos entendimentos. As bibliotecas, universidades, clubes e museus interessam-se pelos filmes projetados na tela e tendem a não tomar conhecimento do resto. Porém esse resto que constitui a preocupação fundamental das cinematecas. Antes de mais nada, para as cinematecas, os filmes precisam ser encontrados, em seguida preservados pela contratipagem em base de acetato e depois armazenados em construções especializadas que garantam constância de temperatura e de grau de umidade. As cópias desses filmes poderão então ser difundidas nas projeções culturais”⁷¹⁶.

Nos anos que antecederam à separação do MAM e nos anos subsequentes, a Cinemateca passou por intensa instabilidade institucional advinda de dificuldades financeiras, problemas no que diz respeito a instalações

⁷¹⁴ COURI, Norma. *La Vita è Così, Maestro*. *Piauí*, 30ª edição, mar. 2009. online. Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/la-vita-e-cosi-maestro/>

⁷¹⁵ <http://cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia>

⁷¹⁶ SALES GOMES, Paulo Emílio. Nascimento das cinematecas. *O Estado de S. Paulo*, 2 de mar. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 88.

físicas adequadas. Em consequência disso, enfrentou uma série de problemas relativos à preservação do seu acervo. Em janeiro de 1957, um incêndio causado pela autocombustão de filmes em suporte de nitrato destruiu suas instalações na Rua Sete de Abril. Em um artigo publicado logo após o ocorrido, Paulo Emílio desabafa, mas também reafirma a importância da instituição na preservação do patrimônio cultural, artístico e histórico, além de seu papel social.

“O que o fogo de janeiro revelou foi a contradição lancinante entre os tesouros artísticos, culturais e históricos reunidos durante dez anos de trabalho e os meios ridículos que se dispunha para defendê-los. (...) Pode-se perguntar se esse acúmulo de dificuldades não indica a impossibilidade da existência no Brasil de uma instituição como a Cinemateca. Em outras ocasiões tive uma tendência a considerar essa explicação como a única capaz de esclarecer a florescência de impedimentos que a Cinemateca conheceu durante os últimos três anos. Porém, analisando objetivamente a situação, constato que nunca como hoje o Brasil não apenas comporta mas exige uma cinemateca. A cultura cinematográfica não é mais hoje o fato de alguns jovens pioneiros e entusiastas, mas está se transformando numa expressão de profunda necessidade social. Para nos limitarmos ao campo paulistano, verificamos que não só aumenta o número de jovens desejosos de uma aproximação mais autêntica como o fenômeno cinematográfico mas que a geração de seus pais procura uma posição moderna diante do assunto a fim de manter o equilíbrio do diálogo familiar”⁷¹⁷.

No artigo “Cinemateca e obstinação”, publicado no mês seguinte, Paulo Emílio volta a reforçar, apesar de todas as dificuldades, o enorme e valioso trabalho desenvolvido na instituição, que resultou em uma coleção voltada ao cinema com uma escala sem paralelos na América Latina, e na consolidação de um espaço de difusão cultural comparável às grandes instituições artísticas internacionais.

⁷¹⁷ SALES GOMES, Paulo Emílio. A cinemateca e os poderes. *O Estado de S. Paulo*. 29 de jun. 1957. In: SALES GOMES (1981), p. 150 – 153.

“A penúria de recursos da Cinemateca Brasileira durante os seus dez primeiros anos de existência poderia levar a crer que a iniciativa, mais uma vez, fosse prematura. Essa impressão, porém, é desmentida pelo prodigioso desenvolvimento da entidade. O fato de um pequeno grupo de pessoas praticamente sem recursos financeiros ter reunido em poucos anos, até fins de 1956, uma coleção de filmes, aparelhos, livros, cartazes, fotografias e demais documentação relativa ao cinema, incomparavelmente mais rica do que qualquer outra na América Latina; e de ter promovido uma difusão cultural que na qualidade só encontra paralelo nos grandes centros artísticos do mundo, é a demonstração de que o meio social brasileiro não só comportava mas exigia uma cinemateca”⁷¹⁸.

Apesar de acreditar na importância e necessidade da instituição no contexto brasileiro, o crítico tinha plena consciência da desproporção entre a “vitalidade quase espontânea” da Cinemateca Brasileira e o enorme esforço dos envolvidos no projeto, em relação à “fragilidade do organismo que a suportava”⁷¹⁹. Essa contradição era a mesma que existia entre a preciosidade do material recolhido e os meios mínimos de que a entidade dispunha para defender seu acervo. O incêndio de 1957 destruiu integralmente a biblioteca, a fototeca, os arquivos gerais e a coleção de aparelhos que iriam compor o que crítico chamou de o “futuro museu de cinema”, isso sem falar em um terço do acervo de filmes⁷²⁰.

Aqui, cabe pensar que o Museu da Imagem e do Som vinha, em grande medida, materializar este “museu de cinema” idealizado por Paulo Emílio, Rudá e Almeida Salles. Em depoimento ao MIS, gravado em 1990, Almeida Salles chegou, inclusive, a comentar que o objetivo da Cinemateca era se constituir como “um

⁷¹⁸ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinemateca e obstinação. *O Estado de S. Paulo*, 11 de jul. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 75.

⁷¹⁹ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinemateca e obstinação. *O Estado de S. Paulo*, 11 de jul. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 75.

⁷²⁰ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinemateca e obstinação. *O Estado de S. Paulo*, 11 de jul. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 75.

museu de cinema, um projeto de cinema, que compreendia a ideia de sistema, de sociedade”⁷²¹.

Ao evocar o termo “museu de cinema” é fundamental retomar os escritos de Henri Langlois, um dos fundadores, em 1936, da Cinemateca Francesa, que conforme mencionado anteriormente foi mentor de Paulo Emílio na fundação da Cinemateca Brasileira. Desde o princípio, Langlois não estava convencido com o conceito que o nome “cinemateca” evocava. Tal nomenclatura, segundo ele, estava calcada no termo “biblioteca” e remetia somente a uma das funções principais da instituição que havia criado, a conservação, porém, relegava todas as outras. Em 1949, ele escreveu:

“Com a palavra “cinemateca”, evocamos imediatamente um imenso depósito fechado com chave no qual estão acumulados milhares de rolos, uma instituição impessoal cuja única razão de ser é colecionar profissionalmente o maior número possível de filmes (...) Isso é o que foi a Reichsfilmarchiv, vasta operação policial na qual foram preservadas as obras maestras de uma nação”⁷²².

Langlois preferia utilizar um termo, para ele, mais amplo e menos técnico, “museu”. Inclusive, “Museu do cinema” era o nome que oficialmente era utilizado pela Cinemateca Francesa ao longo de seu tortuoso percurso, por exemplo, nos ingressos das sessões que promovia e no pórtico de entrada de sua sede, no Palais de Chaillot. Em 1972, foi inaugurado em Paris um Museu de Cinema, constituído por diversas coleções, com câmeras e equipamentos, cenários, vestuário e documentos da Cinemateca Francesa. A instituição existe até hoje e atravessou diversas mudanças de sede. No entanto, para Langlois, seu “museu de cinema” era anterior a esta materialização parcial, uma espécie de ideal não realizado, bastante similar ao projeto que estava na origem da missão da Cinemateca Brasileira. Também em 1949, Langlois escreveu:

⁷²¹ ALMEIDA SALLES, Francisco de. Depoimento. Memória ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo como parte do projeto “Memória Paulo Emílio Sales Gomes”, 30 de ago. 1990.

⁷²² LANGLOIS, Henri. *Écrits de cinema*. Paris: Flammarion, 2014. p. 203. [tradução da autora]

“Que longe estamos deste objetivo! Desta cinemateca ideal que conservaria toda a produção nacional, e cuja sala de projeção seria o que espera o público, no coração de um museu que não fosse simplesmente um receptáculo do passado e a evocação de tudo que antecedeu o nascimento da arte cinematográfica (espetáculos populares, fantasmagorias, pantomimas, sombras chinesas) senão também o que faria conhecer, por meio de exposições temporais e apresentações de filmes, todas as formas novas do cinema independente do mundo inteiro”⁷²³.

Em um texto datilografado de 1961, que permaneceu inédito até 2014, intitulado “Museus imaginários”, em uma referência clara aos escritos de André Malraux, Langlois afirmou:

“O cinema está na encruzilhada da história. Permite ver, como um periscópio, no tempo, os seres tal e como foram e não tal e como os imaginamos. Por conta disso, o cinema é o equivalente a nossa memória para o cosmos. O documento fílmico constitui a parte consciente desta memória. A arte cinematográfica é o seu subconsciente (...) daí o imenso lugar que irão ocupar, cada vez mais, as cinematecas. Suas salas de repertório devolvem o cinema à arte e demonstram que a sétima arte é a última expressão, a mais rica, a mais densa, a mais variada, da tradição humanista, a expressão última de vários milênios de criação artística. Seus museus [de cinema] estão além do cinema (porque o cinema é uma soma que une Marey a Duchamp, Lumière a Monet, Emile Cohl a Klee), verdadeiros museus abertos a todas as correntes, a todas as evocações e que, para além do cinema, exigem a confrontação de todos os valores de criação do nosso tempo, todas as correntes da nossa história, os museus imaginários por excelência”⁷²⁴.

Poucos anos antes, em 1957, Paulo Emílio já havia destacado este “poder” do cinema, de registrar, e não apenas representar, a história no tempo presente. Ao mesmo tempo, enfatizava a importância de uma instituição que preservasse tais registros e os colocasse lado a lado.

⁷²³ LANGLOIS (2014), p. 206. [tradução da autora]

⁷²⁴ LANGLOIS (2014), p. 206-207. [tradução da autora]

“Se há mais de quatrocentos e cinquenta anos já existisse o cinema, a viagem de Pedro Álvares Cabral poderia ter sido objeto de um documentário de grande interesse para nós, porém seria pouco provável que a partir de 1530 ainda existisse alguma cópia conservada do filme. Não sei que interesse terão para os brasileiros do ano 2357 a imagem e a voz de Getúlio Vargas prestando juramentos a Constituições, as passeatas de Plínio Salgado, os comícios de Luís Carlos Prestes, as vistas do Rio, de São Paulo ou da Central do Brasil, o ‘Cangaceiro’ de Lima Barreto. Mas a perspectiva para quem se ocupa da conservação de filmes é assegurar sua preservação para a posteridade”⁷²⁵.

É possível associar a afirmação de Paulo Emílio e o projeto de museu de cinema, descrito por Langlois, às diretrizes iniciais do MIS. No artigo “Cinemateca e obstinação”, o crítico deixa claro, inclusive, que os responsáveis pela Cinemateca Brasileira sempre souberam que o trabalho de “interesse cultural coletivo” no qual estavam envolvidos só adquiriria solidez e permanência se fosse, de fato, amparado pelos poderes públicos municipais, estaduais e federais. Porém, segundo ele, “a tomada de consciência do problema pelos nossos governos tem sido lenta e manifestou-se em primeiro lugar no âmbito municipal”⁷²⁶. O crítico refere-se aqui a uma lei promulgada no fim de 1955, que impunha um adicional sobre o imposto de diversões públicas destinado a criar recursos para o amparo à indústria cinematográfica paulista. Tal imposto, segundo o artigo 15 da lei, seria destinado ao estabelecimento de “convênios entre o Município e entidades que se apliquem à conservação e exibição de fitas, com finalidades culturais, ou que mantenham cursos e seminários para o estudo da técnica e da arte cinematográficas”⁷²⁷. A descrição da lei se aplicava diretamente ao perfil institucional da Cinemateca e, de acordo com o crítico, era a primeira vez que a legislação brasileira fazia referência à conservação e exibição de “fitas

⁷²⁵ SALES GOMES, Paulo Emílio. Vinte milhões de cruzeiros. *O Estado de S. Paulo*. 29 de jun. 1957. In: SALES GOMES (1981), p. 150 – 153.

⁷²⁶ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinemateca e obstinação. *O Estado de S. Paulo*, 11 de jul. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 75.

⁷²⁷ Lei municipal nº 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. Diário Oficial do Município de São Paulo, 02/01/1956, p. 54. Disponível em: <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L4854.pdf>

com finalidades culturais”. De acordo com a avaliação de Paulo Emílio, esse simples fato conferia ao documento uma importância histórica⁷²⁸.

O incêndio da Cinemateca gerou comoção pública, especialmente no meio especializado, e resultou em apoios e doações de diversas entidades nacionais e estrangeiras. Por intermédio de Ciccillo Matarazzo⁷²⁹ e da Prefeitura do Município de São Paulo, os filmes que sobrevieram ao fogo foram depositados em diversos espaços distribuídos pelo Parque do Ibirapuera e a Cinemateca passou a ocupar uma sala na sede da Bienal de São Paulo⁷³⁰. O apoio do poder público municipal, no entanto, não foi suficiente para solucionar os diversos problemas enfrentados pela Cinemateca desde o incêndio, que permaneceu com risco de desaparecer. Em 1961, a instituição foi transformada em fundação, para assim poder estabelecer convênios com o poder público estadual. Na busca por uma entidade ou espaço que pudesse abrigar seu acervo, surgiu a possibilidade de entrosamento com a Universidade de São Paulo e no mesmo ano foi elaborado um projeto para a construção de um depósito climatizado, localizado no Campus, que nunca saiu do papel⁷³¹. No ano seguinte, foi criada a Sociedade Amigos da Cinemateca - SAC, sociedade civil com a finalidade de dotar a instituição de recursos financeiros. Apesar de todos os esforços envolvidos, nenhuma dessas iniciativas foi capaz de solucionar as dificuldades financeiras e as más condições da estrutura física da Cinemateca.

Em 1967, Luiz Ernesto Kawall aproximou-se de Almeida Salles, Paulo Emílio e Rudá com o intuito de angariar esforços para a criação do Museu da Imagem e do Som. O trio enxergava no museu, a ser criado pelo governo do Estado de São Paulo, como um possível abrigo para o acervo da Cinemateca, além de fornecedor de apoio financeiro e administrativo por meio do poder público estatal para sua preservação. Se não bastasse a precariedade da Cinemateca, praticamente desativada desde 1962, um segundo incêndio, no início de 1969,

⁷²⁸ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinemateca e obstinação. *O Estado de S. Paulo*, 11 de jul. 1959. In: SALES GOMES (1981), p. 75.

⁷²⁹ Como Francisco Matarazzo Sobrinho é chamado e conhecido.

⁷³⁰ <http://cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia>

⁷³¹ CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo, Unesp, p. 227.

gerou a perda de mais itens do acervo em suporte de nitrato e agravou ainda mais a situação da Cinemateca, que até meados dos anos de 1970 sobreviveu com escassos recursos provenientes de doações e taxas de exibição.

Após a criação oficial do MIS, em 1970, diferentemente do que estava previsto por decreto e foi amplamente anunciado pela imprensa⁷³², o acervo da Cinemateca Brasileira não foi absorvido pelo museu. Somente em 1975 o arquivo de filmes conseguiu se reerguer com a formação de um Conselho Consultivo e a obtenção de recursos junto às esferas do poder público⁷³³. Ainda assim, durante a gestão de Rudá de Andrade, o Museu da Imagem e do Som foi um grande parceiro da Cinemateca. Obras restauradas por ela e de seu acervo eram exibidas com frequência nas sessões organizadas no museu. A proposta da Cinemateca, de afirmar o cinema não como fonte de entretenimento, mas como documento histórico, artístico e educacional, também estava presente nas diretrizes iniciais do MIS. Para completar, apesar do museu não possuir até 1979 condições ideais para abrigo de filmes, ao que tudo indica, no período em que Bernardo Vorobow esteve a frente de sua programação cinematográfica, de 1975 a 1985, a instituição pôde concretizar um dos principais objetivos que compartilhava com a Cinemateca, o de constituir um espaço não apenas para guarda e exibição de filmes, mas para formação de público para o cinema.

⁷³² MIS abrigará obras da Cinemateca Brasileira. *Notícias populares*. 30 de out. 1970. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

⁷³³ <http://cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia>

3.3. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro foi idealizado pelo então governador do Estado, Carlos Lacerda, e inaugurado em 1965. De acordo com Luiz Ernesto Kawall⁷³⁴, que naquele momento era assessor de imprensa do político, em 1961 Lacerda já sonhava com a concretização de um MIS na cidade. Com o intuito de materializar o projeto, Kawall organizou uma reunião no Palácio da Guanabara, para qual convocou uma “série de jornalistas interessados em cultura popular”⁷³⁵. Segundo ele, o museu idealizado por Lacerda, deveria ser um repositório da vida popular e não da cultura erudita⁷³⁶.

A historiadora Claudia Mesquita Dias, autora de uma dissertação de mestrado sobre o processo de formação do MIS do Rio de Janeiro, define dois momentos chave, decisivos para a idealização de um equipamento cultural como aquele: a mudança da capital federal para Brasília, em 1960, que resultou na criação do estado da Guanabara e deu ao Rio de Janeiro o estatuto de cidade-estado; e as comemorações do IV Centenário da fundação da cidade. Neste período, de “afirmação das singularidades do povo e da terra carioca”⁷³⁷, a autora destaca a criação do Museu da Imagem e do Som como parte crucial de uma estratégia de reafirmação do Rio de Janeiro como capital cultural do país⁷³⁸. Para a pesquisadora, por tratar-se de anos marcados por um sentimento nostálgico e por um “boom memorialista”, o período foi particularmente profícuo para a criação de um museu voltado para a sacralização de uma memória local. Desse modo, o MIS do Rio de Janeiro foi criado como um monumento de exaltação à cidade e à alma carioca, como parte de uma estratégia política ligada às eleições presidenciais de 1966, para as quais Carlos Lacerda era um candidato em potencial⁷³⁹.

⁷³⁴ 10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980.

⁷³⁵ KAWALL (2017).

⁷³⁶ KAWALL (2017).

⁷³⁷ DIAS (2009), p. 18.

⁷³⁸ DIAS (2009), p. 19.

⁷³⁹ DIAS (2009), p. 19.

Claudia Dias esclarece que o cosmopolitismo era um dos traços principais do museu que Carlos Lacerda pretendia criar. A capital francesa era sua maior referência, com destaque para a política cultural desenvolvida no fim dos anos 1950 e anos 1960 por André Malraux e sua defesa do conceito de museu imaginário⁷⁴⁰. Somado a isso, Lacerda também era muito próximo a Mário de Andrade, com quem compactuava os mesmos ideais acerca da defesa da democratização da cultura a partir do uso de reproduções, e com o conceito de patrimônio, que incluía, por exemplo, manifestações populares e imateriais⁷⁴¹.

No processo de formação do MIS do Rio de Janeiro, o encontro de Lacerda com o crítico musical Maurício Quádrio, que veio a ser o primeiro diretor do museu, também foi decisivo para definir o perfil da instituição a ser criada. O político havia lido uma reportagem no jornal carioca *O Globo* que informava que Quádrio pretendia doar para o Estado sua coleção de registros sonoros. Por conta disso, o colecionador foi convidado para uma reunião no Palácio do Governo. No depoimento à historiadora Cláudia Dias, Quádrio esclarece que na ocasião Lacerda revelou sua intenção de criar um museu e convidou o crítico para conduzir o processo de compra pelo Estado das coleções que viriam a constituir seu acervo.

“Maurício não sabe se Carlos Lacerda já tinha o projeto de um museu audiovisual antes desse primeiro encontro – ‘pelo menos não expressou publicamente’ -, mas se recorda que no decorrer da reunião falou da sua intenção em criar um Museu da Imagem e da Luz, algo parecido com o ‘Son et lumière’ parisiense⁷⁴², ‘talvez entendendo como ‘luz’ a TV e o cinema’. O fato é que desse contato inicial, a conversa evoluiu para a necessidade de criação de um centro de documentação para o Estado da Guanabara, ideia embrionária do que viria a se constituir no Museu da Imagem e do Som – nome sugerido por Maurício Quádrio na fase de restauração do prédio da qual ele era encarregado em 1964”⁷⁴³.

⁷⁴⁰ DIAS (2009), p. 102-103.

⁷⁴¹ DIAS (2009), p. 103.

⁷⁴² “Son et lumière” refere-se a tradição francesa de espetáculos com projeções de luz e som em edifícios públicos.

⁷⁴³ DIAS (2009), p. 101.

Segundo Dias, dois aspectos nortearam a equipe de criação do MIS do Rio de Janeiro, liderada pelo ex-governador: a escolha do prédio que iria abrigar a instituição e a formação do seu acervo. Foi destinado à sede do museu o Pavilhão do Distrito Federal na Exposição Internacional de 1922. Tratava-se de um edifício localizado na Praça XV de Novembro, no centro da cidade, uma das poucas construções sobreviventes da exposição comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. O edifício materializava o tom memorialista que Lacerda queria imprimir ao museu e Maurício Quádrio ficou responsável pelo seu restauro.

Entre 1963 e 1964, foram avaliadas e adquiridas as primeiras coleções para a formação do acervo do MIS do Rio de Janeiro. Lacerda participou em todo o processo de negociação do material. Entre as diversas coleções compradas estavam a dos fotógrafos Augusto César Malta de Campos e Guilherme Antônio dos Santos; do radialista, compositor e pesquisador Henrique Domingues Foréis, o Almirante; e a discoteca do jornalista e crítico musical Lúcio Rangel. Além destes materiais, Quádrio doou ao museu nascente sua coleção de gravações de vozes, com discursos, narrações de obras literárias e declamações, entre outros registros sonoros, que já haviam atraído a atenção de Carlos Lacerda.

Augusto César Malta de Campos atuou como fotógrafo oficial nomeado pelo governador Pereira Passos no início do século XX para documentar as transformações do Rio de Janeiro. Entre os temas das fotos que integram a coleção Malta estão a demolição do Morro do Castelo, em 1922; a Revolta da Vacina e a inauguração da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, ambas de 1904; a Exposição Nacional de 1908; a Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, e a inauguração da estátua do Cristo Redentor, em 1931. Já a coleção do fotógrafo Guilherme Santos, um dos expoentes da fotografia estereoscópica no Brasil, contém mais de 17 mil negativos e 7 mil positivos em vidro, além de 1.500 ampliações em papel⁷⁴⁴. Ambos registraram, na primeira metade do século XX, além das transformações pelas quais o Rio de Janeiro passou, imagens da vida cotidiana da cidade, os hábitos do carioca,

⁷⁴⁴ <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/>

personalidades nacionais, visitantes ilustres, a arquitetura, a paisagem e as manifestações culturais, tais como o carnaval, festas, desfiles cívicos e militares.

Durante mais de trinta anos, o radialista, compositor, cantor e instrumentista Henrique Foréis Domingues, conhecido como Almirante, reuniu milhares de partituras musicais, livros, fotografias e discos, recortes de jornais, além de instrumentos musicais que pertenceram a músicos brasileiros consagrados. Em sua casa, que funcionava como centro de pesquisa, ele conservou mais de 100 mil documentos rigorosamente catalogados e arquivados por assunto, autor e/ou por título⁷⁴⁵. No ato da aquisição da coleção Almirante, ficou acertado que o radialista continuaria com a guarda, usufruto e com a responsabilidade pelo tratamento do material dentro do MIS. Para completar, o acervo inicial do museu, o governador adquiriu a coleção do jornalista e pesquisador Lúcio Rangel, especializada em música popular brasileira. Rangel havia sido o responsável pelo lançamento da *Revista da Música Popular*, que movimentou o meio artístico carioca entre 1954 e 1956⁷⁴⁶.

A escolha das coleções compradas pelo museu carioca no seu processo de formação explicita a orientação do projeto concebido por Lacerda, voltado para a consolidação de uma memória do Rio de Janeiro construída, principalmente, a partir de um passado do início do século XX. Na opinião da pesquisadora Tânia Mendonça, o fato da compra de algumas das coleções ter sido efetuada pessoalmente pelo governador Lacerda e o convite para que o Almirante continuasse à frente da pesquisa e organização do material que havia coletado aos longo dos anos eram um reflexo da política cultural definida por aquela administração, de investimento na preservação da memória da música popular, além da valorização e do incentivo às ações de pesquisa na área⁷⁴⁷.

⁷⁴⁵ <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-almirante/>

⁷⁴⁶ MENDONÇA (2012), p. 264.

⁷⁴⁷ MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. Tese (Doutorado), Curso de Museologia, Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2012. p. 263.

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro foi criado oficialmente sob o regime jurídico de fundação, vinculado ao Banco do Estado da Guanabara (BEG). Sua missão era: “recolher, classificar e expor documentação de valor histórico e cultural; realizar e estimular estudos e pesquisas sobre problemas de documentação; propor normas relativas à seleção, classificação e conservação de documentos para sua adoção pelos órgãos da administração pública estadual”⁷⁴⁸. No dia 03 de setembro de 1965, o MIS carioca foi inaugurado. No discurso de abertura do museu, Carlos Lacerda declarou:

“Não se trata apenas de uma casa para satisfazer a curiosidade pública, que é bem-vinda sempre nesta casa, mas trata-se dentro do mais rigoroso e moderno critério da técnica chamada de museologia, de um centro de documentação, através do qual se há de procurar e encontrar nas raízes do Rio de Janeiro, os segredos e soluções do seu futuro. Aqui se verá projetada sob o passado, na sombra do esforço dos nossos antecessores, o que há de ser o Rio radioso com o passar dos tempos e o prosseguimento harmônico e conjugado de tais esforços de sucessivas gerações de trabalhadores. (...) Este museu visa documentar em som e imagem esse esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram convergentes, formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”⁷⁴⁹.

É possível identificar no discurso do político o objetivo de constituir uma instituição que iria documentar em imagem e som o Rio de Janeiro em seus diversos aspectos – humanos, históricos, arquitetônicos e sociais. Lacerda também ressalta a importância no tempo futuro da preservação do passado e do presente e chama atenção para o fato do museu nascente ser criado a partir dos critérios mais modernos e rigorosos da museologia.

⁷⁴⁸ RIO DE JANEIRO (Estado) Decreto nº 385, de 24 de abril de 1964. Arquivo Administrativo do MIS Rio de Janeiro. Apud. MENDONÇA (2012). p. 288.

⁷⁴⁹ Apud. MENDONÇA (2012). p. 445.

Apesar de Rudá de Andrade afirmar em seu depoimento que o MIS de São Paulo era algo completamente distinto do museu carioca⁷⁵⁰, é possível identificar uma série de traços comuns entre o projeto de instituição concebido por Lacerda e aquele desenvolvido poucos anos depois na capital paulista, quando Roberto de Abreu Sodré ocupava o cargo de Governador do Estado e Luiz Ernesto Kawall era seu assessor de imprensa. Cabe lembrar que Sodré e Kawall haviam acompanhado de perto as discussões iniciais e a materialização do Museu da Imagem e do Som do Rio. Em 1970, na cerimônia oficial de criação do MIS de São Paulo, o próprio Rudá utilizou termos bastante similares àqueles do discurso de 1965 de Lacerda ao anunciar que a instituição representaria “a tendência museológica mais avançada”⁷⁵¹.

Assim como o MIS carioca, o museu paulista também nascia com o intuito de constituir um centro de documentação, no caso, com enfoque no Estado de São Paulo. A instituição produziria registros de imagem e som que iriam retratar e conservar para a posteridade aspectos diversos da história e cultura da capital paulista e do país. Entretanto, diferentemente do que havia ocorrido no Rio de Janeiro, o MIS de São Paulo não iniciou seu acervo com a aquisição e incorporação de importantes coleções. Seu setor de documentação foi formado, em grande medida, a partir da coleta e reprodução de materiais de outros arquivos, pessoais e institucionais, e de registros produzidos no presente, por pela equipe do museu ou por terceiros a partir de acordos pré-estabelecidos. Ainda assim, ambos Museus da Imagem e do Som tinham como diretriz principal produzir e conservar materiais em suportes e técnicas reprodutíveis e difundirlos para a sociedade.

Logo que foi inaugurado, o MIS do Rio de Janeiro disponibilizou suas primeiras coleções não somente para consulta do público, como também por meio da cessão de cópias das imagens e dos sons para pesquisadores mediante solicitação. Os jornais da época noticiaram com entusiasmo a nova prática

⁷⁵⁰ ANDRADE (1993).

⁷⁵¹ ANDRADE (1970), p.1.

estabelecida pelo museu. No dia 24 de agosto de 1965, *O Globo* destacou: “Assim, o público poderá entrar na posse de cópias de documentos tão valiosos e tão ligados à saudade de um Rio que desapareceu em parte (...)”⁷⁵². Quatro dias depois, na edição de 28 de agosto, o jornal voltou a noticiar o MIS do Rio de Janeiro e destacou a diferença da instituição em relação aos demais museus do país: “A inovação do museu, em relação aos demais, é a de que o visitante poderá não só ver mas também levar uma ou mais cópias do que viu”⁷⁵³. A modalidade de acesso a um acervo museológico, proposta pelo MIS carioca, era algo novo, que gerou uma grande e positiva repercussão nos visitantes e na imprensa, que pareciam sobrevalorizar o fato de poderem levar para casa reproduções dos itens desejados. Anos depois, após a abertura de sua sede ao público, em 1975, o MIS de São Paulo adotaria a mesma prática. Além de fornecer ao público reproduções de seu acervo, o museu paulista apostava nos meios de comunicação, como a televisão, para difusão dos conteúdos e materiais produzidos e/ou incorporados pela instituição. Basta lembrar das inúmeras parcerias com a TV Cultura, mencionadas no segundo capítulo desta dissertação. A emissora, não apenas gravava em vídeo muitos dos projetos desenvolvidos pelo MIS, como também emitia tais registros na rede aberta.

Apesar do êxito inicial do MIS do Rio, poucos meses após sua inauguração, Carlos Lacerda renunciou ao seu mandato e, conseqüentemente, abandonou o projeto do museu. Derrotado pelo candidato da oposição nas eleições para o governo da Guanabara e em meio a uma relação conflituosa com seu partido, a UDN, e com o regime militar, que havia ajudado a implantar anos antes, o político deixou o governo do Estado, no dia 4 de novembro de 1965⁷⁵⁴.

“O clima festivo da inauguração do Museu, animado pelo piano de Guiomar Novaes e pelo otimismo de Carlos Lacerda sobre a continuidade dos seus projetos para o MIS, para a Guanabara e para o Brasil, destoava da iminente vitória da oposição e da

⁷⁵² Museu Contará a História do Rio com Imagem e Som. Jornal *O Globo*, 24 de ago. 1965, p.5.

⁷⁵³ Museu de Imagem e Som teve ontem a sua “avant-première”. Jornal *O Globo*, 28 de ago. 1965, p.2.

⁷⁵⁴ DIAS (2009), p. 131.

cassação dos seus direitos políticos pela ditadura militar”⁷⁵⁵.

Claudia Dias avalia que a marca fundadora do MIS no imaginário do carioca ficou ligada à música popular brasileira e não à memória do Rio de Janeiro, apesar dos esforços empreendidos por Lacerda nesse sentido. Ela comenta a questão:

“O Museu da Imagem e do Som rapidamente se dissociou da imagem do seu criador. Cada vez mais identificado com a efervescência cultural dos anos 1960, o MIS apagou o quanto pôde a memória de Carlos Lacerda na instituição, passando a desempenhar o papel esperado pelas elites cultas de esquerda, como foco de resistência à implantação do projeto representado pelo movimento militar, ao qual o ex-governador permaneceu inexoravelmente associado”⁷⁵⁶.

Tânia Mendonça explica que, após a saída de Lacerda, com a troca de gestão do governo do Estado, o MIS do Rio passou por um período de grande instabilidade institucional, quase fechou e somente conseguiu se reerguer em 1966. A autora se baseia no depoimento do musicólogo Ricardo Cravo Albin, diretor do museu de 1965 a 1971⁷⁵⁷. De acordo com ele, logo após a campanha política de 1966, Carlos Alberto Vieira, recém eleito presidente do Banco do Estado da Guanabara, instituição mantenedora do Museu da Imagem e do Som, anunciou que iria retirar o acervo do edifício sede do MIS e transformar o espaço em centro de lazer dos funcionários do Banco. O musicólogo recorda que na tentativa de conter a ameaça de fechamento foram tomadas duas medidas decisivas para a instituição: a formação do primeiro Conselho de Orientação do museu, que funcionaria como seu coadministrador, e a criação do programa “Depoimentos para Posteridade”. Segundo Albin, ambos foram “a grande tábua de salvação” do museu. “ Reunimos o Conselho e fizemos o primeiro depoimento.

⁷⁵⁵ DIAS (2009), p. 130.

⁷⁵⁶ DIAS (2009), p. 131 - 132.

⁷⁵⁷ Ricardo Cravo Albin deu um depoimento ao MIS do Rio de Janeiro no contexto do Seminário *Memória MIS 30 Anos*. Realizado em 1995, a iniciativa consistiu na gravação do encontro entre os ex-diretores, ex-funcionários e ex-conselheiros do museu e integrou a comemoração dos 30 anos do MIS do Rio de Janeiro. Apud. MENDONÇA (2012), p. 78.

(...) O sucesso foi tanto (...). Carlos Alberto, intimidado pelo alarido do programa na imprensa, desistiu da ideia e mesmo se quisesse, não poderia destruir porque a marca do MIS já existia”, ele relatou⁷⁵⁸.

Ambos Museus da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro e de São Paulo, incluíam em sua estrutura administrativa inicial conselhos. No caso do MIS carioca, foram formados sete deles, nas suas diversas áreas de atuação⁷⁵⁹. Já no MIS paulista havia apenas um Conselho de Orientação, responsável por elaborar o regulamento e o regimento interno do museu; deliberar sobre sua programação e suas atividades de manutenção, restauração e preservação das peças do acervo; decidir sobre a aquisição ou permuta de novos materiais e aceitação de doações; e realizar prestação de contas e relatórios anuais⁷⁶⁰.

Para a pesquisadora Tânia Mendonça, esta forma de gestão era pioneira no âmbito dos museus brasileiros, que pressupunha uma organização democrática e participativa da sociedade nas instituições. A existência de conselhos, segundo ela, era também responsável por garantir o desenvolvimento de instituições sólidas, estruturadas e não vulneráveis às mudanças de governo e aos interesses políticos. Segundo Mendonça, as reuniões dos conselheiros do MIS do Rio funcionavam como espaços de discussão e debate, nos quais a “comunidade” podia se engajar e opinar nas decisões do museu num contexto de ditadura, em que essas manifestações eram entendidas como “subversivas e provocadoras”⁷⁶¹.

“(...) o museu realizou uma das experiências mais inovadoras em termos de musealização do patrimônio imaterial, incluindo nesse processo, além da pesquisa, preservação e comunicação, as práticas pioneiras de interdisciplinaridade, através da participação dos conselhos, e de produção de acervos

⁷⁵⁸ Depoimento de Ricardo Cravo Albin, Seminário *Memória MIS 30 Anos*, 1995. Apud. MENDONÇA (2012), p. 78.

⁷⁵⁹ MENDONÇA (2012). p. 235.

⁷⁶⁰ SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 52.525, de 15 de setembro de 1970. Dispõe sobre a organização e funcionamento do Museu da Imagem e do Som. Diário Oficial - Executivo, 17/09/1970, p.3

⁷⁶¹ MENDONÇA (2012). p. 235-238.

do Programa Depoimentos para Posteridade. (...) Os conselhos se constituíram num dos mais importantes canais de manifestação dos movimentos culturais do Rio de Janeiro”⁷⁶².

O Conselho Superior de Música Popular Brasileira, criado em 1966, e oficializado em 1967, foi o primeiro dos sete órgãos do MIS do Rio de Janeiro. Na sequência, foram formados os seguintes conselhos: de Música Erudita, Artes Plásticas, Rádio, Cinema, Teatro e Literatura. Cada um deles era composto por quarenta membros, responsáveis por assessorar o processo de constituição do acervo e por propor ações educativas e pautas para a programação do museu, tais como, cursos, mostras de cinema, shows, entre outras⁷⁶³.

A partir de depoimentos coletados pelo MIS do Rio de Janeiro em 1995, e das entrevistas realizadas por Tânia Mendonça, em 2011, a pesquisadora conclui que o conselho de música foi o mais atuante deles. Durante seus quase dez anos de funcionamento, o órgão promoveu cursos de música popular brasileira, ministrados pelos próprios conselheiros, e organizou dois grandes concursos de repercussão nacional, os prêmios “Golfinho de Ouro” e “Estácio de Sá”⁷⁶⁴. O jornalista e pesquisador Sérgio Cabral Santos, um dos fundadores do Conselho, ao ser entrevistado por Tânia Mendonça afirmou que nos anos 1960 e 1970, o MIS do Rio era a “sede da música popular brasileira”⁷⁶⁵. Cabral era jornalista e crítico musical no *Jornal do Brasil*⁷⁶⁶.

Pouco depois, em março de 1967, foi criado o Conselho Superior de Cultura Cinematográfica. O órgão incluía entre seus membros críticos e pessoas ligadas à área de cinema de todo país. Dentre eles, os diretores Glauber Rocha, representante do Cinema Novo, e Humberto Mauro, além de Rudá de Andrade e Paulo Emílio Sales Gomes⁷⁶⁷. Uma matéria publicada naquele mesmo ano no *Jornal do Brasil*, destaca o surgimento do conselho voltado à área

⁷⁶² MENDONÇA (2012), p. 154 -155.

⁷⁶³ MENDONÇA (2012), p. 235.

⁷⁶⁴ MENDONÇA (2012), p. 275.

⁷⁶⁵ Apud. MENDONÇA (2012), p. 275.

⁷⁶⁶ Apud. MENDONÇA (2012), p. 275.

⁷⁶⁷ Conselho de Cinema pronto para dizer ao Museu da Imagem o que deve arquivar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 15 de mar. 1967

cinematográfica e esclarece que aos seus membros caberia opinar a respeito do que deveria ser aproveitado das fotografias e depoimentos dos pioneiros do cinema nacional registrados pelo museu. O próprio Humberto Mauro havia dado um depoimento em novembro de 1966⁷⁶⁸. Segundo o artigo, o então diretor do museu, Ricardo Cravo Albin, ressaltava entre as finalidades do MIS do Rio de Janeiro a realização de festivais, cursos e campanhas em favor do cinema nacional⁷⁶⁹. A participação de Paulo Emílio e Rudá no conselho indica que ambos estavam familiarizados com as diretrizes e as iniciativas promovidas pelo museu carioca, principalmente com aquelas ligadas ao cinema.

Poucos meses depois da criação do conselho de cinema, um artigo do *O Estado de S. Paulo*, do fim de 1967, informa que Albin havia ido à capital paulista com o intuito de reunir-se com a comissão de formação do MIS de São Paulo. Naquela altura, o musicólogo forneceu as Normas e Estatutos do museu da Guanabara para orientação do “seu similar” paulista⁷⁷⁰. Na sequência, ele passou a integrar oficialmente a Comissão de Organização da instituição e participar diretamente de sua criação e da definição de suas diretrizes iniciais⁷⁷¹.

Apesar das semelhanças entre ambos museus em relação a sua estrutura de organização e funcionamento, o MIS do Rio de Janeiro foi criado como uma fundação, mantida com recursos do Banco do Estado da Guanabara. Segundo Mendonça, a ideia do governador Carlos Lacerda era transferi-la para a iniciativa privada já em 1965, o que não aconteceu. Depois de um longo período de dificuldades financeiras, somente em 1975, o museu tornou-se unidade administrativa da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro⁷⁷². Já o Museu

⁷⁶⁸ <http://www.mis.rj.gov.br/wp-content/uploads/2014/08/Depoimentos-para-a-Posteridade-por-ano.pdf>

⁷⁶⁹ Conselho de Cinema pronto para dizer ao Museu da Imagem o que deve arquivar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 15 de mar. 1967

⁷⁷⁰ Diretor do MIS vem a S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*. 30 de nov. 1967, p. 14

⁷⁷¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.1.

⁷⁷² MENDONÇA (2012). p. 288.

da Imagem e do Som de São Paulo, como visto anteriormente, foi fundado como uma instituição do Governo do Estado, com financiamento público estatal⁷⁷³.

Somado a isso, Tânia Mendonça esclarece que no período da ditadura a censura interferiu nas atividades e na dinâmica do MIS carioca, principalmente após o ato institucional nº 5. Censura esta que, segundo os depoimentos gravados pelo MIS de São Paulo, não atingiu com a mesma intensidade a instituição paulista. Em sua tese, a pesquisadora destaca o fato do MIS do Rio de Janeiro ter desenvolvido nos seus primeiros anos uma programação intensa. Para ela, a existência dos conselhos de orientação foi fundamental para firmar o museu como um dos poucos espaços culturais da cidade livres da repressão. Ainda assim, a partir de 1968 os excessos do regime militar começaram a incidir sobre o museu⁷⁷⁴. Se nos primeiros anos da ditadura a entidade não sofreu com a censura, a partir dos depoimentos de ex-conselheiros é possível constatar que depois do AI-5, os conselhos passaram a “incomodar”. “Tudo que aglutinava, que proporcionava uma discussão mais ampla tornava-se incômodo para o governo. Então, o que não se conseguia discutir lá fora, nós discutíamos aqui dentro”, afirmou Hermínio Bello de Carvalho⁷⁷⁵. Na visão do compositor Albino Pinheiro, também ex-conselheiro, os representantes dos órgãos de repressão “não tinham noção” do que se fazia na instituição, ao contrário dos seus frequentadores, que tinham consciência de que o MIS tornara-se um foco de resistência⁷⁷⁶. De acordo com Mendonça:

“De 1966 a 1974, embora o país estivesse envolvido pelo clima repressivo da ditadura militar, o MIS viveu um período de efervescência cultural. Foi palco de mostras de cinema, debates, rodas de samba, cursos de formação nas áreas de música, de literatura e de cinema, e da gravação dos depoimentos, que era a grande atração. No clima de censura da década de 1960, os intelectuais, a imprensa, os músicos, compositores e estudantes tinham somente dois

⁷⁷³ SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 52.525, de 15 de setembro de 1970. Dispõe sobre a organização e funcionamento do Museu da Imagem e do Som. Diário Oficial - Executivo, 17/09/1970, p.3

⁷⁷⁴ MENDONÇA (2012). p. 268.

⁷⁷⁵ Apud. MENDONÇA (2012). p. 269.

⁷⁷⁶ Apud. MENDONÇA (2012). p. 269.

lugares para se encontrar no Rio de Janeiro: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna [MAM] e o Museu da Imagem e do Som”⁷⁷⁷.

Os conselhos funcionaram até 1974, quando o regime militar passou a interferir ostensivamente e pressionar o museu de diversas formas, até o fechamento dos órgãos de orientação. Em 1976, houve uma tentativa de reativá-los com algumas modificações nos seus regimentos, uma delas, a redução dos seus integrantes de quarenta, que era a composição original, para vinte e cinco membros. O número de conselhos também baixou de sete para cinco e suas áreas de atuação foram alteradas para: educação, ciência, jornalismo, rádio e televisão. Fica claro o enfoque dos novos conselhos nos meios de comunicação de massa. Porém, ainda assim, Mendonça explica que os órgãos foram perdendo forças e, em 1981, chegaram, definitivamente, ao seu fim⁷⁷⁸. No caso do MIS de São Paulo, o Conselho de Orientação permaneceu ativo de forma ininterrupta durante os dez anos de gestão de Rudá de Andrade e seguiu até depois do fim da ditadura militar. Além disso, de acordo com o ex-diretor, não houve qualquer tentativa de interferência do regime nas decisões tomadas pelo órgão⁷⁷⁹.

Em sua declaração Mendonça afirma que no contexto da década de 1960, o meio artístico e intelectual carioca tinha “somente dois lugares para se encontrar no Rio de Janeiro: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna e o Museu da Imagem e do Som”. No entanto, é preciso questionar a fala da pesquisadora uma vez que, apesar da ditadura, outras instituições e experiências promovidas entre os anos 1960 e 1980, no Rio de Janeiro e em outras cidades do país, constituíram-se como plataformas de livre expressão e tiveram em sua essência o encontro e a participação do público. No caso específico da capital fluminense, basta citar alguns dos projetos desenvolvidos no período pelo crítico e curador Frederico Moraes no próprio Museu de Arte Moderna carioca, não vinculados a Cinemateca do museu. A partir de 1966, Moraes tornou-se titular da coluna de Artes Plásticas do *Diário de Notícias* e manifestava-se publicamente em favor de

⁷⁷⁷ MENDONÇA (2012), p. 227.

⁷⁷⁸ Apud. MENDONÇA (2012). p. 270-271.

⁷⁷⁹ ANDRADE (1993).

uma arte de vanguarda. O crítico foi também responsável por uma ampla reforma na estrutura do setor de cursos do MAM, do qual tornou-se coordenador em 1968. Em entrevista realizada em 2013, Moraes contou que na segunda metade da década de 1960 o MAM era o local diário de encontro de jovens artistas, que pouco tempo depois, ficariam conhecidos como integrantes da chamada “geração AI-5”. Entre eles estavam Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, entre outros. De acordo com o crítico, foi essa geração que iria se destacar pelo radicalismo de suas propostas em um período de repressão e censura. “Seus integrantes reuniam-se praticamente todos os dias na cantina do MAM, para comentar exposições e a situação política; discutir questões estéticas (...); programar atividades e ações, redigir manifestos” ⁷⁸⁰. Entre as iniciativas promovidas pelo crítico, é fundamental citar a ação “Arte no Aterro”, desenvolvida como uma extensão dos cursos do MAM, que contou com exposições, cursos e *performances* no espaço público, reunindo uma série de artistas durante quase todo o mês de junho de 1968. Sobre ela, Moraes comentou:

“No último domingo, Hélio Oiticica comandou a manifestação por ele batizada de ‘Apocalipopótese’ (fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse) da qual participaram Antonio Manuel, Lygia Pape e Rogério Duarte. (...) Alguns lances de ‘Arte no Aterro’ foram premonitórios. No dia seguinte à realização de Apocalipopótese, uma segunda-feira, a polícia empregaria jatos de água colorida e cães na perseguição aos manifestantes de mais uma passeata no centro do Rio de Janeiro contra a ditadura militar. Como se vê, a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política” ⁷⁸¹.

Outra importante iniciativa desenvolvida por Moraes foi “Os Domingos da Criação”. Entre janeiro e agosto de 1971, o crítico e curador convidou uma série de artistas para realizar com o público experimentações pautadas por temas como papel, terra e tecido. A proposta era oferecer novas formas de lazer criativo para a população da cidade e aliar arte e participação pública. Os

⁷⁸⁰ RIBEIRO (2013), p.339.

⁷⁸¹ RIBEIRO (2013), p.342.

“Domingos” reuniram milhares de pessoas, mas segundo contou Moraes, a crítica oficial fez oposição cerrada às ações⁷⁸². Ainda assim, apesar do crítico demonstrar que nas décadas da ditadura foi possível constituir no MAM um espaço de encontro e experimentação artística, ele também mencionou a presença da censura no museu. Um exemplo dado foi a suspensão da exposição coletiva dos artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Jovens de Paris, fechada antes de sua abertura oficial, em maio de 1969. A não participação do Brasil na mostra parisiense resultou no boicote internacional à Bienal de São Paulo⁷⁸³.

As declarações de Moraes, explicitam as diferenças entre o perfil dos projetos desenvolvidos pelos dois museus cariocas, o Museu de Arte Moderna e o Museu da Imagem e do Som. Enquanto o MAM do Rio buscava consolidar-se como um espaço de experimentação para artistas visuais, o MIS fluminense estava mais ligado às áreas do cinema e da música. Talvez por isso, ao estabelecer um paralelo entre as duas instituições, a pesquisadora Tânia Mendonça cita, especificamente, a Cinemateca do MAM e não, simplesmente, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em grande medida, o perfil inicial do MIS do Rio de Janeiro era muito similar ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo em seus primeiros anos. Ambas instituições também tinham uma programação e um público mais ligados às áreas do cinema e da música do que às artes visuais.

Na busca por pontos comuns entre as entidades, é fundamental analisar o programa “Depoimentos para a Posteridade”, criado no MIS do Rio de Janeiro, em 1966, sob a coordenação de Albin. Concebido a partir de uma ideia de seu antecessor, Maurício Quádrio, o programa previa originalmente a gravação de trechos de obras literárias narrados por escritores e outras personalidades⁷⁸⁴. Em seu depoimento, Albin esclarece que a ideia de Quádrio foi por ele ampliada. O programa implementado propunha o registro, em áudio e vídeo, de depoimentos de personalidades vinculadas aos mais diversos setores da cultura,

⁷⁸² RIBEIRO (2013), p.346.

⁷⁸³ RIBEIRO (2013), p.339.

⁷⁸⁴ MENDONÇA (2012). p. 283.

do Rio de Janeiro e do Brasil, sem distinção entre popular e erudito⁷⁸⁵. Segundo Mendonça, os depoimentos eram gravados em fita de áudio em caráter informal, sem roteiro metodológico e sem cunho científico. Essa informalidade, ao mesmo tempo que deixava o depoente livre para falar o que quisesse, contribuía para que se perdessem informações importantes, devido à falta de um roteiro que orientasse entrevistadores e entrevistados⁷⁸⁶. O produtor musical e compositor Hermínio Bello de Carvalho, um dos membros fundadores do Conselho de Música Popular, confirmou a falta de metodologia dos depoimentos e lembrou que chegou a formular, sem muito sucesso, mais de cem perguntas básicas, na tentativa de criar um padrão para as entrevistas:

“Não havia metodologia ou uma pré pesquisa que facilitava a vida dos depoentes. Não havia nada. Era tudo muito novo. Não havia avaliação do que era feito. Não havia rigor científico. Jacob [Jacob do Bandolim, ex-conselheiro do MIS] vinha com as fichinhas dele, com perguntas pertinentes, ele era um pesquisador. Mas não havia metodologia”⁷⁸⁷.

Em 2011, Mendonça entrevistou os funcionários do museu, que reiteraram a avaliação do ex-conselheiro. “Quando comecei a mexer com esse material percebi a superficialidade dos depoimentos, principalmente de música popular brasileira que eram quase um ‘clipping’. A pessoa falava e cantava. Às vezes tinha mais canto do que texto e informação”, afirmou a museóloga Marilza Simão Riça⁷⁸⁸.

Apesar da falta de metodologia, o programa “Depoimentos para Posteridade” representou um marco no projeto museológico do MIS carioca, que a partir de sua implementação se firmou como um espaço pioneiro, produtor de seu próprio acervo e, ao mesmo tempo, responsável pela musealização de coleções audiovisuais. O programa segue em andamento e o acervo do museu

⁷⁸⁵ Depoimento de Ricardo Cravo Albin, Seminário *Memória MIS 30 Anos*, 1995. Apud. MENDONÇA (2012), p. 283.

⁷⁸⁶ MENDONÇA (2012). p. 284.

⁷⁸⁷ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho, Seminário *Memória MIS 30 Anos*, 1995. Apud. MENDONÇA (2012), p. 284.

⁷⁸⁸ Apud. MENDONÇA (2012), p. 285.

hoje conta com cerca de 1.100 depoimentos e, aproximadamente, quatro mil horas de gravação, disponíveis para consulta no site da instituição⁷⁸⁹. Só em 1966, ano de criação do programa, foram gravados mais de vinte depoimentos de personalidades da história da música popular brasileira e da cultura em geral, algumas já consagradas e outras menos conhecidas. Entre elas: os músicos Pixinguinha, Chico Buarque de Holanda, Dorival Caymmi e um dos mais velhos sambistas do país, João Machado Guedes, o João da Baiana. Estiveram entre os depoentes também, o compositor e artista visual Heitor dos Prazeres, o crítico literário Alceu Amoroso Lima e o então presidente da Academia Brasileira de Letras, Austregésilo de Athayde⁷⁹⁰.

Mendonça demonstra que desde o princípio o programa de depoimentos chamou muita atenção da mídia⁷⁹¹. Em 1967, o *Jornal do Brasil* anunciou: “Luis de Barros relata para o Museu da Imagem parte da história do cinema nacional” (24/06/1967), “Depoimento de Tom teve muito uísque e história sobre Ipanema e Sinatra” (26/08/1967) e “Primeiro Presidente da Portela lembra no MIS maiores êxitos da Escola” (17/12/1967). Além dele, outros veículos informaram a população a respeito das gravações realizadas pelo museu: “Otelo diz que Cinema Novo não o aproveita” (27/05/1967), declarou o jornal carioca *Última Hora*. Já o *Jornal do Comércio* afirmou: “Vinicius quis uísque para depor no MIS” (13/06/1967)⁷⁹². O levantamento na imprensa feito pela pesquisadora revela que não eram somente os registros de entrevistas com personalidades do mundo da música que repercutiam nos jornais.

A gravação de depoimentos foi também uma prática regular do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, desde seus primeiros anos de funcionamento. Isso demonstra que uma das principais ações desenvolvidas pelo museu carioca serviu de modelo para a instituição paulista. Apesar das evidências, Rudá de

⁷⁸⁹ <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/>

⁷⁹⁰ <http://www.mis.rj.gov.br/wp-content/uploads/2014/08/Depoimentos-para-a-Posteridade-por-ano.pdf>

⁷⁹¹ MENDONÇA (2012), p. 284.

⁷⁹² Todos os artigos de jornal foram mencionados pela pesquisadora Tânia Mendonça. Apud. Mendonça (2012), p. 285-286.

Andrade ressaltou em 1993 que ao grupo responsável pela definição das diretrizes do MIS de São Paulo não interessava a gravação de depoimentos de personalidades “famosas”, como aquelas feitas pelo MIS do Rio de Janeiro⁷⁹³. Porém, cabe relativizar as colocações do cineasta.

O MIS do Rio de Janeiro, para começar, não gravou somente depoimentos de famosos. Em 1995, Albin ressaltou que o museu carioca, no seu período inicial, teve como objetivo registrar aspectos da cultura popular, sem preconceitos, dando voz, sobretudo, àqueles que eram respeitados pelos seus talentos⁷⁹⁴. A afirmação foi feita no contexto do seminário “Memória MIS 30 anos”, que celebrava o trigésimo aniversário da instituição. Os outros presentes confirmaram que o programa “Depoimentos para Posteridade” foi criado com o objetivo de preservar a história urbana do Rio de Janeiro a partir da visão de seus moradores. “Antes do MIS, não tinha casa que se debruçasse sobre a cultura popular, a vida da rua, do Estácio, do samba”, assegurou Neuza Fernandes, diretora da instituição entre 1971 e 1973⁷⁹⁵. O interesse pela cultura popular e por personagens desconhecidos estaria presente, poucos anos depois, no projeto inicial do MIS de São Paulo.

Além disso, a partir do levantamento dos projetos desenvolvidos pelo MIS durante a gestão de Rudá, foi possível localizar uma grande quantidade de registros de depoimentos de personalidades já consagradas na época, do campo da música, da literatura e do cinema, tais como Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Sergio Buarque de Holanda, entre outros. Algumas delas, como Emiliano Di Cavalcanti, haviam, inclusive, gravado seus testemunhos, anteriormente, no MIS do Rio de Janeiro. A análise dos depoimentos registrados em São Paulo entre 1970 e 1980 evidencia a pluralidade dos entrevistados, com distintas procedências socioculturais, mas também a falta de metodologia durante grande parte das entrevistas. Gravadas de maneira avulsa e informal, a

⁷⁹³ ANDRADE (1993).

⁷⁹⁴ Depoimento de Ricardo Cravo Albin. Seminário *Memória MIS 30 Anos*, 1995. Apud. MENDONÇA (2012), p. 283.

⁷⁹⁵ Depoimento de Neuza Fernandes. Seminário *Memória MIS 30 Anos*, 1995. Apud. MENDONÇA (2012), p. 291.

maioria delas não seguia um roteiro prévio ou formulário padrão e não tinha validade científica. O mesmo foi constatado em relação aos registros do museu carioca. Porém, o MIS do Rio, entre 1966 e 1967, lançou cinco edições da publicação “Guanabara em Revista”, com resumos das transcrições dos depoimentos gravados naquela altura. Dentre eles, de Heitor dos Prazeres, Chico Buarque, Bororó, Ataulfo Alves, João da Baiana, Capiba, Pixinguinha, Dorival Caymmi e Ismael Silva⁷⁹⁶. Já o MIS de São Paulo, somente em 1982, após o fim da gestão de Rudá de Andrade, publicou um inventário dos depoimentos colhidos de 1970 até então⁷⁹⁷. Entretanto, a publicação só incluiu informações básicas sobre as gravações e os depoimentos do período inicial do museu permanecem sem transcrição.

Para completar, segundo o artigo publicado no *O Estado de S. Paulo*, em 1967, sobre a passagem de Ricardo Cravo Albin pela capital paulista no contexto de criação do MIS de São Paulo, naquela ocasião o ex-diretor chegou a mencionar que seriam firmados convênios entre os dois Museus da Imagem e do Som. De acordo com Albin, os depoimentos gravados em cada uma das entidades seriam copiados e estariam presentes em ambos acervos⁷⁹⁸. Ao analisar o acervo do museu paulista, no entanto, não foi possível localizar registros gravados pela entidade carioca, com exceção do depoimento do jogador de futebol Pelé, doado ao MIS de São Paulo em 1970⁷⁹⁹. Ao que tudo indica, o plano anunciado na imprensa por Albin não foi posto em prática.

No período, os intelectuais paulistas uniam esforços para tornar a capital de São Paulo uma referência cultural para o restante do país, incluindo o Rio de Janeiro, principal estado a ser superado na esfera cultural⁸⁰⁰. Talvez esta seja uma possível explicação para Rudá de Andrade buscar diferenciar o projeto do MIS paulista do museu carioca, apesar dos diversos pontos em comum entre ambos.

⁷⁹⁶ Todos os artigos de jornal foram mencionados pela pesquisadora Tânia Mendonça. Apud. Mendonça (2012), p. 285-286.

⁷⁹⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1982).

⁷⁹⁸ Diretor do MIS vem a S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*. 30 de nov. 1967, p. 14

⁷⁹⁹ Sodré regulamenta MIS. *O Estado de S. Paulo*. 16 de set. 1970. p.13.

⁸⁰⁰ MANZONI (2015), p. 90.

Em setembro de 2017, Albin publicou um relato no qual descreve a trajetória do MIS do Rio de Janeiro. O ex-diretor retoma parte da história da instituição, desde sua ameaça de fechamento, descreve suas diretrizes iniciais e ressalta o seu pioneirismo. O programa de depoimentos, por ele implementado, é apontado como um dos principais motivos de prestígio da entidade, juntamente com os conselhos. Para completar, Albin explicita a missão primordial do museu, de preservar o passado e o presente, para garantir um “futuro definido e justo”, uma vez que, segundo ele, o Brasil tem por tradição “arrastar para debaixo do tapete os melhores fazimentos de seu povo e dos seus filhos mais arrebatadores”. Em sua fala é possível identificar uma série de semelhanças entre o projeto do MIS carioca e as diretrizes descritas na Carta de Princípios e Finalidades do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

“Por um triz ele não foi desmontado pelo então BEG, correndo grande risco de desaparecer. Quase sete anos depois o MIS transformou-se no mais conceituado museu do país, graças a intensidade que imprimi às suas gravações para a posteridade, que inclui em 1966, projetando inicialmente os pioneiros da cultura popular da cidade. (...) Recuperar a memória da cidade foi o desafio de sempre do MIS e de seus diretores, todos eles desabridos guardiões da porta que abre os tesouros tanto dos sortilégios do passado, quanto da captação do presente. O ontem preservado e determinará um futuro definido e justo. Justo sim, porque este país é perdulário em arrastar para debaixo do tapete os melhores fazimentos de seu povo e dos seus filhos mais arrebatadores. Mas não devo apenas lastimar a continuidade do descuido e do desdém neste país. Meu objetivo é louvar aqui o mais original dos museus da cidade desde 1965. Original? Por certo, até porque o MIS inventou o depoimento para a posteridade, captando para o seu acervo as impressões das vidas e dos feitos dos cidadãos que valem à pena. E isso sem preconceito de qualquer espécie. Paralelamente aos testemunhos acolhidos em nossa atualidade, o Museu criou os conselhos de críticos (...). Tudo isso, e ainda a edição de muitoselepês, ajudou o Museu a ser instituição de prestígio nacional”⁸⁰¹.

⁸⁰¹ ALBIN, Ricardo Cravo. MIS Museu da Imagem e do Som. Instituto Cultural Cravo Albin. 14 de set. 2017. Disponível em: <http://institutocravoalbin.com.br/acontece/mis/>

A partir do levantamento de antecedentes e possíveis paralelos institucionais do MIS de São Paulo foi possível identificar que a noção de patrimônio aplicada no seu projeto inicial já estava presente na política de preservação idealizada por Mário de Andrade para o Serviço do Patrimônio Histórico, nos projetos por ele desenvolvidos e nas instituições que, na sequência, materializaram e deram continuidade às suas propostas, entre elas, a Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo e o IDART. A Seção de Arte procurou concretizar o ideal de museu popular defendido por Mário em 1938 e democratizar o acesso à arte e à cultura por meio da constituição de um acervo formado por reproduções. O IDART, entidade contemporânea ao MIS, deu continuidade ao projeto da Seção de Arte.

O Museu da Imagem e do Som, assim como a Seção de Arte, o IDART e os demais museus da cidade, que entre as décadas de 1940 e 1980 incluíram em suas grades de atividades mostras didáticas, estava consciente das possibilidades de alcance e de difusão das reproduções. O MIS as percebia como documentos e como meios de preservação e difusão do patrimônio, entretanto, diferentemente dessas instituições, não as apresentava de maneira didática. Por meio das reproduções que colecionava e apresentava o museu também não visava formar um público para a arte moderna. Além das funções citadas, ele buscava nelas outras potencialidades. Ao ampliar as imagens e colocá-las no espaço juntamente com sons, como havia feito na mostra “Memória Paulistana”, criava ambientes cenográficos e acabava por promover experiências nas quais eram convocados outros sentidos nos visitantes além do visual.

Nesta análise, foi possível identificar inúmeras outras semelhanças entre o MIS e o IDART, principalmente em relação à tipologia de acervo, ao destaque dado às novas mídias e aos meios de comunicação de massa e aos temas abordados nos projetos desenvolvidos pelas duas instituições. Da mesma forma que o museu, o departamento buscou formar um acervo documental, constituído

por materiais por ele coletados e produzidos. A trajetória inicial de ambos foi marcada por instabilidades institucionais e pela ausência de um espaço ideal para a realização de suas atividades. No entanto, enquanto o museu tinha como meta formar um amplo painel da sociedade brasileira em seus diversos aspectos – históricos, sociais, culturais e artísticos – o IDART tinha o objetivo de documentar especificamente a arte contemporânea brasileira.

Nos seus primeiros anos, o MIS também buscou consolidar-se como um centro de produção de filmes e de difusão do cinema, não apenas com sessões e ciclos organizados pelo museu, mas a partir de empréstimos à rede de ensino e à outras entidades culturais. Anos antes, entre 1930 e 1950, o Instituto Nacional de Cinema Educativo havia adotado uma prática similar. No entanto, o INCE tinha um projeto claro de educação da população brasileira a partir do uso do cinema como meio de difusão de uma história e de uma cultura oficial e como instrumento “civilizador”. Já em relação ao MIS, por meio dos artigos de Paulo Emílio Sales Gomes, destacados neste capítulo, foi possível verificar que a concepção de cinema aplicada e disseminada pelo museu estava relacionada à experiência prévia dos principais responsáveis por suas diretrizes, Rudá de Andrade, Francisco de Almeida Sales, e o próprio Paulo Emílio, a frente do projeto da Cinemateca Brasileira.

O crítico defendia que o acervo cinematográfico a ser preservado e difundido pela Cinemateca era considerado não como fonte de entretenimento, mas como documento histórico, artístico e educacional, capaz de apresentar ao público distintos contextos, épocas e sujeitos. À instituição cabia assumir um papel de formação cultural e artística e de construção do que ele denominava de “cultura cinematográfica”. Para isso, ela deveria centrar-se em conservar e difundir uma “cultura viva” que exigia simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e a construção de perspectivas para o futuro”⁸⁰². Paulo Emílio considerava que, devido ao caráter profundamente abrangente da arte cinematográfica, na Cinemateca os jovens poderiam ampliar

⁸⁰² SALES GOMES, Paulo Emílio. Funções da cinemateca. *O Estado de S. Paulo*, 23 de mar. 1957. In SALES GOMES (1981), p. 75.

seus horizontes em relação à literatura, ao teatro, à música, às artes visuais e à arquitetura. A instituição tinha, segundo ele, o potencial de superar o simples papel de difusão intelectual e artística. Além disso, poderia tornar-se um dos centros mais intensos da vida social da cidade e do país, um “órgão sensível de receptividade à inovação de ideias ou de costumes”, e “um instrumento capaz de introduzir modificações nos sistemas de valor correntes”, especialmente pelo fato do Brasil estar distante dos grandes centros de cultura do período, a Europa e os Estados Unidos⁸⁰³.

Dito isso, fica claro que a experiência da Cinemateca, assim como o projeto ambicioso delineado para a instituição, descrito por Paulo Emílio, foram fundamentais no momento de definição do que viria a ser o Museu da Imagem e do Som de São Paulo. O MIS, de alguma forma, viria a materializar o “Museu de Cinema”, concebido pelo crítico, ao lado de Almeida Salles e Rudá de Andrade. A preservação e difusão do suporte cinematográfico estava no centro das preocupações de ambas entidades. Além disso, outras características da Cinemateca também estiveram presentes no projeto do MIS e naquilo que o museu concretizou nos seus primeiros dez anos, tais como: o caráter educativo das atividades propostas pela instituição, os meios de chegar ao público e a importância dada à formação de profissionais da área.

Por último, foi possível constatar que apesar de Rudá de Andrade querer diferenciar o projeto do MIS de São Paulo do primeiro Museu da Imagem e do Som do país, criado em 1965 no Rio de Janeiro, a análise das características e da trajetória do museu carioca indica o contrário. Além de uma estrutura de funcionamento similar, ambas entidades visavam constituir acervos documentais, formados por materiais em suportes reproduzíveis, em grande parte por elas produzidos. Seu objetivo era preservar o patrimônio imaterial do país, tendo como enfoque principal seus respectivos Estados, e difundi-lo a partir do fornecimento e empréstimo de cópias dos itens de suas coleções. Entretanto, enquanto o MIS carioca estava mais ligado à música popular brasileira, o museu de São Paulo, durante a gestão de Rudá de Andrade, ficou associado ao cinema.

⁸⁰³SALES GOMES (1982), p. 350.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta dissertação foi realizar uma revisão crítica da primeira década do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), um dos primeiros museus do Brasil voltado à produção, preservação e difusão de material audiovisual reproduzível. Apesar de sua importância no circuito cultural e museológico da cidade – desde sua fundação até hoje – ainda são escassos os estudos sobre a instituição. Somado a isso, os poucos materiais do seu período inicial permanecem em grande parte em estado bruto, no Centro de Memória e Documentação do museu, ainda desconhecidos da maior parte dos pesquisadores e do público em geral.

Para suprir esta lacuna, foram consultadas e confrontadas fontes diversas, grande parte delas inéditas ou pouco conhecidas, entre documentos, depoimentos, artigos de jornais e revistas, catálogos, teses e dissertações, além de entrevistas realizadas pela autora. Este material apresentou distintos pontos de vista sobre o período inicial do MIS. A partir dele, procurou-se reconstituir e analisar, à luz do contexto político-cultural da época, em plena ditadura militar (1964 – 1985), o processo de criação do museu, a rede de sociabilidade dos principais envolvidos nele, seus objetivos com o surgimento da entidade e o projeto museológico por eles idealizado. Na sequência, o intuito foi avaliar em que medida as diretrizes e o modo de organização definidos em sua fundação foram postos em prática nos primeiros dez anos da instituição, que correspondem à gestão de seu primeiro diretor, Rudá de Andrade (1970 – 1980), e mantiveram-se os mesmos na gestão posterior, a cargo de Boris Kossoy (1980 – 1983). Foram levados em conta as condições físicas e a dinâmica de funcionamento do museu, sua política de constituição de acervo, os materiais por ele incorporados e os projetos desenvolvidos no período.

Foi possível concluir que o Museu da Imagem e do Som nasce com a proposta de trabalhar com as novas mídias e com os meios de comunicação de massa justamente em um contexto de crescimento e consolidação das indústrias de bens culturais, aumento do público consumidor da cultura popular de massa e

surgimento das instituições e empresas vinculadas às telecomunicações, processo alavancado com apoio e financiamento do governo militar. Apesar disso, ao que tudo indica, o MIS não figurou entre os planos oficiais da ditadura e nem foi alvo da repressão do regime. A análise da trajetória e da rede de sociabilidade dos intelectuais envolvidos na criação e definição das diretrizes iniciais do museu, entre eles Rudá de Andrade, Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco de Almeida Salles e Luiz Ernesto Kawall, indica que antes do golpe militar eles haviam desempenhado papéis centrais na constituição e manutenção de importantes instituições culturais paulistas e, mesmo depois do AI-5, auge da repressão do regime, permaneceram ativos em órgãos estaduais e privados, como na universidade, na imprensa e no setor público. Em meados dos anos 1960, Rudá e Paulo Emílio haviam ajudado a formar o Departamento de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da USP, inicialmente chamada de Escola de Comunicação Cultural, onde eram professores. Antes disso, ao lado de Almeida Salles, os três estavam empenhados, desde a década de 1950, na consolidação e busca por um local adequado para abrigo do acervo da Cinemateca Brasileira, instituição privada que enfrentava constantes dificuldades. O trio viu no novo museu uma possibilidade de solução para este problema.

A reconstituição do processo de criação do MIS explicita que a instituição foi idealizada principalmente pelos três. Além da preservação das novas mídias, seu intuito era constituir um núcleo de estudo sobre comunicações culturais e um centro produtor de pesquisas e de conteúdo audiovisual. O Museu da Imagem e do Som deveria ser um grande banco de dados sobre a vida brasileira contemporânea, abrangendo “seus aspectos humanos, sociais e culturais”⁸⁰⁴, além de um meio de difusão de caráter educativo e artístico, que atingisse amplas camadas populares⁸⁰⁵. Os materiais de seu acervo documental, constituído principalmente por registros em imagem e som e por materiais em suporte reproduzível, seriam copiados e disponibilizados para outras instituições e para o público e disseminados a partir dos meios de comunicação de massa.

⁸⁰⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970), p.1.

⁸⁰⁵ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (1970), p.1.

Nos seus primeiros dez anos o MIS passou por intensa instabilidade institucional, em consequência de diversas mudanças de sede, de um orçamento reduzido e de entraves legais para a contratação de funcionários e compra de equipamentos. Ainda assim, a entidade desenvolveu uma programação coerente com o projeto redigido em sua fundação e cumpriu grande parte dos seus objetivos. Entretanto, em função da sua “vida nômade”⁸⁰⁶, a grande maioria dos projetos desenvolvidos, principalmente de 1970 a 1975, não contou com planejamento ou etapas de realização bem definidas. A análise dos depoimentos coletados naqueles anos, feitos de improviso, sem roteiro ou metodologia prévia, confirma esta afirmação.

A constituição de um patrimônio cultural requer decisões bem-fundamentadas e constantes avaliações, pois os critérios e políticas que orientam quais obras e documentos a ser produzidos, preservados e difundidos revelam, direta ou indiretamente, os parâmetros estéticos, históricos e ideológicos adotados⁸⁰⁷. O museu, no entanto, não procurou estabelecer uma linha clara de constituição de acervo e de atuação. Os projetos que concretizou e apoiou abordaram temáticas distintas e ao inaugurar sua sede abrigou propostas diversas, apresentadas em diferentes suportes e linguagens. Por este motivo, o projeto museológico do MIS é de difícil classificação. Sua proposta inicial aproxima-se, ao mesmo tempo, de distintos modelos de instituição. Na tentativa de traçar sua vocação e identificar suas especificidades naqueles anos, foi feito um levantamento de possíveis antecedentes e paralelos institucionais do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Sobre estas entidades já havia ampla bibliografia. A contribuição desta dissertação foi articular e confrontar seu percurso com a trajetória do MIS. Dessa forma, foi possível localizar o museu em uma rede maior, em um sistema de instituições e pessoas, e assim problematizar em que medida seu projeto fundador foi pioneiro.

⁸⁰⁶ CAMPOS JÚNIOR (1993).

⁸⁰⁷ CARVALHO, Marcelo Dias de; ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Patrimônio do efêmero: algumas reflexões para a construção de um patrimônio das artes cênicas no Brasil. In: *Em Questão*, Porto Alegre, 2005, v. 11, n. 11. p.170.

A noção ampliada de patrimônio e de cultura nacional do MIS foi encontrada na política de preservação idealizada por Mário de Andrade já nos anos 1930 e nas instituições que, na sequência, materializaram e deram continuidade às suas propostas, como a Seção de Arte da BMSP e o IDART. A Seção de Arte procurou nos anos 1940 concretizar o projeto de museu de reproduções concebido anos antes por Mário com o intuito de democratizar o acesso à arte e à cultura. No período em que o poeta e musicólogo brasileiro refletia sobre estas questões, o filósofo alemão Walter Benjamin desenvolvia o famoso ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936). Benjamin analisa justamente as consequências do advento da reprodutibilidade técnica na percepção e difusão da arte. Não de maneira pessimista, como muitos interpretam, o filósofo constata que o avanço tecnológico e a possibilidade de reprodução que certas técnicas e meios permitem, como o cinema e a fotografia, acarretam na perda da “aura” da obra de arte. Isto é, a partir de sua reprodução serial, o objeto artístico acaba por emancipar-se de sua função original ritualística e, conseqüentemente, por perder seu valor de culto, ligado a sua “unicidade”, “singularidade” e “autenticidade”. Neste processo, a obra de arte adquire o que Benjamin define como “valor de exposição”.

Em meados dos anos 1950, o crítico de arte e jornalista Mário Pedrosa também defendeu a criação de um museu livre das limitações inerentes a coleções de obras originais visando democratizar o acesso à arte⁸⁰⁸. Pedrosa ressaltou ainda o caráter educacional e documental deste tipo de material. Tal percepção já estava presente nos escritos de André Malraux, da década de 1940, que defendia que a reprodução de obras de arte viabilizaria a apreciação simultânea da produção artística distribuída por museus do mundo todo. Seu conceito de “museu imaginário”⁸⁰⁹ seria retomado anos depois, na década de 1960, pelo fundador da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, mentor de Paulo Emílio no projeto da Cinemateca Brasileira. Langlois argumentava que esta “apreciação simultânea” seria plena em um museu dedicado ao cinema, um suporte com a capacidade de registrar o tempo presente. Argumentos similares

⁸⁰⁸ COSTA (2016), p. 91.

⁸⁰⁹ MALRAUX, André. O museu imaginário. Lisboa: Edições 70, 2000.

puderam ser encontrados nas críticas publicadas por Paulo Emílio nas décadas de 1950 e 1960 e no projeto fundador do MIS .

O Museu da Imagem e do Som é criado, em 1970, seguindo esta mesma linha de raciocínio. Plácido de Campos Júnior chega inclusive a afirmar a respeito do MIS: “o objeto único não interessava”⁸¹⁰, o que interessava ao museu era a cópia dele. Nesta reflexão, porém, é fundamental diferenciar a produção de reproduções fotomecânicas de obras de arte “originais” e de documentos, da utilização, preservação e difusão de técnicas caracterizadas pela reproduzibilidade, como a fotografia, o cinema em película, o vídeo e os suportes de áudio (discos e fitas magnéticas). Nos seus primeiros anos, o museu dedicou-se a ambas práticas. Segundo Carlos Augusto Calil, a opção por trabalhar com suportes reproduzíveis relacionava-se com o desejo de utilizar as técnicas mais avançadas da época e com o fato delas possibilitarem a “disseminação de ações culturais sem o peso da preservação”⁸¹¹. Porém, mesmo os materiais em suportes reproduzíveis exigiam cuidados e condições específicas para garantir sua conservação para a posteridade. Cuidados estes que a entidade, até a construção de sua reserva técnica, finalizada em 1979, não foi capaz de ter. Mas apesar de buscar constituir um acervo predominantemente documental, desde sua criação o MIS também incorporou doações de obras “originais” em suportes reproduzíveis, como fotografias antigas, que eram disponibilizadas e apresentadas ao público somente por meio de cópias. No museu, o estatuto destes materiais era o mesmo, sem hierarquia ou distinção. Tanto as reproduções quanto os “originais” reproduzíveis eram valorizados por suas características documentais, artísticas e educacionais. Neste aspecto é possível afirmar que o MIS foi pioneiro. O museu também foi inovador na maneira de apresentar estas reproduções, em montagens cenográficas que mesclavam distintas linguagens e suportes e promoviam experiências nas quais eram convocados outros sentidos além do visual.

⁸¹⁰ CAMPOS JÚNIOR (1993).

⁸¹¹ CALIL, Carlos Augusto. Afirmção retirada de troca de e-mails com a autora, no dia 09 de out. 2018.

No entanto, é necessário colocar em perspectiva o pioneirismo do MIS em relação ao seu enfoque nas tecnologias reprodutíveis de áudio e vídeo, comparando-o com outras instituições nacionais e internacionais que abriram caminhos na mesma direção. De fato, o Museu da Imagem e do Som foi uma instituição de vanguarda ao inserir ferramentas e procedimentos audiovisuais no campo museológico e pedagógico. Além de constituir-se como um centro produtor de registros e documentação do patrimônio imaterial do país, o museu também forneceu equipamentos para projetos e pesquisas externas. No entanto, não foi dada especial ênfase ao emprego experimental destes meios. Nas décadas de 1960 e 1970, diversos artistas passaram a utilizar e experimentar com técnicas e materiais ligados aos suportes audiovisuais, à reprodutibilidade e aos meios de comunicação em massa, muitas vezes com o intuito de denunciar e criticar os abusos do regime ditatorial e de driblar a censura. No entanto, em comparação com as práticas estabelecidas por Walter Zanini no MAC USP de 1963 a 1978, que abrigou e incentivou, entre outras, a produção em vídeo-arte, arte xerox e arte postal, o MIS não constituiu um espaço com a mesma potência. Em seus primeiros dez anos, não houve regularidade nos projetos mais experimentais e na difusão das novas linguagens.

No mesmo ano da criação do Museu da Imagem e do Som era fundado em Nova York os Anthology Film Archives, instituição concebida por um grupo de cineastas e críticos de cinema como um “centro internacional para a preservação, estudo e exibição de filmes e vídeos, tendo como especial enfoque a produção independente, experimental e de vanguarda”⁸¹². Nos anos 1960, houve um grande aumento do experimentalismo no campo do cinema internacional, não apenas nos Estados Unidos, mas também na Europa e na América Latina, incluindo o Brasil. Os Anthology Film Archives nasceram para incentivar e promover esta produção, além de preservá-la. Neste sentido, cabe constatar que o MIS, apesar de ter entre suas metas a difusão e preservação de material cinematográfico, não voltou-se, especificamente, ao cenário independente, experimental e de vanguarda do cinema brasileiro, um dos mais ricos e

⁸¹² <http://anthologyfilmarchives.org/about/about>

articulados no contexto latino-americano, que desde a década de 1960 havia produzido movimentos de ressonância internacional como o Cinema Novo, de Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, e, mais tarde, no fim dos anos 1960, início de 1970, o cinema marginal de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e tantos outros.

Por último, outro traço que marca o pioneirismo do MIS foi a ênfase dada ao registro, preservação e disseminação de documentos sonoros, uma prática que a instituição havia herdado do primeiro Museu da Imagem e do Som do país, criado em 1965 no Rio de Janeiro. No entanto, a tipologia dos documentos produzidos e conservados pelos dois museus era exclusivamente musical ou verbal, deixando de fora um aspecto muito amplo do universo sonoro: o ruído. A opção por trabalhar com testemunhos sonoros ou com documentos musicais havia sido a orientação dominante entre as iniciativas históricas ligadas aos arquivos de sons, entre elas, a Discoteca Pública Municipal, idealizada por Mário de Andrade nos anos 1930. Entretanto, ao mesmo tempo que o MIS de São Paulo, foi criado no Canadá o *World Soundscape Project*, WSP, uma iniciativa que visava o registro, estudo e desenvolvimento de ambientes sonoros de todo mundo⁸¹³. O projeto foi estabelecido no final dos anos 1960 e início dos 1970 pelo musicólogo R. Murray Schafer, como um grupo de pesquisa ligado a Simon Fraser University, que inicialmente visava chamar a atenção para aspectos da poluição sonora da cidade de Vancouver. A proposta inicial evoluiu para uma abordagem não apenas crítica, mas ativa. Com o apoio da The Donner Canadian Foundation, um grupo de professores e estudantes da universidade canadense desenvolveu estudos sobre a paisagem sonora da cidade de Vancouver ao longo dos anos 1970 e 1980, e depois de todo Canadá, seguido por uma turnê por diferentes países europeus que deu origem a várias publicações bibliográficas e discográficas, bem como um arquivo de 300 fitas de áudio consultadas por pesquisadores na sede da Biblioteca de Fitas do WSP da Simon Fraser University. Ainda assim, é necessário lembrar que o programa de gravação de depoimentos inaugurado pelo MIS carioca e adotado pelo MIS paulista construiu uma “memória nacional” ao gravar

⁸¹³ <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

testemunhos e dar a oportunidade de fala a diversas personalidades em um momento no qual a ditadura militar ainda calava muita gente. Conforme defende a museóloga Waldisa Rússio Guarnieri, a preservação é, acima de tudo, um ato político, que “proporciona a construção de uma ‘memória’”⁸¹⁴.

O MIS, ao mesmo tempo que se estabeleceu como centro de pesquisa e de documentação, buscou consolidar-se como uma plataforma crítica para a discussão da produção cultural do presente. Neste aspecto, a instituição aplicou “as tendências museológicas mais avançadas”, como havia declarado Rudá de Andrade em seu discurso de 1970. O museu atuou na salvaguarda, conservação e exposição do seu acervo, e buscou também ser um museu-vivo, ou seja, um fórum de debates. Boris Kossoy confirmou que nos seus primeiros anos o MIS era considerado uma instituição “de ponta”, que não tinha por finalidade “ênfatisar o colecionismo de obras originais, guardando tal patrimônio apenas para si numa atitude nostálgica, mas sim multiplicar o conteúdo documental das fontes”, colaborando para torná-lo “acessível à comunidade, democratizando a informação cultural passada e contemporânea”⁸¹⁵.

A meta de difusão do conteúdo produzido, apoiado e conservado pelo MIS, no entanto, ao que tudo indica, não foi alcançada plenamente até o fim da gestão de Rudá de Andrade. O conhecimento a respeito da existência deste material e seu acesso ficaram restritos a poucos. Kossoy, na gestão seguinte, tornou público parte deste material, a partir de publicações e de outras iniciativas, porém, conforme já mencionado, muito do que sobreviveu ao longo dos anos permanece, ainda hoje, em estado bruto. Para completar, uma parcela do que foi incorporado pela instituição na sua fase inicial não pôde ser localizado no seu acervo atual. Cabe questionar o porquê de um museu concebido como centro de documentação voltado para preservação da memória de São Paulo e do país ter perdido e/ou não possibilitar o acesso fácil a grande parte de seus

⁸¹⁴ GUARNIERI, Waldisa Rússio. Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v. 1. p. 208.

⁸¹⁵ MIS, casa arrumada em 1982. *O Estado de S. Paulo*, 08 de jan. 1982. p. 15.

documentos e de sua própria história, desde sua fundação até hoje. Talvez esta seja uma possível justificativa para o grande desconhecimento em relação a trajetória do MIS.

Em grande medida o MIS viria a materializar o projeto de “Museu de Cinema”, concebido por Paulo Emílio, Almeida Salles e Rudá de Andrade. No entanto, diferentemente do que previa o decreto oficial de criação da instituição, o Museu da Imagem e do Som não absorveu o acervo e as funções da Cinemateca Brasileira, muito possivelmente pela falta de condições adequadas para guarda do delicado material. Como consequência, seu projeto inicial ficou comprometido e, segundo aponta Carlos Augusto Calil, o museu “teve de inventar-se e desde então busca a sua vocação institucional”⁸¹⁶.

⁸¹⁶ CALIL (2011), p.5.

BIBLIOGRAFIA

Artigos

ALBUQUERQUE, Maria Elisa Vercesi de. Memórias do IDART. In: *Revista d'Art*, São Paulo, v. 06, 2000. p.48-61, 2000.

ALBUQUERQUE, Maria Elisa Vercesi de. Pesquisa e memória da arte em São Paulo. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n.24, maio/ago. 2002. p. 103-108.

AMANCIO. Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Alceu*. v.8, n.15, jul./dez. 2007. p. 173 - 184.

ANDRADE, Mário de. Museus populares. In: *Revista Problemas*. São Paulo, Ano I, no 5, 1938.

CALABRE, Lia. Política Cultural no Brasil: um histórico. Trabalho apresentado no *I ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, realizado na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, maio, 2005.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. Trabalho apresentado no *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, realizado na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, maio, 2007.

CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-Americano. Rio de Janeiro, maio de 2006. *Intellèctus* Ano 05 Vol. II Revista Eletrônica ISSN 1676-7640.

CARVALHO, Marcelo Dias de; ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Patrimônio do efêmero: algumas reflexões para a construção de um patrimônio das artes cênicas no Brasil. In: *Em Questão*, Porto Alegre, 2005, v. 11, n. 11. p.170.

CATELLI, Rosana Elisa. Cinema educativo, 1920-1930: a educação das massas e a educação do cinema nacional. *Anais 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*, organizado pela UFF, Niterói/RJ, 2008. p.1-14.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Testemunho sobre a vídeo-arte no Brasil. In: *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Belo Horizonte, 2 a 6 set. 2003. p. 1-9.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. In: *Anais do Museu Paulista. São Paulo*. v. 16. n.2. jul.-dez. 2008. p. 131-173.

COSTA, Helouise. A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista, 2014. v. 22. p. 107-132.

COSTA, Helouise. Museus Imaginários no pós-guerra: o programa de exposições didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1945-1960). In: *Colóquio Labex Brasil-França – uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias – da história colonial ao pós-modernismo*, São Paulo. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016. p. 81-94.

COSSIO, Gustavo e SCHIAVONI, Alexandre. As exposições do IAC/MASP (1951-1953) e do IDI/MAM-RJ (1968-1978): institucionalização do design e industrialização. In *História Unicap*, v. 3 , n. 6, jul./dez. de 2016. p. 475-476.

FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o patrimônio artístico nacional. In *Anais do Seminário Um desejo quasi enraivecido de Rio – Mário de Andrade e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição Casa de Ruy Barbosa, 1996.

FABRIS, Annateresa. Walter Zanini, o construtor do MAC-USP. In: *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Universidade Federal do Espírito Santo, ago. de 2009. p.12-20.

MILANI, Vanessa Pironato. A Coleção História da Música Popular Brasileira sob o prisma da indústria fonográfica. *Anais do Congresso Internacional de História*, UFG, GO, 2014.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Humberto Mauro. *ALCEU*. v.8. n.15. jul./dez. 2007, p. 48 - 56.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, nº 39, p.135-165, 2000, p.137.

NEVES, Renata Ribeiro. Centro Cultural: a Cultura à promoção da Arquitetura. In: *Revista Online IPOG–Especialize*. Goiânia: Instituto de Pós- Graduação – IPOG, 2013.

RIBEIRO, Marília Andrés. ‘A arte não pertence a ninguém’. Entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, jan./jun. 2013. p.336-351.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. A evolução do Cinema. *Revista do Brasil*, Ano I, n.2, julho, 1938.

ROQUETTE – PINTO, Vera Regina. Roquette-Pinto, o rádio e o cinema educativos. São Paulo: Revista USP, n.56, dez./fev. 2002-2003. p. 15.

SILVA, Roberta Maria Lobo da. O Movimento de Renovação da Educação e o Cinema Educativo *ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*. Associação Nacional de História, 2007, p.7.

Catálogos

CALIL, Carlos Augusto. Memória Paulistana. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A. IMESP, 2011. p.5-9. In: CEMIS.

COSTA, Helouise. Educar para o moderno: entre a biblioteca e o museu. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *MAM 70: 1948-2018*. São Paulo, 2018, p. 61-70.

COSTA, Helouise. Metamorfoses da fotografia. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *São Paulo: MAM 70 - MAM e MAC USP*, 2018, p. 61-70.

FRANCO, Maria Eugênia. Museu de Rua/ da Rua/ na Rua. No Álbum de Arte, 1978. In *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo: Projeto Museu de Rua. São Paulo*. (Município) Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1979. p.3-4.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo. Catálogo. 1978. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. 30 anos de TV no Brasil. Catálogo, 1980. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. 30 anos de TV no Brasil. Programa, 1980. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Cadernos do MIS nº 1. Vale do Ribeira. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1980. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Cadernos do MIS nº 2. Chapada Diamantina. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1980. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Cadernos do MIS nº 3. Catálogo de Depoimentos – 1970/ 1982. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1982. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Quinzena do Cinema Africano. Programa, ago. 1978. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Memória Paulistana. Catálogo, fev. 1975. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO; MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. The American Musical Film. Programa, ago. 1978. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Mostra de Cinema Japonês. Programa, set. 1980. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da fotografia Agfa-Gevaert. Catálogo, mar-abr. 1981. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Nasce o MIS. Vídeo experimental produzido entre 1971 e 1973.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Patrimônio Ambiental Urbano do Estado de São Paulo. Catálogo, jun. 1977. In: CEMIS.

PRANDINI, Maria Estela Mélega. Divisão de Iconografia e Museus. In: *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo: Projeto Museu de Rua*. São Paulo (Município): Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1979. p.25.

RÚSSIO, Waldisa. Museu de Rua, 1978. In *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo: Projeto Museu de Rua*. São Paulo (município): Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1979. p.5.

SANTILLI, Marcos. In: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. *Ecos do Século – Reflexões do Museu da Imagem e do Som 30 anos de MIS*. Catálogo, 2000. p. 3. In: CEMIS.

SOUZA, Carlos Roberto. Catálogo – Filmes produzidos pelo INCE. Rio de Janeiro: Fundação Cinema Brasileiro, 1990.

WAKAHARA, Julio Abe. Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo. In *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo: Projeto Museu de Rua*. São Paulo (Município): Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1979. p.9.

ZANINI, Walter. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo. Catálogo. 1978. In: CEMIS.

Depoimentos e entrevistas

ALBIN, Ricardo Cravo. MIS Museu da Imagem e do Som. Instituto Cultural Cravo Albin. 14 de set. 2017. Disponível em:
<http://institutocravoalbin.com.br/acontece/mis/>

ALMEIDA SALLES, Francisco de. Apresentação. In KAWALL, Luiz Ernesto. *Artes reportagem*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1972.

ALMEIDA SALLES, Francisco de. Depoimento. Memória ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo como parte do projeto “Memória Paulo Emílio Sales Gomes”, 30 de ago. 1990. In: CEMIS.

ANDRADE, Rudá de. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 23 de mar. 1993. In: CEMIS.

ABREU SODRÉ, Roberto. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 30 de set. 1993. In: CEMIS.

CAMPOS JÚNIOR, Plácido. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 23 de mar. 1993. n: CEMIS.

CALIL, Carlos Augusto. Troca de e-mails com a autora, jul. – ago. 2017; jul.. – dez.2018

HOLLANDA, Bernardo Buarque de; ALFONSI, Daniela. Entrevista com Boris Kossoy. *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, vol 31, no 65, p. 495-520, set.- dez. 2018.

KAWALL, Luiz Ernesto. Afirmação retirada de conversa telefônica com a autora, no dia 21 de julho de 2017.

KOSSOY, Boris. Conversa ao vivo com a autora, 01 de set. 2018.

LEITE, Andrea Andira. Conversa telefônica com a autora, 11 de dez. 2018.

LIRA, Patricia. Troca de e-mails com a autora, 01 de nov. 2018.

MASCARO, Cristiano. Conversa telefônica com a autora, 05 de dez. 2018.

MAZZA, Marcio Gimenez. Conversas ao vivo com a autora, fev. – mar. de 2015; ago. de 2017.

MESSA, Maria Lúcia. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 09 de set. 1993. In: CEMIS.

MORAES, Carmelita Rodrigues de. Troca de e-mails com a autora. jul.- set de 2017; jul.-nov. 2018.

Documentos

ANDRADE, Rudá de. Discurso de posse como Diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1970. IN: CEMIS.

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA. Processo nº037. Classificação D-25. Assunto: Solicita que todas as gravações do MIS sejam submetidas a prévia aprovação daquela diretoria técnica. 1971. In: CEMIS.

GALVÃO, Flávio de Almeida Prado. Carta ao Sr. Diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 19 de abr. 1976. In: CEMIS.

LEI MUNICIPAL nº 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. Diário Oficial do Município de São Paulo, 02/01/1956, p. 54.

LEI nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública. Diário Oficial da União - Seção 1 - 15/1/1937, Página 1210.

LEI nº 10.294, de 03 de dezembro de 1968. Dispõe sobre o amparo à cultura, em cumprimento ao artigo 127 da Constituição do Estado e dá outras providências. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1968/lei-10294-03.12.1968.html>

LEI nº 500, de 13 de novembro de 1974, Institui o regime jurídico dos servidores admitidos em caráter temporário e dá providências correlatas. Para mais informações sobre a Lei nº500, acesse: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1974/lei-500-13.11.1974.html>

MAZZA, Marcio Gimenez e TEIXEIRA FILHO, José de Fernandes. Carta ao diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. 3 de dez. 1973. In CEMIS.

MAZZA, Marcio Gimenez e TEIXEIRA FILHO, José de Fernandes. Plano de Trabalho nº2. 30 de mai. 1974. In CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Carta de Princípios e Finalidades, 1970. p.1. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Histórico do MIS. "O surgimento da entidade". Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. p.2. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Histórico. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, sem data. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Programa de Atividade Cultural e Administrativa. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, ago. 1975. In: CEMIS.
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Relatório do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 08 de abr. 1975. In: CEMIS.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Relatório de Atividades. Museu da Imagem e do Som de São Paulo – de out. 1980 a dez. 1981, 1981. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Relatório de Atividades. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1982. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Sem título. Imprensa Oficial, papel timbrado da Secretaria de Estado da Cultura, sem data. In: CEMIS.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 15/4/1932, Página 7146.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966. RIO DE JANEIRO (Estado) Decreto nº 385, de 24 de abril de 1964. Arquivo Administrativo do MIS Rio de Janeiro. Apud. MENDONÇA (2012). p. 288.

SÃO PAULO (Estado). Autorização do Secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia, José E. Mindlin. Contratante, Niède Guidon. Diário Oficial. São Paulo, 17 de out. 1975. p.38.

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 49.165, de 29 de dez. 1967. Dispõe sobre a reforma administrativa das atividades de promoção social, cultura, educação física, esportes e turismo e dá outras providências - Diário Oficial - Executivo, 03/01/1968, p.2

SÃO PAULO (Estado). Decreto de 06 de janeiro de 1970. Institui o Grupo Executivo de Organização do Centro Estadual de Cultura - GEOCEC - e dá outras providências. Diário Oficial - Executivo, 07/01/1970, p.3

SÃO PAULO (Estado). Decreto-lei nº 247, de 29 de maio de 1970. Dispõe sobre a criação do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo. Diário Oficial - Executivo, 30/05/1970, p.4

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 52.525, de 15 de setembro de 1970. Dispõe sobre a organização e funcionamento do Museu da Imagem e do Som. Diário Oficial - Executivo, 17/09/1970, p.3

SÃO PAULO (Estado). Decreto de 3 de dezembro de 1970. Dispõe sobre destinação do Arquivo SIGESP. Diário Oficial - Executivo, 04/12/1970, p.5
SÃO PAULO (Estado). Decreto de 10 de dezembro de 1970. Dispõe sobre o Palácio dos Campos Elísios. Diário Oficial - Executivo, 11/12/1970, p.4

SÃO PAULO (Estado). Decreto de 7 de dezembro de 1971. Declara de utilidade pública, para o fim de desapropriação, imóvel situado à Avenida Europa, n.º 158, bairro do Jardim Europa, no distrito, município e comarca da Capital, necessário à Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Disponível em:
<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1971/decreto-0A-07.12.1971.html>

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 5.929, de 15 de março de 1975. Altera a estrutura e a denominação da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, cria a Secretaria de Estado dos Negócios de Esportes e Turismo e dá providências correlatas. Diário Oficial - Executivo, 16/03/1975, p.4

SÃO PAULO (Estado). Decreto n. 9.539, de 28 de fevereiro de 1977. Classifica os órgãos de Deliberação Coletiva que especifica para efeito de arbitramento de gratificação aos seus membros. Diário Oficial - Executivo, 01/03/1977, p.2.

SÃO PAULO (Estado). Decreto n. 13.426, de 16 de março de 1979. Cria a Secretaria de Estado da Cultura e dá providências correlatas. Diário Oficial - Executivo - Suplemento, 16/03/1979, p.38.

SÃO PAULO (Município). Lei 8.252, de 20 de maio de 1975. Dispõe sobre a criação do Departamento de Informação e Documentação Artísticas e dá outras providências. Diário Oficial do Município, 21 de maio de 1975.

UNESCO. Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, 2003. Paris: Organização das Nações Unidas para a educação, ciência e cultura.

UNESCO. Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, 1980. Belgrado: Organização das Nações Unidas para a educação, ciência e cultura.

Imprensa

Santa Cruz. *Cinearte*. Rio de Janeiro, n.101, p.28, 01 de fev. 1928.

A conservação do *film* para fins históricos. *Cinearte*. Rio de Janeiro, 27 de jun. 1928.

Editorial. *Cinearte*. Rio de Janeiro, n.154, 6 de fev. 1929.

Estatutos do Chaplin-Club. *O Fan*, nº.3, jan. 1929, p.4.

Sem título. *Cinearte*, Coluna “Cinema brasileiro”. Rio de Janeiro, n.426, 1 de nov. 1935.

Museu Contará a História do Rio com Imagem e Som. *O Globo*, 24 de ago. 1965, p.5.

Museu de Imagem e Som teve ontem a sua “avant-première”. *O Globo*, 28 de ago. 1965, p.2.

Conselho de Cinema pronto para dizer ao Museu da Imagem o que deve arquivar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 15 de mar. 1967. In: Mendonça (2012).

Incêndio destruiu Campos Elísios. *O Estado de S.Paulo*. 18 de out. 1967, p. 8

Museu do Som será criado. *O Estado de S. Paulo*. 29 de nov. 1967, p. 9.

Diretor do MIS vem a S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*. 30 de nov. 1967, p. 14.

Concretiza-se MIS paulista. *O Estado de S. Paulo*. 09 de dez. 1967, p. 8.

Sodré presta contas do seu governo. *O Estado de S. Paulo*. 15 de mar. 1968. p. 6.

Governo cria hoje Museu da Imagem e Som. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1970. p. 8.

Criado o Museu da Imagem. *Folha de S. Paulo*. 30 de mai. 1970.

Nosso MIS já tem primeira gravação. *O Estado de S. Paulo*. 30 de mai. 1970. p. 8.

Museu da Imagem e do Som vai começar com Mário de Andrade. *Folha de S. Paulo*. 2 de jun. 1970. p. 2.

MIS já tem conselheiros. *O Estado de S. Paulo*, 12 de set. 1970, p. 11.

MIS: Sodré dá posse ao Conselho de Orientação. *Folha de S. Paulo*. 16 de set. 1970. p. 6

MIS expõe finalidades. *O Estado de S. Paulo*. 27 de nov. 1970. p. 16.

Museu da Imagem e do Som vai começar com Mário de Andrade. *Folha de S. Paulo*. 2 de jun. 1970. p. 2.

Sodré regulamenta MIS. *O Estado de S. Paulo*. 16 de set. 1970. p.13.

Já em funcionamento o MIS de São Paulo. *Diário da noite*. Ed. Matutina. 16 de set. 1970. p. 2. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Albin saúda nosso MIS. *O Estado de S. Paulo*. 26 de set. 1970. In: CEMIS.

S.P. na frente. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro. 15 de out. 1970. p. 3. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

MIS abrigará obras da Cinemateca Brasileira. *Notícias populares*. 30 de out. 1970. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

MIS: de Warchavchik a primeira gravação. *Folha de S. Paulo*. 15 de dez. 1970. p. 18.

KAHNS, Marcelo. Volpi Grava Hoje no MIS". *Folha de S. Paulo*, 2 de abr. 1971.

MIS vai ouvir Alfredo Volpi. *O Estado de S. Paulo*, 02 de abr. 1971. p. 8.

O velho palhaço não vê futuro no circo. *Folha de S. Paulo*, 27 de mai. 1971. p. 18

MIS prepara cinquentenário da Semana. *Folha de S. Paulo*. 16 de abr. 1971.

Novos museus: planos, promessas e só. *O Estado de S. Paulo*. 03 de set. 1972. p.80.

MIS colhe material no interior de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 02 de fev. 1973. p. 10.

Um dia para a cultura. *Veja*, 15 de ago. 1973, p. 66-70.

Museu da Imagem e do Som terá novas instalações. *Diário Popular*. 14 de dez. 1973. In: CEMIS.

Museus ganham nova sede em S. Paulo. *Folha de S. Paulo*. 14 de dez. 1973. In: CEMIS.

Museu da Imagem e do Som terá novas instalações. *Diário Popular*. 14 de dez. 1973. In: CEMIS.

Da Imagem e do Som. *Jornal da Tarde*. 14 de dez. 1973. In: CEMIS.

Inaugurada nova sede do Museu da Imagem e do Som. *Folha de S. Paulo*, 30 de jan. 1975.

Prédio do MIS estará pronto em outubro. *Folha de S. Paulo*. 03 de jan. 1974. In: CEMIS.

MIS só abre no dia 27. *O Estado de S. Paulo*, 30 de jan. 1975. p.16.

A cidade está ganhando um novo centro de cultura. Jornal não identificado. 30 de janeiro 1975. In: CEMIS.

Inaugurada nova sede do Museu da Imagem e do Som. *Folha de S. Paulo*, 30 de jan. 1975. In: CEMIS.

BEUTTENMULLER. Alberto. MIS/SP. Um museu aberto à pesquisa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 de fev. 1975. p. 5. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Memória Paulistana – O Habitante Anônimo e Sua Antiga Cidade. *Visão*. 24 de fev. 1975. p. 68-70.

MIS inaugura mostra. *O Estado de S. Paulo*. 27 de fev. 1975. p.19.

BEUTTENMULLER. Alberto. São Paulo apresenta o bonde ao metrô. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de mar. 1975. p.8. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Catálogo. São Paulo de todos os ângulos. *Opinião*. Rio de Janeiro, 20 de mar. 1975. p. 21. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

SOUZA, Carlos Roberto de. São Paulo. A fisionomia de uma cidade. *Opinião*. Rio de Janeiro, 21 de mar. 1975. p. 4. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

PONTUAL. Roberto. Mercado de Arte. Roteiro. Nacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de mai. 1975. p. 8. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

São Paulo inaugura metrô aos domingos com programa para atrair passageiros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de jan. 1976. p. 25. In: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

MIS expõe na terça. *A comarca de Suzano*. 13 de ago. 1977. p.1.

Trabalhadoras no cinema. *Folha de São Paulo*. 06 de mar. 1979. p. 31. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

Sem título. *Última Hora*. 11 de mar. 1979. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

Sem título. *Última Hora*. 02 de abr. 1979. p. 15. In: Centro de Documentação – Biblioteca/ Cinemateca Brasileira.

10 anos MIS. *Folha de S. Paulo*. 29 de mai. 1980. In: CEMIS.

ALMEIDA, Ricardo Porto de. Sob nova direção, os projetos do MIS em seu décimo aniversário. *O Estado de S. Paulo*, 27 de nov. 1980. p. 24.

MIS, casa arrumada em 1982. *O Estado de S. Paulo*, 08 de jan. 1982. p. 15.

ANDRADE, Rudá de. Papel de Almeida Salles na cultura brasileira começa a ser reavaliado. *Folha de S. Paulo* 5 de Set. 1996. Online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/biosalles.htm>

Niéde Guidon, convidada para participar do Projeto “Sítio Arqueológico de Itaparica”. *Fórum Permanente*. Jan. 2003. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/itaparica/n-guidon>

VASQUEZ, Pedro Afonso. A.C. d’Ávila, passageiro da Luz. *Revista Zum*. nº8, abr. 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/d-avila-passageiro-da-luz/>

SERAPIÃO, Fernando. Um pouco de história: A saga fotográfico-arquitetônica dos Moscardi. *Projeto Design*. Edição 323, jan. 2007. Disponível em: www.arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-uma-saga-fotografico-arquitetonica-01-01-2007

COURI, Norma. La Vita è Così, Maestro. *Piauí*, 30ª edição, mar. 2009. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/la-vita-e-cosi-maestro/>

BERTONI, Estêvão. Bernardo Vorobow (1946-2009). A generosidade de um cinéfilo e curador. *Folha de S. Paulo*. 01 de ago. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0108200914.htm>

ADRIANO, Carlos. Dossiê Bernardo Vorobow. Um cinéfilo amoroso e criado. *Revista Trópico*. 09 de set. 2009. p.2. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3120,1.shl>

A bicicleta foi inventada por Leônidas da Silva. *Super Interessante*. 31 de out. 2016. Disponível em: <http://super.abril.com.br/saude/a-bicicleta-foi-inventada-por-leonidas-da-silva/>

Brasil é condenado por não investigar assassinato e tortura de Vladimir Herzog. *El País*. 5 de jul. 2018. Disponível em: http://www.brasil.elpais.com/brasil/2018/07/04/politica/1530734238_207748.html

Livros e capítulos de livros

ANDRADE, Mário de. Do Brasil ao far-west – Piolin. In: *Terra roxa e outras terras*, n.3, 1926.

ANDRADE, Rudá de. Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

AZEVEDO, Fernando de. A cultura brasileira. Rio de Janeiro: IBGE, 1958. 3ª ed.

BANDEIRA DE MELLO, Celso Antonio. Elemento de Direito Administrativo. Revista dos Tribuna, 1988.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. A UDN e o Udenismo : Ambigüidades do Liberalismo Brasileiro (1945-1965). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.

CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

COCCHIARALLE, Fernando. Primórdios da Videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p.67-68.

CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Unesp.

COUTO, Ronaldo Costa. História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985. Rio de Janeiro: Record, 1999. 3ª ed.

DEL PICHIA, Menotti. O Modernismo no Brasil. In FONSECA, Maria Augusta da. *Palhaços da burguesia*. p. 37.

DIAS, Cláudia Cristina de Mesquita Garcia. Um Museu para a Guanabara: um estudo sobre a criação do Museu da Imagem e do Som e a identidade carioca (1960-1965). Rio de Janeiro: Folha Seca. 2009.

GALVÃO, Patrícia. Piolin. In: *O homem do povo*. Edição fac-simile. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 1984.

GASPARI, Elio. A Ditadura Envergonhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO. Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v. 1. p. 208.

LANGLOIS, Henri. *Écrits de cinema*. Paris: Flammarion, 2014.

MACHADO, Ana Maria. Da resistência à transição. In Schwartz, Jorge; Sosnowski, Saúl (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo. EDUSP -Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 77-78.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Indesejáveis. In: *Terra roxa e outras terras*, n.1, 1926.

MAIA, Tatyana de Amaral. Os cardeais da cultura nacional : o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975) / organização da coleção Lia Calabre. – São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MALRAUX, André. O museu imaginário. Lisboa: Edições 70, 2000.

MICELI, Sergio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). São Paulo: DIFEL, 1979.

MICELI, Sergio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sergio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 59-75.

MILANESI, Luís. Mário desvairado. In: MILANESI, Luís. *A casa da invenção: centros de cultura, um perfil*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 98-104.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 5ª ed.

SALES GOMES, Paulo Emílio. Críticas de Cinema no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. 1, 1981.

SALES GOMES, Paulo Emílio. Críticas de Cinema no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. 2, 1981.

SALES GOMES, Paulo Emílio. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

STICKEL, Erico João Siriuba. Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2004.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. Cinema e Educação. São Paulo: Comp. Melhoramentos, 1930.

TACCA, Fernando de. A imagética da Comissão Rondon. Campinas, São Paulo: Papirus, 2001.

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico. A opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed. 1984.

XAVIER, Ismail. Sétima Arte: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Teses e dissertações

D'HORTA, Vera. Lasar Segall: esboço de um retrato. 1979. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, São Paulo, 1979.

LEITE, Andréa Andira. A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica. Dissertação (Mestrado). Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, 2017.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. O MAM e as origens do MAC USP. In: Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM, tese de livre-docência apresentada ao MAC USP, 2014, São Paulo.

MANZONI, Francis Marcio Alves. Passagens da Biblioteca Central ao Centro Cultural São Paulo (1975-1985). Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. Tese (Doutorado)– Curso de Museologia, Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2012.

MENDES, Adilson Inácio. A crítica viva de Paulo Emilio. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de Comunicações e Artes/USP, 2012.

NASCIMENTO, Ana Paula. MAM: museu para a Metrópole. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

PONTES, Maria Adelaide. A documentação nas práticas artísticas dos grupos arte/ação e 3nós3. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2012.

PIZA, Vera Maria Porto de Toledo. Moderno e pioneiro - a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sérgio Milliet (1943-1959). Dissertação (Mestrado). Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, 2018.

SOUZA, Carlos Roberto de. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil. Tese (Doutorado). Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, São Paulo, 2009.

SILVA, Vanderli Maria da. A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2001.

Sites

ABC Música

<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=jose-joaquim-emerico-lobo-de-mesquita&id=63>

Academia Brasileira de Música

<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=sergio-de-vasconcellos-correa&id=127>

Academia Paulista de Letras

www.academiapaulistadeletras.org.br

Anthology Film Archives

<http://anthologyfilmarchives.org/about/about>

ARCHDAILY

<https://www.archdaily.com.br/br/01-148964/manifesto-acerca-da-arquitetura-moderna-slash-gregori-warchavchik>

Casa Guilherme de Almeida

<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/casa-guilherme-de-almeida/>

Centro Cultural São Paulo

<http://centrocultural.sp.gov.br/site/institucional/historia/>

Cinemateca Brasileira

<http://cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia>

<http://bases.cinemateca.gov.br/>

ECA USP

<http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/demiss-o-sum-ria-de-professores-da-eca>

<http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/ecc>

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Discos do Brasil

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03996

FAU USP

<http://www.fau.usp.br/a-fau/a-vila-penteado/>

G1 - Globo.com

<http://g1.globo.com/economia/noticia/2011/02/veja-evolucao-do-salario-minimo-desde-sua-criacao-ha-70-anos.html>

IMS – Instituto Moreira Salles

<https://ims.com.br/>

Museu da Imagem e do Som de São Paulo

<http://acervo.mis-sp.org.br/>

<https://www.facebook.com/museudaimagemedosom/>

<https://www.mis-sp.org.br/>

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

<http://www.mis.rj.gov.br/historico/>

<http://www.mis.rj.gov.br/wp-content/uploads/2014/08/Depoimentos-para-a-Posteridade-por-ano.pdf>

Pina – Pinacoteca do Estado de São Paulo

<https://pinacoteca.org.br/a-pina/cronologia/>

<http://pqpbach.sul21.com.br/2018/02/11/do-tempo-do-imperio-collegium-musicum-da-radio-do-mec-1968-acervo-pqpbach/>

São Paulo Antiga

<http://www.saopauloantiga.com.br/sp-e-constantinopla/>

World Soundscape Project

<https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

APÊNDICE 1

Tabela com estrutura política - Presidentes militares, Governadores de São Paulo e Secretários de Estado na área da cultura - nos primeiros dez anos do MIS (1970-1980)

Presidente do Brasil	Governador de São Paulo	Secretário de Estado
General Humberto Castelo Branco Abr. 1964 — Mar.1967 General Artur da Costa e Silva Mar.1967 — Ago.1969 General Emílio Garrastazu Médici Out.1969 — Mar.1974	Roberto de Abreu Sodré Jan. 1967 — Mar 1971 Eleito indiretamente pela Assembleia Legislativa Partido político ARENA: Aliança Renovadora Nacional	Orlando Zancaner Jan. 1967 — Mar. 1969 Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo Paulo Pestana Jan. 1969 — Mar. 1971 Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo
General Emílio Garrastazu Médici Out.1969 — Mar.1974 General Ernesto Geisel Mar.1974 — Mar.1979	Laudo Natel Mar.1971 — Mar. 1975 Eleito indiretamente pela Assembleia Legislativa Partido político ARENA: Aliança Renovadora Nacional	Pedro de Magalhães Padilha Mar.1971 — Mar. 1975 Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo
General Ernesto Geisel Mar.1974 — Mar.1979	Paulo Egydio Martins Mar.1975 — Mar. 1979 Eleito indiretamente pela Assembleia Legislativa Partido político ARENA: Aliança Renovadora Nacional	José Mindlin (renunciou) Mar.1975 — Fev. 1976 Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo Max Feffer Mar.1976 — Mar. 1979 Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia
General Ernesto Geisel Mar.1974 — Mar.1979 General João Baptista Figueiredo Mar. 1979 — Mar. 1985	Paulo Maluf Mar.1979 — Mai. 1982 Eleito indiretamente pelo Colégio Eleitoral Partido político ARENA: Aliança Renovadora Nacional	Antonio Henrique Cunha Bueno Mar.1979 — Mai. 1982 Secretaria de Cultura

APÊNDICE 2

DRAMATIS PERSONAE

Resumo biográfico dos principais envolvidos na criação do MIS e nos primeiros dez anos da instituição.

Boris Kossoy (1941): fotógrafo, pesquisador, historiador e professor. Membro do segundo Conselho de Orientação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, formado em 1978, que assumiu a direção do MIS (1980 – 1983) após a saída de Rudá de Andrade.

Francisco de Almeida Salles (1912 - 1996): crítico de cinema, advogado formado pela Universidade de São Paulo e procurador do Estado. Um dos fundadores da Cinemateca Brasileira. Membro da comissão que definiu as diretrizes do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e de seu primeiro Conselho de Orientação.

Luiz Arrobas Martins (1920 - 1977): Secretário estadual da Fazenda durante o Governo de Roberto de Abreu Sodré. Advogado formado na Universidade de São Paulo. Responsável pela composição legislativa do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Luiz Ernesto Kawall (1927): jornalista, assessor de imprensa e marketing do governador de São Paulo Roberto de Abreu Sodré durante a criação do Museu da Imagem e do Som. Membro e responsável pela composição da comissão que definiu as diretrizes do museu, além de integrante de seu primeiro Conselho de Orientação.

Paulo Emílio Sales Gomes (1916 - 1977): crítico de cinema, professor no Departamento de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Um dos fundadores da Cinemateca Brasileira. Membro da comissão

que definiu as diretrizes do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e de seu primeiro Conselho de Orientação.

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1999): Presidente do Conselho Estadual de Cultura no período de criação do Museu da Imagem e Som de São Paulo. Advogado formado pela Universidade de São Paulo, poeta, tradutor e professor.

Ricardo Cravo Albin (1940): musicólogo, pesquisador de música popular brasileira. Diretor do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1965-1971) durante a criação do MIS de São Paulo. Um dos membros da comissão que definiu as diretrizes do museu paulista.

Roberto de Abreu Sodré (1917 - 1999): Governador de São Paulo (1967 - 1971), responsável pela criação oficial do Museu da Imagem e Som de São Paulo. Advogado formado pela Universidade de São Paulo. Membro do partido oficial do regime militar, ARENA.

Rudá de Andrade (1930 - 2009): cineasta, professor no Departamento de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e membro da comissão que definiu as diretrizes do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Primeiro diretor do museu (1970 - 1980) e presidente do Conselho de Orientação do MIS durante sua gestão.

[illegible]

WILSON RUSSO / A
AV. SÃO JOÃO, 1.119
Solicite a presença do russo representante pelo tel: 34.4917

Roberto da Silva Porto	Roberto de Souza Nazareth
------------------------	---------------------------

APÊNDICE 8

Tabela com as primeiras doações ao MIS.

Item doado	Doador	Data
Disco “Vozes da História do Brasil” com depoimentos de Getúlio Vargas, Roquette-Pinto, Marechal Rondon, Villa-Lobos, entre outros	Carlos Tavares	1970
Fita cassete de Pixinguinha	Carlos Tavares	1970
Disco com Guilherme de Almeida lendo poemas	Péricles Eugênio Ramos	1970
Dez discos da coleção “Música Popular Brasileira” da Editora Abril Cultural	Editora Abril Cultural	1970
Discoteca completa - 5.000 discos	João de Scantimburgo	1970
Disco com depoimento de Pelé, gravado no MIS do Rio de Janeiro	Roberto de Abreu Sodré	1970
Disco “A História da Bicicleta” com depoimento do jogador de futebol Leônidas da Silva	Leônidas da Silva	1970
Dois discos com depoimentos de Carlos Lacerda	Luiz Ernesto Kawall	1970
Fotografias da Revolução de 1932 de Manuel Ginjo	Manuel Ginjo	1970
Fotos de Américo Brasiliense	Carlos Eduardo de Camargo Aranha	1970
Disco-depoimento de José Antônio da Silva e álbum com lendas, histórias e folclore da roça	José Antônio da Silva	1970
Fotos de ex-governadores e da vida pública de São Paulo	Associação dos Repórteres Fotográficos de SP	1970
Filme “Napoleão”, de Abel Gance	Francisco de Almeida Salles	1970
23 documentários variados	Comissão Estadual de Cinema	1971
Discos de música clássica	Conselho Estadual de Cultura	1974
Fotografias circenses de Júlio Amaral de Oliveira	Júlio Amaral de Oliveira	1974/ 1975
Fotografias de Manuel Ginjo	Avelino Ginjo	1974/ 1975

APÊNDICE 9

Artigos de jornal com informações sobre as primeiras doações ao MIS.

Sarah Vaughan canta vinte músicas durante o espetáculo do Tuca

Sodré regulamenta MIS

O governador Abreu Sodré deu posse ontem ao Conselho Orientador do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo e assinou decreto dispondo sobre a organização e funcionamento do novo órgão. Dentro de 60 dias, o Conselho deverá enviar o projeto de regulamento do Museu ao secretário-executivo do Conselho Estadual de Cultura, que o encaminhará à aprovação do titular da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, acompanhado de seu parecer.

O Conselho Orientador é presidido pelo sr. Rudá de Andrade, diretor-executivo do MIS, e integrado pelos srs. Luiz Ernesto Kawai e Francisco Luís de Almeida Salles, representantes do Estado; Paulo Emílio Sales Gomes, representante da Fundação Cinematográfica Brasileira; Sérgio Viotti, representante da Fundação Padre Anchieta; Sérgio de Oliveira Corrêa, da Ordem dos Músicos, e Avelino Ginjo, da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos de São Paulo.

O diretor-executivo do Museu e presidente do Conselho de Orientação será de livre escolha e nomeação do governador, na primeira investidura, devendo, nas demais, ser eleito pelos seus pares, por maioria absoluta de votos. O mandato de cada um dos membros do Conselho será de 5 anos.

Objetivos

Segundo dispõe o artigo 1.º do decreto, o Museu da Imagem e do Som tem por finalidade "recorrer, por qualquer forma de aquisição, onerosa ou gratuita, preservar, restaurar, classificar e catalogar: material iconográfico e sonoro em geral, especialmente filmes, fotografias, discos, fitas magnéticas, vídeo-tapes e outros, de interesse ou valor artístico, histórico, sociológico ou cultural em geral, especialmente material brasileiro, e promover a difusão de seu acervo, através das técnicas de comunicação; realizar pesquisas e produzir filmes e material audiovisual em geral".

Para a consecução desses objetivos, o Museu manterá os serviços de preservação, conservação e restauração de filmes e documentação audiovisual; pesquisas históricas e técnicas, documentação com filmoteca, biblioteca especializada, fototeca, discoteca e hemoteca; produção ou co-produção de filmes, de material audiovisual e de discos; edição de livros e revistas especializadas e o registro de depoimentos e fatos da vida nacional.

Sugestões de Sodré

Ao dar posse ao Conselho do MIS, o governador declarou que este será um museu vivo, uma vez que o conceito de museu morto está superado. Na oportunidade, o governador apresentou as seguintes sugestões para a primeira edição fonográfica do MIS:

O "prefácio interessantíssimo" de Mário de Andrade de "Paulicéia Desvairada", lido por Menotti Del Picchia; o "Manifesto Antropofágico" de Oswald de Andrade, lido por Di Cavalcanti; o discurso de Graça Aranha, abrindo a Semana de Arte Moderna de 1922, lido por Cassiano Ricardo; o "Manifesto da Arquitetura Moderna", lido pelo próprio autor, Warchavchik; e o discurso inaugurando a primeira biennial, em 1951, lido pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, seu autor.

Primeiras doações

Algumas doações já foram feitas ao MIS de São Paulo, entre as quais o filme "Napoleão", de Abel Gance, que foi a primeira experiência de cinema em múltipla projeção; fotos de Amílcar Brasilense, o primeiro governador do Estado de São Paulo; várias fotos da Revolução de 1932; dois discos contendo discursos de Carlos Lacerda.

Foram dados ainda um disco-depoimento feito por Pelé ao MIS do Rio de Janeiro; uma discoteca completa com cerca de 5 mil discos; um disco com Guilherme de Almeida lendo várias poesias; o disco "Vozes da História do Brasil", com discursos de Rio Branco, Getúlio Vargas, Rondon, Ruy Barbosa, Villa-Lobos e outros.

O MIS nasceu como um museu moderno — disse mais adiante — pelas suas próprias características, deixando de lado os velhos conceitos, para representar a tendência museológica mais avançada. É um museu vivo, que tem como matéria-prima a comunicação de massa, baseada em recursos de imagem e de som. O MIS apresenta-se como um núcleo importante de estudos sobre as comunicações culturais e um extraordinário meio de difusão educativa e artística.

Na saída da segunda-feira, a lhos" e "inac" eram os adjetivos mais se ouviam. A tía, misturados público, estavam Cardoso e o Zin atualmente fazem show em São Paulo.

A apresentação de Sarah Vaughan é em duas partes, em intervalo de vinte minutos.

O TRAXCAVATOR É ENTRE UMA CARGA DE TERRE

Pelo menor custo total, os Traxcavators Caterpillar

O Traxcavator Caterpillar quase não dá dicas de manutenção e consertos. Em primeiro lugar porque a Lion não deixa; sua grande rede de distribuição faz com que ela esteja sempre por perto. Seus técnicos estão constantemente à disposição para prececionar as máquinas. O trabalho deles é facilitado pelo próprio Traxcavator, que é a carga mais resistente que existe.

Sua esteira vedada reduz o desgaste dos eixos e das buchas e tem vida útil 20 a 30% maior. Cálculos de lubrificação permanente são uma garantia de funcionamento perfeito, sem preocupações de manutenção periódica.

LION S.A.

São Paulo - Praça 9 de Julho, 100 (Av. do Estado)
Fone: 278-0211 - Cx.P. 44 - Filial: Ribeirão Preto: Cx.P. 602
• São José do Rio Preto: Cx.P. 579 • Santos: Cx.P. 80 • Andradina: Cx.P. 95 • Piracicaba: Cx.P. 189 • Jauru: Cx.P. 25 • Orlândia: Cx.P. 145
• Campo Grande (MT): Cx.P. 441.

Caterpillar, Cat e são marcas da Caterpillar Tractor Co.

Sodré regulamenta MIS. *O Estado de S. Paulo*. 16 de set. 1970. p.13. In: CEMIS.

Remarque

Paullette Godard, quando já vivia na Suíça

lgo de lucidez

conflagração mundial e O Obelisco Negro — a mais pungente e trágica de todas as obras de Remarque — tem por entrecho melancólico a grande crítica da desvalorização do marco, na década de 30, e o retorno do memorialista à Alemanha devastada, depois da guerra, em busca das lembranças já quase apagadas de sua juventude.

OS TIPOS

No fundo, o tema é sempre e invariavelmente o mesmo em todas as obras de Remarque: o anti-herói não tem convicções, perdeu todas as suas ilusões, tem consciência de que está sendo esmagado inexoravelmente — pela guerra, pelo fanatismo ideológico, pela engrenagem de sociedades desumanas, pelo álcool ou pela loucura — e só encontra consolo e refúgio temporário em dois sentimentos que também fazem parte invariável do entrecho central e são apontados como os únicos valiosos na vida: o amor e a amizade. Esta, para Remarque, é quase sempre um desdobramento da estreita camaradagem das trincheiras, do trabalho em comum, da resistência conjunta à opressão e à injustiça. O amor, por outro lado, é altamente idealizado. As anti-heróicas de Remarque são sobretudo fracas, morrem facilmente — algumas tragicamente, como

caracterizadas como anti-heróis são vilões, por participação ou omissão — é justo observar que os padrões são mantidos. Eles são representados pelos militaristas ubecados pela glória, nacionalistas chauvinistas de todos os estilos, novos-ricos indiferentes e inescrupulosos, especuladores e pregadores de ódio.

UM COTEJO

Vista assim, em conjunto, não há dúvida de que a obra de Remarque é constituída por estereótipos. O tema central é sempre o mesmo, há simples transposições de situações e épocas, são constantes o anti-herói, a heroína destinada à morte prematura e os vilões que invariavelmente reagem da mesma forma aos mesmos estímulos. O que salva o conjunto era o estilo — leve, simples e colorido de um homem que nasceu para contar histórias, à sua maneira.

Hoje, em plena era do desencantamento, da desilusão e da contestação violenta, o estilo de Remarque, limitado até a exatidão, não basta para emprestar maior estatura ao autor. Se tivesse desaparecido na década dos 30 ou dos 40, ele teria sido situado entre os maiores escritores contemporâneos. Agora, morto para ajudar menor. Para a jovem geração, sua obra tem pou-

Albin saúda nosso MIS

O sr. Ricardo Cravo Albin, presidente do Instituto Nacional de Cinema e diretor-executivo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, enviou mensagem de congratulações ao governador Abreu Sodré pela posse do Conselho de Orientação do MIS de S. Paulo, presidido pelo sr. Rudá de Andrade. Diz Albin que o Museu da Imagem e do Som paulista será "a grande expressão cultural do grande povo bandeirante" e que sua primeira finalidade — a de incorporar o acervo fílmico da Cinemateca Brasileira — "tem alta importância para a cultura do País".

O governador Sodré, antes de embarcar para a Europa, fez entrega do telegrama ao sr. Rudá de Andrade, com votos de que "o MIS de S. Paulo se instale e caminhe o mais rapidamente possível".

SEDE PROVISÓRIA

Nesta semana, o MIS de S. Paulo instalou-se provisoriamente, em salas cedidas pelo sr. Pericles Eugênio da Silva Ramos, presidente do Conselho Estadual de Cultura, à rua Antônio de Godoi, 88, 3.º andar.

Atualmente os dirigentes do MIS procuram um local apropriado para instalá-lo (casa representativa ou andares de um prédio). Não se afasta a hipótese de que uma família paulista doe, por prazo determinado, uma mansão de fina arquitetura e boa localização para a instalação do MIS.

PALESTRA NO MA

O sr. Rudá de Andrade, presidente-executivo do Museu da Imagem e do Som de S. Paulo, fez uma palestra aos alunos do Curso de Museologia, do Museu de Arte, sobre as finalidades do MIS, que será "um museu vivo, que registrará e preservará a realidade cultural do País".

Na ocasião, o prof. P. M. Bardil, diretor do Museu de Arte, ao apresentar o sr. Rudá de Andrade, fez elogios à criação do MIS em S. Paulo, que, a seu ver, "terá um papel dos mais importantes no panorama da museologia brasileira".

Eldorado

20.00 — MÚSICA DE CONCERTO — 1) Sweelinck: "Tocata" Ralph Kirkpatrick; 2) Brahms: "Quatro Valsas opus 39" Andor Foldes; 3) Bela Bartók: "Sonata para violino desacompanhado" Yeudi Menuhin; 4) Liszt: "Valsa Mefisto" Andor Foldes; 5) Schubert: "Allegretto em dó menor" Arthur Schnabel.

20.35 — NOTICIÁRIO — Fornecido pelos jornais "O Estado de S. Paulo" e "Jornal da Tarde".

21.00 — ...

DOAÇÕES

O diretor-técnico do MIS, jornalista Luiz Ernesto Kawai, está recebendo as primeiras doações ao Museu. A Editora Abril, através do sr. Hernani Donato, enviou os dez primeiros álbuns da série da "Música Popular Brasileira". Leonidas da Silva, um disco com lances gravados de seus gols. E outras doações em catalogação.

A DPZ, agência de propaganda dos srs. Roberto Duailibi, F. Petit e José Zaragoza, ofereceu-se para elaborar, sem onus, e como contribuição espontânea ao MIS, o seu logotipo e a sua marca.

CENTRO

FARMASIL ITALIANA
RUA 15 DE NOVEMBRO, 80 - 32-0585

ÁGUA RAZA

FARMASIL ÁGUA RAZA
AV. ALVARO RAMOS, 2498

BELA VISTA

FARMASIL MORSE
BRIG. LUIZ ANTONIO, 2064 - 287-5026

BRÁS

FARMASIL FERRAZ
AV. RANGEL PESTANA, 1863 - 93-3048

CASA VERDE

FARMASIL CARANDAI
RUA CARANDAI, 222 - 266-0542

CONSOLAÇÃO

FARMASIL SÃO BENTO
RUA DA CONSOLAÇÃO, 2214

IPIRANGA

FARMASIL 7 DE SETEMBRO
RUA SILVA BUENO, 1900 - 63-2799

JABAQUARA

FARMASIL PRAÇA DA ÁRVORE
AV. JABAQUARA, 770 - 71-8318

PENHA

FARMASIL PENHA
RUA PENHA FRANÇA, 377 - 295-1169

VILA MARIA

APÊNDICE 10

Artigo sobre a gravação do depoimento do arquiteto Gregori Warchavchik. Na mesma página, abaixo, no canto direito, uma matéria sobre o responsável pelo restauro do Palácio dos Campos Elísios, que deveria ser a sede definitiva do MIS, mas que acabou por abrigar a Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo.

Drumbeite LIQUEUR
INDISPENSÁVEL PARA O NATAL E O ANO NOVO

A Importadora Santa Paula
Comunica a sua distinta clientela que acaba de receber o primeiro loteamento de esta importante bebida. O Drumbeite Liqueur, produzido na França, é considerado o melhor do mundo. Seu sabor é suave e agradável, e sua qualidade é superior a todas as outras. É ideal para acompanhar as refeições e para brindar a família e os amigos.

CONSULTA-MOS SEM COMPROMISSO
Rua Santo Roso, nº 187 — Tel.: 227-0852 e 227-0696.

MIS: de Warchavchik a primeira gravação

Gregori Warchavchik

O primeiro depoimento gravado pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, criado recentemente pelo governador Alvaro Sobot, foi tomado exatamente à noite: é do arquiteto Gregori Warchavchik, etnicamente russo, que nasceu no Brasil desde 1922 e que é considerado o pai da moderna arquitetura brasileira.

Durante algumas horas, em sua residência na ex-avenida Paulista, Warchavchik falou sobre sua vida e obra, sobre a arquitetura moderna e sobre os problemas da arquitetura brasileira. O depoimento, feito por João Ernesto Machado de Kawaii, diretor técnico do MIS, e Silvia Regina Bahlmann Naves, responsável pelo setor sonográfico deste órgão, baseou-se principalmente no Manifesto de Arquitetura Moderna, que Warchavchik publicou no "Correio da Manhã" do Rio de Janeiro em 1928.

Em 1928, Warchavchik escreveu e publicou no "Correio da Manhã" um documento pioneiro, chamado "Manifesto de Arquitetura Moderna", abordando os mais variados aspectos da arquitetura moderna. Ele defendia a ideia de uma arquitetura funcional, baseada na necessidade humana e na utilização racional dos materiais. Warchavchik também defendia a ideia de uma arquitetura brasileira, que fosse capaz de superar os problemas da arquitetura europeia e americana.

Warchavchik ganhou prêmio em 1942 com o projeto deste edifício.

Procure a melhor solução para sua empresa

- FINAME
- CAPITAL DE GIRO
- REPASSE DE MOEDA ESTRANGEIRA

BANCO AYMORE DE INVESTIMENTO S.A.
R. Álvares Penteado, 221 - tel.: 34-9903

DECIDA PELO BNN NAS CONTAS DA CTB.

O BNN, Banco Nacional do Norte S.A., é o melhor parceiro para a sua empresa. Ele oferece uma ampla gama de serviços financeiros, incluindo empréstimos, financiamentos e investimentos. Com a sua experiência e expertise, o BNN pode ajudar a sua empresa a crescer e a alcançar seus objetivos.

BNN BANCO NACIONAL DO NORTE S.A.
Um banco para todos os tipos de negócios.

Os tabus

Warchavchik abordou, em sua gravação ao Museu da Imagem e do Som, vários aspectos de sua vida e obra, desde as raízes de sua vida no Brasil, até as suas ligações com o grupo da Bauhaus e a arquitetura moderna. Ele também abordou os tabus da arquitetura moderna, como a ideia de uma arquitetura funcional e a utilização racional dos materiais.

Em 1921, Warchavchik casou-se com uma paulista e...

Em 1921, Warchavchik casou-se com uma paulista e mudou-se para São Paulo. Ele encontrou na cidade uma oportunidade de desenvolver sua arquitetura moderna. Ele se tornou um dos principais arquitetos da cidade e foi responsável por vários edifícios importantes, incluindo o Palácio dos Campos Elísios.

Em 1921, Warchavchik casou-se com uma paulista e mudou-se para São Paulo. Ele encontrou na cidade uma oportunidade de desenvolver sua arquitetura moderna. Ele se tornou um dos principais arquitetos da cidade e foi responsável por vários edifícios importantes, incluindo o Palácio dos Campos Elísios.

Museu da Imagem e do Som: uma obra que passa de pai para filho

Quase 100 anos depois que o pai, o italiano Angelo Rizzuti, ter feito todo o serviço de fundação do colar da Glória Pacheco e Chaves, o filho, Domingos Rizzuti, vem a seu turno, pelo Estado para trabalhar na restauração do mesmo colar, o Palácio dos Campos Elísios, em fase de preparação para abrigar o MIS (Museu da Imagem e do Som).

Domingos Rizzuti herdou o trabalho de seu pai, o "romantista" italiano de São Paulo fim de século.

que tivesse sido um novo filho, se encontrasse, não se a uma boa vida fora de casa, em nova casa era a mesma. Na fundação, o tempo não era mais o mesmo. A hora, de serviço, era a mesma. A hora, de serviço, era a mesma. A hora, de serviço, era a mesma.

LICEU EDUARDO PRADO

ACEITA-SE INSCRIÇÕES ATÉ O DIA 18-12-70 PARA A Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas "D. Pedro II".

Na sede do LICEU EDUARDO PRADO à rua Jacuiri, 81 (próximo ao Iguatemi), Telefone: 282-6108 - S.P. Aceitam-se transferências de outros estabelecimentos, com adaptações previstas em lei.

<p>PRÉ-PRIMÁRIO Maternal (3 anos) Jardim de Infância (4 e 5 anos) Intermediária (6 anos)</p> <p>PRIMÁRIO Admissão ao Ginásio Tel.: 282-3158.</p> <p>1.º CICLO Ginásio Vocacional Ginásio Tel.: 282-2975</p> <p>2.º CICLO Normal Científico Clássico Tel.: 282-3217</p>	<p>AGORA COM PSICOLOGO FONOAUDIÓLOGO E MÉDICO</p> <p>CURSOS TÉCNICOS Química Industrial Eletrônica Administração Telecomunicações Petroquímica (em organização) Metalurgia (em organização) Secretariado (em organização) TEL.: 282-6108 - 80-2209.</p> <p>AGORA COM VÍDEO-TÁPE para reprodução de áudio - ESTÚDIO DIRIGIDO COM AUXÍLIO DE MONITORES - CIRCUITO INTER-SÍO DE TV E BIBLIOTECA.</p>	<p>CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO (77 Normalistas) Pré-primário Administração em color Técnico em Ciências Pedagógicas Tel.: 282-6108.</p>
--	--	--

MIS: de Warchavchik a primeira gravação. Folha de S. Paulo, 15 de dez. 1970, p. 18.

320

Artigos sobre a gravação do depoimento de Alfredo Volpi no MIS, em 1971.

MIS vai ouvir
Alfredo Volpi

[illegible]

EUROPA para quem a conhece!

Com sua deslealdade e tréfica, o amigo deve circular o que aparecer discreta e sumo, não se deixando levar pelo brilho da coisa, mas pelo valor da coisa, descrevendo os seus aspectos com a maior fidelidade possível. Porém, quando se trata de números, a fidelidade deve ser absoluta. Por isso, a primeira coisa que se deve fazer é estabelecer a unidade de medida. Se se trata de pesos, a unidade deve ser o quilograma; se se trata de comprimentos, a unidade deve ser o metro; se se trata de áreas, a unidade deve ser o metro quadrado; se se trata de volumes, a unidade deve ser o metro cúbico; se se trata de capacidades, a unidade deve ser o litro; se se trata de massas, a unidade deve ser o grama; se se trata de temperaturas, a unidade deve ser o grau Celsius; se se trata de pressões, a unidade deve ser o newton por metro quadrado; se se trata de densidades, a unidade deve ser o quilograma por metro cúbico; se se trata de velocidades, a unidade deve ser o metro por segundo; se se trata de acelerações, a unidade deve ser o metro por segundo ao quadrado; se se trata de frequências, a unidade deve ser o hertz; se se trata de períodos, a unidade deve ser o segundo; se se trata de ângulos, a unidade deve ser o grau; se se trata de razões, a unidade deve ser a razão; se se trata de coeficientes, a unidade deve ser o coeficiente; se se trata de constantes, a unidade deve ser a constante; se se trata de variáveis, a unidade deve ser a variável; se se trata de funções, a unidade deve ser a função; se se trata de derivadas, a unidade deve ser a derivada; se se trata de integrais, a unidade deve ser o integral; se se trata de limites, a unidade deve ser o limite; se se trata de infinitos, a unidade deve ser o infinito; se se trata de zeros, a unidade deve ser o zero; se se trata de umos, a unidade deve ser o um; se se trata de dois, a unidade deve ser o dois; se se trata de três, a unidade deve ser o três; se se trata de quatro, a unidade deve ser o quatro; se se trata de cinco, a unidade deve ser o cinco; se se trata de seis, a unidade deve ser o seis; se se trata de sete, a unidade deve ser o sete; se se trata de oito, a unidade deve ser o oito; se se trata de nove, a unidade deve ser o nove; se se trata de dez, a unidade deve ser o dez; se se trata de onze, a unidade deve ser o onze; se se trata de doze, a unidade deve ser o doze; se se trata de treze, a unidade deve ser o treze; se se trata de quatorze, a unidade deve ser o quatorze; se se trata de quinze, a unidade deve ser o quinze; se se trata de dezesseis, a unidade deve ser o dezesseis; se se trata de dezessete, a unidade deve ser o dezessete; se se trata de dezoito, a unidade deve ser o dezoito; se se trata de dezenove, a unidade deve ser o dezenove; se se trata de vinte, a unidade deve ser o vinte; se se trata de vinte e um, a unidade deve ser o vinte e um; se se trata de vinte e dois, a unidade deve ser o vinte e dois; se se trata de vinte e três, a unidade deve ser o vinte e três; se se trata de vinte e quatro, a unidade deve ser o vinte e quatro; se se trata de vinte e cinco, a unidade deve ser o vinte e cinco; se se trata de vinte e seis, a unidade deve ser o vinte e seis; se se trata de vinte e sete, a unidade deve ser o vinte e sete; se se trata de vinte e oito, a unidade deve ser o vinte e oito; se se trata de vinte e nove, a unidade deve ser o vinte e nove; se se trata de trinta, a unidade deve ser o trinta; se se trata de trinta e um, a unidade deve ser o trinta e um; se se trata de trinta e dois, a unidade deve ser o trinta e dois; se se trata de trinta e três, a unidade deve ser o trinta e três; se se trata de trinta e quatro, a unidade deve ser o trinta e quatro; se se trata de trinta e cinco, a unidade deve ser o trinta e cinco; se se trata de trinta e seis, a unidade deve ser o trinta e seis; se se trata de trinta e sete, a unidade deve ser o trinta e sete; se se trata de trinta e oito, a unidade deve ser o trinta e oito; se se trata de trinta e nove, a unidade deve ser o trinta e nove; se se trata de quarenta, a unidade deve ser o quarenta; se se trata de quarenta e um, a unidade deve ser o quarenta e um; se se trata de quarenta e dois, a unidade deve ser o quarenta e dois; se se trata de quarenta e três, a unidade deve ser o quarenta e três; se se trata de quarenta e quatro, a unidade deve ser o quarenta e quatro; se se trata de quarenta e cinco, a unidade deve ser o quarenta e cinco; se se trata de quarenta e seis, a unidade deve ser o quarenta e seis; se se trata de quarenta e sete, a unidade deve ser o quarenta e sete; se se trata de quarenta e oito, a unidade deve ser o quarenta e oito; se se trata de quarenta e nove, a unidade deve ser o quarenta e nove; se se trata de cinquenta, a unidade deve ser o cinquenta; se se trata de cinquenta e um, a unidade deve ser o cinquenta e um; se se trata de cinquenta e dois, a unidade deve ser o cinquenta e dois; se se trata de cinquenta e três, a unidade deve ser o cinquenta e três; se se trata de cinquenta e quatro, a unidade deve ser o cinquenta e quatro; se se trata de cinquenta e cinco, a unidade deve ser o cinquenta e cinco; se se trata de cinquenta e seis, a unidade deve ser o cinquenta e seis; se se trata de cinquenta e sete, a unidade deve ser o cinquenta e sete; se se trata de cinquenta e oito, a unidade deve ser o cinquenta e oito; se se trata de cinquenta e nove, a unidade deve ser o cinquenta e nove; se se trata de sessenta, a unidade deve ser o sessenta; se se trata de sessenta e um, a unidade deve ser o sessenta e um; se se trata de sessenta e dois, a unidade deve ser o sessenta e dois; se se trata de sessenta e três, a unidade deve ser o sessenta e três; se se trata de sessenta e quatro, a unidade deve ser o sessenta e quatro; se se trata de sessenta e cinco, a unidade deve ser o sessenta e cinco; se se trata de sessenta e seis, a unidade deve ser o sessenta e seis; se se trata de sessenta e sete, a unidade deve ser o sessenta e sete; se se trata de sessenta e oito, a unidade deve ser o sessenta e oito; se se trata de sessenta e nove, a unidade deve ser o sessenta e nove; se se trata de setenta, a unidade deve ser o setenta; se se trata de setenta e um, a unidade deve ser o setenta e um; se se trata de setenta e dois, a unidade deve ser o setenta e dois; se se trata de setenta e três, a unidade deve ser o setenta e três; se se trata de setenta e quatro, a unidade deve ser o setenta e quatro; se se trata de setenta e cinco, a unidade deve ser o setenta e cinco; se se trata de setenta e seis, a unidade deve ser o setenta e seis; se se trata de setenta e sete, a unidade deve ser o setenta e sete; se se trata de setenta e oito, a unidade deve ser o setenta e oito; se se trata de setenta e nove, a unidade deve ser o setenta e nove; se se trata de oitenta, a unidade deve ser o oitenta; se se trata de oitenta e um, a unidade deve ser o oitenta e um; se se trata de oitenta e dois, a unidade deve ser o oitenta e dois; se se trata de oitenta e três, a unidade deve ser o oitenta e três; se se trata de oitenta e quatro, a unidade deve ser o oitenta e quatro; se se trata de oitenta e cinco, a unidade deve ser o oitenta e cinco; se se trata de oitenta e seis, a unidade deve ser o oitenta e seis; se se trata de oitenta e sete, a unidade deve ser o oitenta e sete; se se trata de oitenta e oito, a unidade deve ser o oitenta e oito; se se trata de oitenta e nove, a unidade deve ser o oitenta e nove; se se trata de noventa, a unidade deve ser o noventa; se se trata de noventa e um, a unidade deve ser o noventa e um; se se trata de noventa e dois, a unidade deve ser o noventa e dois; se se trata de noventa e três, a unidade deve ser o noventa e três; se se trata de noventa e quatro, a unidade deve ser o noventa e quatro; se se trata de noventa e cinco, a unidade deve ser o noventa e cinco; se se trata de noventa e seis, a unidade deve ser o noventa e seis; se se trata de noventa e sete, a unidade deve ser o noventa e sete; se se trata de noventa e oito, a unidade deve ser o noventa e oito; se se trata de noventa e nove, a unidade deve ser o noventa e nove; se se trata de cem, a unidade deve ser o cem; se se trata de cem e um, a unidade deve ser o cem e um; se se trata de cem e dois, a unidade deve ser o cem e dois; se se trata de cem e três, a unidade deve ser o cem e três; se se trata de cem e quatro, a unidade deve ser o cem e quatro; se se trata de cem e cinco, a unidade deve ser o cem e cinco; se se trata de cem e seis, a unidade deve ser o cem e seis; se se trata de cem e sete, a unidade deve ser o cem e sete; se se trata de cem e oito, a unidade deve ser o cem e oito; se se trata de cem e nove, a unidade deve ser o cem e nove; se se trata de cento e dez, a unidade deve ser o cento e dez; se se trata de cento e onze, a unidade deve ser o cento e onze; se se trata de cento e doze, a unidade deve ser o cento e doze; se se trata de cento e treze, a unidade deve ser o cento e treze; se se trata de cento e quatorze, a unidade deve ser o cento e quatorze; se se trata de cento e quinze, a unidade deve ser o cento e quinze; se se trata de cento e dezesseis, a unidade deve ser o cento e dezesseis; se se trata de cento e dezessete, a unidade deve ser o cento e dezessete; se se trata de cento e dezoito, a unidade deve ser o cento e dezoito; se se trata de cento e dezenove, a unidade deve ser o cento e dezenove; se se trata de duzentos, a unidade deve ser o duzentos; se se trata de duzentos e um, a unidade deve ser o duzentos e um; se se trata de duzentos e dois, a unidade deve ser o duzentos e dois; se se trata de duzentos e três, a unidade deve ser o duzentos e três; se se trata de duzentos e quatro, a unidade deve ser o duzentos e quatro; se se trata de duzentos e cinco, a unidade deve ser o duzentos e cinco; se se trata de duzentos e seis, a unidade deve ser o duzentos e seis; se se trata de duzentos e sete, a unidade deve ser o duzentos e sete; se se trata de duzentos e oito, a unidade deve ser o duzentos e oito; se se trata de duzentos e nove, a unidade deve ser o duzentos e nove; se se trata de trezentos, a unidade deve ser o trezentos; se se trata de trezentos e um, a unidade deve ser o trezentos e um; se se trata de trezentos e dois, a unidade deve ser o trezentos e dois; se se trata de trezentos e três, a unidade deve ser o trezentos e três; se se trata de trezentos e quatro, a unidade deve ser o trezentos e quatro; se se trata de trezentos e cinco, a unidade deve ser o trezentos e cinco; se se trata de trezentos e seis, a unidade deve ser o trezentos e seis; se se trata de trezentos e sete, a unidade deve ser o trezentos e sete; se se trata de trezentos e oito, a unidade deve ser o trezentos e oito; se se trata de trezentos e nove, a unidade deve ser o trezentos e nove; se se trata de quatrocentos, a unidade deve ser o quatrocentos; se se trata de quatrocentos e um, a unidade deve ser o quatrocentos e um; se se trata de quatrocentos e dois, a unidade deve ser o quatrocentos e dois; se se trata de quatrocentos e três, a unidade deve ser o quatrocentos e três; se se trata de quatrocentos e quatro, a unidade deve ser o quatrocentos e quatro; se se trata de quatrocentos e cinco, a unidade deve ser o quatrocentos e cinco; se se trata de quatrocentos e seis, a unidade deve ser o quatrocentos e seis; se se trata de quatrocentos e sete, a unidade deve ser o quatrocentos e sete; se se trata de quatrocentos e oito, a unidade deve ser o quatrocentos e oito; se se trata de quatrocentos e nove, a unidade deve ser o quatrocentos e nove; se se trata de quinhentos, a unidade deve ser o quinhentos; se se trata de quinhentos e um, a unidade deve ser o quinhentos e um; se se trata de quinhentos e dois, a unidade deve ser o quinhentos e dois; se se trata de quinhentos e três, a unidade deve ser o quinhentos e três; se se trata de quinhentos e quatro, a unidade deve ser o quinhentos e quatro; se se trata de quinhentos e cinco, a unidade deve ser o quinhentos e cinco; se se trata de quinhentos e seis, a unidade deve ser o quinhentos e seis; se se trata de quinhentos e sete, a unidade deve ser o quinhentos e sete; se se trata de quinhentos e oito, a unidade deve ser o quinhentos e oito; se se trata de quinhentos e nove, a unidade deve ser o quinhentos e nove; se se trata de seiscentos, a unidade deve ser o seiscentos; se se trata de seiscentos e um, a unidade deve ser o seiscentos e um; se se trata de seiscentos e dois, a unidade deve ser o seiscentos e dois; se se trata de seiscentos e três, a unidade deve ser o seiscentos e três; se se trata de seiscentos e quatro, a unidade deve ser o seiscentos e quatro; se se trata de seiscentos e cinco, a unidade deve ser o seiscentos e cinco; se se trata de seiscentos e seis, a unidade deve ser o seiscentos e seis; se se trata de seiscentos e sete, a unidade deve ser o seiscentos e sete; se se trata de seiscentos e oito, a unidade deve ser o seiscentos e oito; se se trata de seiscentos e nove, a unidade deve ser o seiscentos e nove; se se trata de setecentos, a unidade deve ser o setecentos; se se trata de setecentos e um, a unidade deve ser o setecentos e um; se se trata de setecentos e dois, a unidade deve ser o setecentos e dois; se se trata de setecentos e três, a unidade deve ser o setecentos e três; se se trata de setecentos e quatro, a unidade deve ser o setecentos e quatro; se se trata de setecentos e cinco, a unidade deve ser o setecentos e cinco; se se trata de setecentos e seis, a unidade deve ser o setecentos e seis; se se trata de setecentos e sete, a unidade deve ser o setecentos e sete; se se trata de setecentos e oito, a unidade deve ser o setecentos e oito; se se trata de setecentos e nove, a unidade deve ser o setecentos e nove; se se trata de oitocentos, a unidade deve ser o oitocentos; se se trata de oitocentos e um, a unidade deve ser o oitocentos e um; se se trata de oitocentos e dois, a unidade deve ser o oitocentos e dois; se se trata de oitocentos e três, a unidade deve ser o oitocentos e três; se se trata de oitocentos e quatro, a unidade deve ser o oitocentos e quatro; se se trata de oitocentos e cinco, a unidade deve ser o oitocentos e cinco; se se trata de oitocentos e seis, a unidade deve ser o oitocentos e seis; se se trata de oitocentos e sete, a unidade deve ser o oitocentos e sete; se se trata de oitocentos e oito, a unidade deve ser o oitocentos e oito; se se trata de oitocentos e nove, a unidade deve ser o oitocentos e nove; se se trata de novecentos, a unidade deve ser o novecentos; se se trata de novecentos e um, a unidade deve ser o novecentos e um; se se trata de novecentos e dois, a unidade deve ser o novec

SELOS QUE NAO SE ESQUECEM

com Carrol Baker e Lee J. Cobb

A. Delfim Netto, Ministro da Fazenda, sob o tema "Mensagem à Classe Publicitária", hoje, dia 2, às 9 horas da manhã, no Auditório "Brasil Machado Neto", Rua Dr. Vilanova, 228.

EURO

BOMBAS

HIDROMÁQUINA
ENGENHARIA INDÚSTRIA
E COMÉRCIO
RUA QUATÁ, 922 - SÃO PAULO
TELEFONE: 267-9085

OPA *para quem a conhece*

6.a próxima às 19,30
O Grande Sucesso
BIG VALLEY
série inédita

321

Volpi grava hoje no MIS

MARCELO N. KAHNS

O Museu da Imagem e do Som de São Paulo começa a gravar hoje, ao meio-dia, o depoimento do artista plástico Alfredo Volpi. Antes da gravação, que será realizada na residência do diretor técnico do MIS, Luis Ernesto Azeiteiro, haverá reunião ordinária do Conselho daquele órgão.

As entrevistas com Volpi serão feitas por vários nomes escolhidos pelo Museu da Imagem, entre eles os de Paulo Mendes de Almeida, Francisco Luís de Almeida Salles, Paulo Emilio Salles Gomes, Delmiro Gonçalves, Mario Eugênio Franco, Rüdiger Schenberg, Benedito Peretto e críticos de Artes Plásticas da Capital, além dos artistas Theon Spalmis, Hermelindo Piangini e Willy de Castro, convidados.

Retrospectiva

Uma grande retrospectiva do pintor Alfredo Volpi está sendo preparada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e a encarregada pelo levantamento das obras e da sua exposição é Aracy Amaral.

A grande contribuição de Aracy no campo da arte, além de vários trabalhos publicados, é a retrospectiva que organizou em 69 para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sobre a obra de Tarsila do Amaral. Exibida em S. Paulo, no Museu de Arte Contemporânea, a exposição "50 anos de Pintura" de Tarsila, constituiu-se num dos mais importantes acontecimentos artísticos dos últimos anos em nossa capital.

Antes da mostra de Tarsila, já tinha organizado uma exposição de artistas nipo-brasileiros, por ocasião de um simpósio da Unesco em S. Paulo, em 66; mais tarde, em 67, coordenou a mostra de gravadores brasileiros contemporâneos, que percorreu todo o Uruguai, contando com o apoio de um jornal de Montevideo.

Para a exposição de Volpi já conseguiu reunir umas 80 obras do total de 100 que pretende selecionar, em pintura. Destas 80 obras, possivelmente 60 serão selecionadas para a mostra, faltando, com isto, mais 40 obras

ARTES PLÁSTICAS

Alfredo Volpi

Artista da cor que trabalha voltado para todas as fases das suas obras, desde o preparo das telas até o das tintas, Volpi pinta desde 1914. Hoje vai gravar seu depoimento no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. No Rio, prepara-se uma exposição de 100 trabalhos.

que serão procuradas tanto no Rio como em S. Paulo.

Ao total de 100 pinturas deverá ser acrescentado um bom número de estudos e desenhos.

A maior dificuldade de organizar a mostra está na relutância das pessoas em ceder seus quadros para a exposição, pois ainda não se acostumaram com um procedimento que já é usual na Europa e nos Estados Unidos.

Alfredo Volpi é um artista da cor, chegando ao despojamento de seus quadros graças à apuração do seu artesanato. Sua primeira tela foi uma paisagem, óleo sobre cartão datada de 1914. No mesmo tempo começou a pintar murais, e até recentemente era um dos únicos a se dedicar a essa arte, deixando de lado para se voltar exclusivamente para a pintura.

Participou, na década de 20, do "Grupo da Família Artística", que se formara por membros do "Grupo Santa Helena", que era constituído por vários artistas que se reuniam e tinham seus ateliês no edifício Santa Helena, na Praça da Sé, um dos primeiros a serem construídos em São Paulo.

Volpi é um artista que se preocupa com todos os detalhes e todas as fases de suas obras: desde o preparo

das telas até o preparo de suas próprias tintas (temperas), tudo é controlado por ele.

Para a execução de seu trabalho, Aracy Amaral traça antes o projeto de realização que vai desde como preparar e apresentar a exposição, até as visitas semanais ao ateliê do artista e aos colecionadores para posterior fichamento das obras.

A seguir, passa a recolher os depoimentos das pessoas que conviveram com o artista ao longo dos anos, chegando quase ao fim de sua pesquisa com o estudo da disposição física das obras, dentro da área disponível no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e depois no Rio de Janeiro.

Volpi, que integrou os movimentos concretista (em S. Paulo) e neo concretista do Rio, terá o seu catálogo preparado por Haroldo de Campos, Mário Pedrosa, Maria Eugênia Franco, Decio Pignatari, além da apresentação que será feita por Aracy Amaral. Além do material coletado, serão aproveitados 2 filmes rodados por Decio Pignatari, ainda inéditos, sobre Volpi.

A exposição tem o seu início previsto para o dia 8 de outubro, no Rio de Janeiro, demonstrando-se da um mês seguindo depois para S. Paulo onde terá aproximadamente a mesma duração.

A França e a morte

NOGUEIRA MOUTINHO

Lançado a 17 de março último pelas edições "Gallimard" de Paris, um volume de 240 páginas está revelando aos franceses e ao resto do mundo o que representou para um intelectual da importância de André Malraux, um herói da estatura de de Gaulle: "Les Chénies qu'on abat". Todos estão lembrados do seu perfil traçado pelo romancista da "Condição Humana" no primeiro volume das "Antimemoirs": o general surgia dessas páginas com alguma coisa de Joana D'Arc e com alguma coisa de Napoleão: menos homem do que símbolo, menos símbolo do que encarnação mesmo da grandeza da França, Charles de Gaulle encontrara em André Malraux o pintor genial de seu caráter: de sua personalidade. O escritor anunciava que no segundo volume se produziria a revelação mais pormenorizada, mais íntima do que foram seus anos de convivência com "le general", desde os dias amargos da ocupação e da resistência até o esplendor dos anos da V República. O destino, todavia, alterou os planos do escritor: morto em 9 de novembro de 1970, de Gaulle passou a ser um puro personagem histórico, deixou de ser um companheiro sobre o qual se escreve. Malraux decidiu aí extrair do segundo volume das "Antimemoirs" os capítulos relativos a de Gaulle e publicá-los à parte. É esse livro que acaba de ser lançado em Paris por "Gallimard", destinado a ser um dos maiores "casos" da edição européia em 1971.

Os carvalhos abatidos

Para título do volume Malraux escolheu um hemistiquio maravilhoso de Victor Hugo: «Les Chénies qu'on abat...» isto é, «os carvalhos que se abatem», ou os carvalhos tombados, caídos, abatidos. A alusão é clara, se se conhece o contexto de onde foram retiradas estas palavras. Trata-se de dois alexandrinos famosos e sonantes: o melhor maneio do velho poeta romântico: «Oh! quel farouche bruit font, dans le crépuscule/ les chénies qu'on abat pour le bucher d'Hercule!» Num tradução meramente prosaica, desprezados os efeitos surpreendentes de aliteração, o movimento ondulante do verso francês, o pensamento literal é este: «O, que selvagem ruído fazem, no crepúsculo, / os carvalhos que se abatem para a pile de bois de Hercule!». A «alusão» é uma das velhas figuras do arsenal da retórica clássica, deixadas de lado durante um século e meio e agora lentamente repostas em circulação. Malraux é um mestre em utilizá-las, como todo grande escritor; Neste caso alude claramente à estatura descomunal, hercúlea, de de Gaulle, assimilando-o ao herói da mitologia grega, cujo corpo foi comido numir, para funebre, depois da traição de Djanira viúva de Nesso, que o fez vestir uma túnica inflamável. Para alimentar a fogueira funebre do semi-deus, filho de Alcides, só podem ser abatidos carvalhos. Nada de menos sobre servir para veículo das chamadas que consumirão o corpo do herói. E, ao ouvido do poeta, ao tombarem, no crepúsculo, as árvores sagradas enchem a floresta de um ruído selvagem, como se lamentassem o seu destino e o destino de Hercules. Essa, a bela metáfora que Malraux foi buscar em Victor Hugo para título de suas lembranças de de Gaulle. É como se nos dissesse que o último chefe de porte olímpico acaba de morrer. Ouçamos o ruído dos carvalhos que o memorialista ataba neste crepúsculo em que a França envolve o desaparecimento daquele que um dia se investiu no papel de seu salvador, como no passado Clóvis, santa Genoveva, Joana D'Arc, Foch, souberam arrebatá-la das garras do destino.

Um tom de Chateaubriand

O que impressiona à primeira vista é o tom chateaubrianesco que Malraux imprimiu às suas páginas. O velho visconde de Chateaubriand é o mestre do seu estilo, o último escritor da França que tem o sentido de grandeza «à leur régime». Quem leu as «Mé-

"Ele faz meia-volta, não diz uma palavra e, sem que seus braços pareçam apertar armas à França miserável e fiel: a velha coriza claudicando para a igreja, diante do ruído do carro que está levando o caixão."

os vinte anos por Braque e por Pica livro é uma «interview», como a «Humana» era uma reportagem...

Gigantesca entrevista, realmente através de dezenas e tantas diálogos dois dos mais raros e ad exemplares humanos deste século: André Malraux e o estadista Ch. de Gaulle. Como o Goethe da velhice, pacientemente ser o maior poeta da o Malraux septuagenário «nasceu em 3 de novembro de 1901 também se o seu próprio personagem: afirma ele que é um grande artista, com a mesma dignidade com que seus me Goethes, os Chateaubriands sabiam a riam à posteridade como os maiores do seu tempo. Malraux justifica o lançamento de suas entrevistas de Gaulle através destes perfis: «Desejamos, com surpresa, conhecemos nenhum diálogo de urde: história com um grande artista escritor, músico; conhecemos menelogs de Julio II com Miguelangel suas alterações. Nem os de Alexandros filósofos, os de Augusto com o p Timur com Ibn Khaldun, Espanhar que Voltaire não haja reproduzido com Frederico Diderot, que contavam a Sofia Volland suas notidatido de Holbach, não anotou seus em a Grande Caterina, Napoleão r em Santa Helena inclusive. Se revel vilhosamente Goethe, é para uma m dência». Victor Hugo ressuscita i suas conversas com Luís-Felipe. Importa Luís-Felipe? Chateaubriand lista os diálogos em Praga, quando e xilado lhe faz perguntas sem intei quanto os principisinhos, os «en France», lhe sobem pelos joelhos: d e Chateaubriand, conte histórias e S eplero!». Porque não ia a Praga? Ter a seus mais belos capítulos».

Neste momento, Malraux, dan à sua admiração incoitada pelo v onde, e certamente imaginando-s traubriand do novo Napoleão, o briand de De Gaulle, redige um i «à maneira» do autor das «Mémoi Tombe» que prova cabalmente o admira e o tem como mestre: most paz de imilar seu estilo com per que dificilmente se notará a fraud fragnata o escritor nosso contemp rilício do capítulo em que Chate d escreveria seu encontro com Nap exílio de Santa Helena:

"Diante de uma choupana se à minha esperava-me um homem e um grande chapéu de agricultor. E mal não Romanarte. Entramos e

Artistas reclamam pagamento

BRASILIA (SUCURSAL) — Por não terem recebido da Fundação Bienal de São Paulo qualquer prestação de contas sobre a venda dos quadros de sua autoria, que estiveram expostos na XI Bienal, realizada no ano passado, vários artistas brasileiros manifestaram ontem sua insatisfação com a direção da entidade.

Entre eles estão Marcus Vinícius Goulart, Igor Marques, Luis Achille da Rocha Miranda e Maria José. Afirma-

Antonio Houaiss foi eleito para Academia

RIO (SUCURSAL) — Antonio Houaiss, o tradutor de "Ulisses", de Joyce, crítico, ex-diplomata, foi eleito ontem por 31 votos para ocupar a vaga de Alvaro Lins na cadeira 17 da Academia

Filho, expressaram o pesar dos acadêmicos pela morte subita de Anísio Teixeira.

«Anísio seria um místico sem o saber racional não fosse de tal modo predominantemente», prosseguiu Afonso

Kahns, M. N. Volpi Grava Hoje no MIS. Folha de S. Paulo 2 de Abr. 1971.

APÊNDICE 13

Tabela com os principais projetos desenvolvidos pelo MIS de 1970-1980.

Projeto	Data	Local	Parceiro
Gravações de depoimentos de personalidades como Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, Piolim, Edu Pacheco Chaves, Jorge Luiz Borges	1970 1974	Vários	
Palácio dos Campos Elíseos (pesquisa e coleta de material)	1971 1972	Palácio Campos Elíseos	
Vestígios de arte pré-histórica no Vale dos Martírios, no Rio Araguaia (coleta de material e registro foto-cinematográfico)	1971	Vale dos Martírios	
“Júlia Pastrana” (registro cinematográfico da peça teatral e produção de filme)	1971		
Comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil (registro sono-foto-cinematográfico)	1972		
Semana de 1922 (pesquisa, coleta de material, reproduções e registros)	1972 1973	Vários	MASP, Academia Paulista de Letras, TV Cultura
Realização do audiovisual “Os idos de 22”, a partir das comemorações do cinquentenário da Semana de 22	1972 1973	MIS	
Chapada Diamantina, Sertão da Bahia (pesquisa, coleta de material e registros)	1972	Chapada Diamantina	Universidade Federal da Bahia; Secretaria Estadual de Educação e Cultura BA
Chapada Diamantina (relatório M. L. Julião)	1980	MIS	
Vale do Ribeira (pesquisa, coleta de material e registros)	1972 1973	Vale do Ribeira	Instituto Histórico e Geográfico de SP
Vale do Ribeira (relatório M. L. Julião)	1980	MIS	
Produção do filme “Cretinismo endêmico em Goiás” dirigido por Benedito J. Duarte	1972	MIS	Hospital das Clínicas de SP
Edição dos discos: “O brasileiro de Sempre”, e “Arte de Antonieta Rudge”, uma homenagem à pianista	1973		Academia Santa Cecília de Discos

Litoral Norte de SP, entre Ubatuba e São Sebastião (pesquisa, coleta de material e registros)	1973	Litoral Norte de SP	
Ilha Solteira, SP (pesquisa, coleta de material e registros)	1973	Ilha Solteira	
Natividade da Serra, SP (pesquisa, coleta de material e registros)	1973	Vale do Ribeira	
Fotógrafo Lambe-Lambe em São Paulo (pesquisa, coleta de material e registros)	1973 1974	Vários SP	
Colóquio Internacional de Música (registro sonoro)	1974		Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo
“Porque Oxalá usa Ekodidé” (sonorização do filme)	1974		
História do Cinema Brasileiro (levantamento bibliográfico)	1974 1975	MIS	
Ciclos de Cinema de Campinas e Recife, na década de 20, e Ciclo da Vera Cruz (gravação de depoimentos)	1974 1975	MIS	
(reproduções fotográficas sobre:) Arte Circense no Brasil Música Erudita no Brasil História do Esporte Brasileiro Revolução de 32 Arquitetura Mediterrânea no Brasil São Paulo 1970	1974 1975	MIS	
Cartões postais da “belle-époque” brasileira (reproduções fotográficas)	1974 1975	MIS	
Arte “kitsch” (coleta de material e registros sonofotográficos)	1974 1975	MIS	
Folclore nordestino (coleta de material sonoro)	1974 1975	MIS	
Reprodução de discos	1974 1975	MIS	
São Paulo antigo (pesquisa e coleta de material)	1974 1975	MIS e vários	
Sonorização do filme “Ganga Bruta”(1933), de Humberto Mauro	1975 ?		

ABERTURA DA SEDE DEFINITIVA – AVENIDA EUROPA

Projeto	Data	Local	Parceiro
Exposição e catálogo “Memória Paulistana”	1975	MIS	Associação Atlética São Paulo; Clube Atlético Paulistano; Arquivo Público do Estado de São Paulo; IEB/USP; Arquivo da Light
“I Mostra sobre Arquitetura, Imagem e Som”, com: concurso de fotografia e cinema; exposição do fotógrafo José Moscardi e dos trabalhos apresentados ao concurso; ciclo de filmes e audiovisuais	1975	MIS	IAB /SP
Pesquisa sobre Arte Rupestre do Piauí	1975	Piauí	
História do rádio (coleta de material)	1975		
Realização do audiovisual “Violência da cidade de São Paulo”	1975		
Programa AÇÃO/ARTES do Vale do Paraíba, com: curso de cinema; concurso de pesquisa “Divertimentos públicos nas cidades do Vale do Paraíba, de 1890 a 1910”, concurso de pesquisa “Música Sacra do Vale do Paraíba”; ciclos de cinema; conferências, encontro de cineclubes	1975 1976	Oito cidades do Vale do Paraíba	Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia
Exposição “Embalagem, Design e Consumo” e curso “Planejamento de Embalagens”	1976	MIS e outros	Instituto de Desenho Industrial do MAM do RJ
Exposição “Vila Penteado”, com patrocínio Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia	1976	FAU-USP ou MIS	FAU-USP
Estudos Jurídicos no Brasil. Levantamento de material iconográfico e pesquisa, exposição “Arcadas: Sesquicentenário dos Cursos Jurídicos no Brasil”, ciclo de filmes	1976 1977	MIS	
Programa de Preservação e Revitalização do Patrimônio Ambiental Urbano, com: concurso de fotografias “A cidade também é sua casa”; exposição de fotografias “Patrimônio Ambiental Urbano do Estado de São Paulo”, ciclo cinematográfico e	1977	MIS e outros	Secretaria da Economia e Planejamento e Comissão Nacional de Regiões Metropolitanas e

audiovisual e ciclo de debates			Política Urbana
Realização do audiovisual “A cidade em três tempos”	1978		
“I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo”	1978	MIS	MAC USP
Ciclo filmes: “Quinzena do cinema africano”	1978	MIS	Instituto Goethe
Ciclo filmes de arte Olívio Tavares de Araújo	1979	MIS	Rhodia
Ciclo filmes “Situação da mulher no Brasil”	1979	MIS	
Ciclo filmes “O índio e o cinema”	1979	MIS	
Exposição de Anteprojetos para a nova sede do Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia	1979	MIS (?)	CREA-SP
Exposição “Brás uma documentação fotográfica” + ciclo cinematográfico	1979	MIS	
Registro de depoimentos de personalidades, como: Francisco Matarazzo Sobrinho, Marian Zbigniew Ziembinski, Pedro Xisto, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Theon Spanudis	1975 1980	MIS e outros	
Dois encontros de especialistas em documentação de material sonoro e visual, armazenamento e preservação	1975 1980 (?)	MIS	
Colaboração do MIS com o Foto Cine Clube Bandeirante para a realização do 34º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo	?	?	Foto Cine Clube Bandeirante
“30 anos de TV no Brasil”. Exposição, ciclo de vídeo-arte, ciclo de cinema, debates, conferências, gravações de depoimentos	1980	MIS	FAAP, USP, IDART, Pinacoteca SP; Fundação Padre Anchieta
Ciclo filmes “The American musical film”	1980	MIS	
Ciclo filmes “Mostra de Cinema Japonês”	1980	MIS	Fundação Japão e Consulado Japão

APÊNDICE 16

Artigos sobre a exposição *Memória Paulistana*.

cultura

Memória Paulistana – o habitante anônimo e sua antiga cidade

Todo o passado de São Paulo está na «Memória paulistana», exposição que abre a nova sede do Museu da Imagem e do Som

A partir deste mês, o paulistano terá uma oportunidade única para formar um juízo a respeito de sua cidade: no dia 27, será inaugurado o que é, talvez, o mais ambicioso retrato da história recente de uma grande concentração urbana: a exposição “Memória paulistana”, com a qual o Museu da Imagem e do Som inaugura sua nova sede.

No prédio, um moderno edifício de dois andares no número 159 da Avenida Europa, haverá “um audiovisual de três andares”, que é como Rudá Andrade, diretor-técnico do MIS, define a mostra. Na verdade, trata-se do fruto de quase cinco anos de pesquisas sobre o passado de São Paulo, transformados em exposição depois de pouco mais de sessenta dias de criação coletiva, orientada pelo cenógrafo José de Anchieta(*).

São 240 m² de ampliações fotográficas de figuras humanas, em tamanho quase natural, e uma centena de reproduções em *silk screen*, algumas das quais com mais de 10 m², apresentando ruas, fachadas de casas comerciais e, ainda, uma foto tirada em 1900, mostrando o primeiro bonde elétrico da Light.

Seguindo a orientação de José de Anchieta, a “Memória paulistana” decidiu eleger como seu personagem central não o aspecto arquitetônico da cidade, não suas personagens célebres, mas o habitante anônimo, o cidadão que aparece insistentemente nas fotos de diversas épocas — o transeunte.

Na mostra, são raríssimas as figuras historicamente conhecidas, a maioria das quais precisará ser identificada por uma consulta ao catálogo. A escolha do cidadão anônimo como fio condutor desta “Memória” deve-se sobretudo a um motivo técnico: cobrindo quase oito décadas da vida da cidade — 1862–1939 —, a equipe do MIS teve de enfrentar o grande obstáculo que costuma desorientar nossos mais sérios pesquisadores sociais: a falta de fontes de re-

ferência. Em se tratando de fotografias do século XIX, tais fontes são quase inexistentes.

A dificuldade foi superada, entretanto, porque o MIS acabou encontrando uma pequena mina de ouro: os álbuns que contêm quase toda a produção da Photographia Americana. Era esta a denominação do estúdio fotográfico existente na Rua da Imperatriz, hoje 15 de Novembro, que pertencia a Militão Augusto de Azevedo, o único e talvez o primeiro profissional da época. Militão realizou uma boa reportagem fotográfica da então capital provincial, no ano de 1862.

E repetiu a sua incursão 25 anos depois, tirando fotos dos mesmos aspectos da cidade, enfocando os mesmos ângulos, para efeito comparativo.

Militão: cronista fotográfico

A verdadeira precisidade da obra fotográfica de Militão — toda ela preservada pela família — são os seis álbuns, com mais de mil fotografias de paulistanos do século XIX, na maioria de classe média, além de escravos libertos, trabalhadores, prostitutas, artistas de circo. Entre as poucas personalidades de destaque, posaram para o fotógrafo Dom Pedro II e figuras que hoje são nomes de ruas, como Lins de Vasconcellos e o conselheiro Furtado. Militão fotografou também a famosa atriz Eugênia Câmara e a fachada do Hotel Itália—Brasil, na Ladeira (hoje Avenida) São João, onde ela costumava encontrar seu amante, o poeta Castro Alves. Menos rica, embora também iconograficamente importante, é a produção fotográfica do filho de Militão, o fotógrafo amador Luís Gonzaga de Azevedo. A ele deve a “Memória paulistana” quase todo o material que testemunha a passagem do século em São Paulo. Esta coleção é, de certo modo, uma fotonovela da vida de uma família classe média entre 1895 e 1915.

O terceiro fotógrafo importante que alimentou com sua obra a exposição é Valério Vieira, cuja produção se perdeu quase totalmente. Salvaram-se, entre outras, duas fotos que

(*) Fazem parte da equipe que montou a “Memória paulistana” o cenógrafo José de Anchieta (programação visual), o músico e arquiteto Dalton de Luca (som), o cineasta Plácido Campos Jr. (fotografia), Carlos Augusto Machado Kallit (pesquisa de fontes fotográficas e textos) e Emily Chamis (catálogo).

68

Visão, 24 de fevereiro de 1975

testemunham o gênio inventivo de Vieira: a exposição múltipla "Os trinta Valérios" (com a qual ganhou em 1911 um prêmio internacional) e a superampliação de uma foto panorâmica de São Paulo, comemorativa do centenário de 1922, feita sobre uma

superfície de papel emulsionado de 16 metros de comprimento e impressionada por um único ampliador, proeza considerada ainda hoje tecnicamente assombrosa.

"Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como

seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira de minha tia, vinda do Rio, que era muito perigoso esse negócio de eletricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado e seria esmagado fatalmente pelo bonde. Precisava pular." Quem dá este testemunho do que foi a inauguração da primeira linha elétrica de transportes coletivos de São Paulo é Oswald de Andrade, em *Sob as ordens de mamãe*. A foto deste acontecimento está em "Memória paulistana", que registra também a opinião de Oswald numa gravação sonora simulada. Esta, misturada com comentários autênticos de paulistanos de hoje, assistindo à inauguração da primeira linha do metrô, é um dos exemplos da utilização do som na exposição. O espanto do século XIX diante do primeiro bonde elétrico soma-se às reticências em relação ao avanço tecnológico de 1974 para assim estabelecer uma ponte que permite ao público que for à mostra "sentir o clima" da São Paulo de seus pais e avós.

Hoje como antes

Mas o recurso audiovisual não se limita a isso. "Tentamos trazer para o presente, no caso, um problema que é da época e continua hoje — a busca de soluções para o transporte de massa", explica Dalton de Luca, o coordenador da parte sonora. Assim, soma-se à reportagem fotográfica feita por Militão e às cenas apreendidas por outros fotógrafos a utilização jornalística do som, usando depoimentos e músicas de compositores cuja obra está intimamente ligada à história da cidade.

Ao lado de Adoniran Barbosa e de Paulo Vanzolini, reproduções de jingles radiofônicos de diversas épocas, diálogos de donas de casa, operários, intelectuais, que serão reproduzidos no bojo de figuras em relevo, construídas a partir de ampliações fotográficas.

Ainda ilustrando a exposição, aparecerão textos de jornalistas, escritores ou cronistas da época, que contam como viam ou sentiam a cidade. Como a opinião de Álvares de Azevedo, que definia a vida paulistana como "um bocejar infundo", ou a do cronista Augusto Emílio Zaluar que, depois de descrever as grandes vantagens do progresso e das instituições públicas, privadas e religiosas do município, diz: "A cidade de São Paulo é monótona e, nos seus dias de festa, em vez do riso jovial e franco, é taciturna e reservada como uma beata que vai à missa das almas com o rosto escondido na mantilha e as contas do rosário a aparecerem por baixo das redes de um mantelete de seda".

UM MUSEU VIVO

"Nosso objetivo prioritário é registrar a memória do presente", afirma o diretor-técnico do MIS de São Paulo, Rudá Andrade. Segundo ele, exposições como a "Memória paulistana" e a reunião de depoimentos de personalidades de destaque (o MIS possui poucas gravações, uma delas com a pintora Tarsila do Amaral, feita pouco antes de sua morte) têm importância secundária nos objetivos do Museu, que é órgão subordinado à Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Mesmo quando se ouve uma figura famosa, procura-se fazer levantamento audiovisual do maior número possível de elementos com ela relacionados. Assim, por exemplo, quando colheu depoimentos de artistas de circo como Arrelia e Piolim, o MIS ouviu e fotografou também amos-tras do público, procurou críticos e estudiosos da arte circense. "O objetivo desse museu vivo é, de um lado, colocar à disposição do público o nosso material e, de outro, vincular nossos trabalhos com pesquisadores e instituições interessadas", diz Rudá, acrescentando: "Os trabalhos de pesquisa no Brasil se caracterizam por uma tradição literária. Sente-se muita deficiência de material sonoro e visual, mesmo em trabalhos acadêmicos vinculados com a imagem e o som, como os que lidam com cinema e televisão". Eis algumas pesquisas realizadas pelo MIS e que se encontram à disposição de possíveis interessados:

■ **Vale do Ribeira** — Fruto de quatro anos de levantamentos numa região das mais pobres do Estado, contém cerca de quarenta horas de gravações sonoras e 4 mil fotografias, com registros da vida na região, tipos humanos, manifestações folclóricas em via de desaparecimento. Para utilização didática, foi feita uma seleção de cinquenta "slides".

■ **Estrada do Litoral** — Trabalho feito em colaboração com a Faculdade de Arquitetura de São José dos Campos. Durante dois meses, oito equipes gravaram cerca de vinte horas de som (música, entrevistas) e tiraram mais de 2 mil fotos. A pes-

Lambe-lambe: memória do presente

quisa concentra-se na região compreendida entre Parati e Bertioga e ainda não foi concluída.

■ **Lambe-lambe** — Pesquisa de estudantes de arquitetura da USP sobre os fotografos de rua de São Paulo. Entrevistas fornecem informações sobre a profissão e as mudanças ocorridas nos últimos anos, concluindo pela sua lenta desaparecimento. O material recolhido inclui a única máquina fotográfica de lambe-lambe fabricada artesanalmente no Brasil, além de duzentas fotos de pessoas que posaram e mais cinquenta de profissionais que ainda trabalham em algumas praças da capital.

■ **Atividades teatrais** — Uma das principais preocupações do MIS é também o registro de atividades teatrais de vanguarda. Foi feito um documentário de longa metragem em 16 mm sobre a peça "Júlia Pastrana", encenada em 1970 por elementos de uma comunidade artística dirigida por Nahum Alves de Sousa (adaptador de alguns personagens do programa de televisão "Vila Sésamo"). O filme, dirigido por Carlos Alberto Ebert, tem prólogo de dez minutos que documenta o dia-a-dia dos integrantes do grupo teatral.

Barrault encena filósofo

PARIS — Levantando o teatro para um desafio impossível, Jean-Louis Barrault parece ter superado as dificuldades com "Assim falava Zarathustra", que pretende, em duas horas e meia, dar forma a algumas ideias do filósofo alemão.

A montagem de Nietzsche, segundo Barrault, é de amor à vida, pelo corpo e pela superação de si mesmo. "A ligação intelectual de Nietzsche pode perdurar em parte, mas por outro lado é compensada pela impressão física do espetáculo. Pretendemos fazer poesia teatral ou um poema filosófico", disse Barrault, referindo-se à sua montagem.

Para o diretor francês, Nietzsche foi um dos três grandes pensadores do século XIX, juntamente com Marx e Freud. Mas os dois últimos foram assimilados pelas gerações seguintes enquanto Nietzsche foi mal compreendido. "Com este filme de Barrault", devemos voltar a luta contra o espírito do século. Nietzsche era feito para aqueles que se negam a tomar o partido dos fatigados na vida".

Para os administradores do teatro, essa filosofia viciosa encontrava-se ao longo de toda a sua vida teatral e também em seu último livro, intitulado "Assim falava Zarathustra", no qual ele escreve que "a humanidade é um conceito no termo do qual o homem pode perder sua infância. Quantas pessoas circulam pela vida acreditando que estão vivas quando são apenas personagens armados de valores como os velhos castelos".

Jean-Louis Barrault foi despedido da direção do Teatro Odéon de Paris por ter-se recusado a assinar pela "invenção de mau de 1968". Foi então que conseguiu sua própria teatro na antiga estação ferroviária de Orsay, em frente ao Sena, nos arredores do bairro de Saint-Germain des Prés. Em uma sala especial, na qual um grande mapa situa todos os lugares pelos quais passou em suas várias viagens à América Latina, Barrault reunia com o público depois de cada espetáculo, para debater sobre a obra, a filosofia e a poesia. Em uma dessas noites, ao responder sobre as críticas que o tinham levado a encerrar "Nietzsche", Barrault disse ironicamente: "O artista faz o amor primeiro, depois pensa porque o fez, e o intelectual pensa primeiro, só depois o faz".

CRISTE NO SCALA

MILÃO — A crise econômica na Itália já atingiu o Scala de Milão, uma das mais famosas casas de ópera do mundo. As vendas com os problemas financeiros, o esgotamento do teatro, Paolo Grassi, decidiu eliminar a programação da casa a fim de reduzir as despesas.

Paolo Grassi declarou que a dívida atual do teatro é de 9 bilhões de liras (cerca de 104 milhões de cruzeiros). Sua estratégia para esse déficit, aumentaria em mais 4 bilhões de liras (cerca de 42 milhões de cruzeiros) durante este ano, devido às crescentes despesas e às elevadas taxas de juros dos empréstimos.

A diretoria do Scala de Milão pede agora que o governo italiano libere a casa.

INDICADOR MEDICO
F. 27.4000-335-3681

ALBERIA
Dr. Arnaldo Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

CLÍNICA GERAL
Dr. Joaquim Carlos Pereira
CRM 14.165 - Clínica Geral, Av. do
Brasil, 2.200 - 10.º andar - 10.º
10.º andar - Fone: 257.4300 - 258.1101

Dr. José M. Barros - CRM 2.596
Clínica Geral, Tratamento de Doenças
Várias, Hipertensão, Diabetes e Insuficiência
Renal. Distúrbios sexuais no homem
e na mulher. Consultas e tratamentos
em 22 de Março, 1975.
F. 258.0000 - Av. Costa Gomes, 2002

ENDOCRINOLOGIA
Dr. Amílcar L. Mendes Faria -
CRM 14.165 - Diabetes, obesidade,
do. tireoide, crescimento do corpo
anormal - 10.º andar - 10.º andar -
Fone: 257.4300

NEFROLOGIA
Dr. Carlos Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

OCULISTA
Clínica oftalmológica
Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

Dr. Tereza P. Simões
CRM 1.547 - Clínica Geral, 10.º andar -
10.º andar - Fone: 257.4300 - 258.1101

Dr. Carlos Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

Dr. Carlos Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

Dr. Carlos Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

Dr. Carlos Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

Dr. Carlos Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

Dr. Carlos Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

Dr. Carlos Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

Dr. Carlos Costa - CRM 1.547
Clínica, Alameda São Carlos,
Bairro República, 10 - 8º -
Fone: 254.1000 - 254.1001

MIS inaugura mostra

O Museu de Arte e de História, MIS, inaugurou em 23 de janeiro, em uma sala anexa ao prédio da avenida Europa, 135, inaugurada em 20 e 30 de julho, uma exposição de pinturas, desenhos e gravuras de artistas brasileiros e estrangeiros. A exposição, intitulada "MIS, 20 anos", é a primeira de uma série de exposições que o MIS pretende realizar em sua sede.

A inauguração das atividades do MIS possibilitará uma economia de 25 milhões de liras. O orçamento de 1975 prevê uma despesa de 8 bilhões de liras (cerca de 94 milhões de cruzeiros) em salários e 1.150 empregados do MIS. 3 bilhões de liras (cerca de 32,5 milhões de cruzeiros) para o pagamento de artistas e 5 milhões de liras em despesas com materiais, impostos e outros. O governo do Brasil contribui com 3 bilhões de liras anuais.

e na sua humildade". A exposição, intitulada "MIS, 20 anos", é a primeira de uma série de exposições que o MIS pretende realizar em sua sede. A inauguração das atividades do MIS possibilitará uma economia de 25 milhões de liras. O orçamento de 1975 prevê uma despesa de 8 bilhões de liras (cerca de 94 milhões de cruzeiros) em salários e 1.150 empregados do MIS. 3 bilhões de liras (cerca de 32,5 milhões de cruzeiros) para o pagamento de artistas e 5 milhões de liras em despesas com materiais, impostos e outros. O governo do Brasil contribui com 3 bilhões de liras anuais.

de quantidade de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. A inauguração das atividades do MIS possibilitará uma economia de 25 milhões de liras. O orçamento de 1975 prevê uma despesa de 8 bilhões de liras (cerca de 94 milhões de cruzeiros) em salários e 1.150 empregados do MIS. 3 bilhões de liras (cerca de 32,5 milhões de cruzeiros) para o pagamento de artistas e 5 milhões de liras em despesas com materiais, impostos e outros. O governo do Brasil contribui com 3 bilhões de liras anuais.

para colégios e faculdades há varias opções, mas na hora de comprar os livros e cadernos, todos escolhem a NOBEL.

LIVRARIA NOBEL S.A. - Rua Augusta, 1.500 - 10.º andar - Fone: 254.1000 - 254.1001

Poucos terão o privilégio de comprar este apartamento com 3 dormitórios (1 suíte) em pleno Jardim Paulista.

Condições de pagamento jamais oferecidas neste local.

10% DE ENTRADA FACILITADA 90% TOTALMENTE FINANCIADOS EM ATÉ 15 ANOS

Esta é a oportunidade que você estava esperando para fazer o negócio da sua vida.

PRONTO PARA MORAR

- FACHADA EM CONCRETO APARENTE
- Apenas 2 apartamentos por andar
- GARAGEM incluída no preço
- dependências completas para empregada
- prédio em centro de terreno
- HALL SOCIAL com jardim de inverno
- 2 banheiros
- apartamentos com 162,10 m²
- INTERFONE em todos os apartamentos
- Cozinha com bancada de aço inox
- Apartamento totalmente acapetado
- Armários embutidos revestidos e com gaveteiros

Excelente localização: Alameda Itu, 1025
VISITE HOJE APARTAMENTO DECORADO NO LOCAL

Os consultores da LOPES estão a sua espera para tornar mais fácil este excelente negócio para você.

LOPES CONSULTORIA DE IMÓVEIS

Corretor de vendas: Nivaldo de Almeida, 22 h a 22 h - Rua Augusta, 1.500 - 10.º andar - Fone: 254.1000 - 254.1001

Paulista: Rua Frei Caneca, 1.407 - 9.º e 10.º andar - Fone: 254.1000 - 254.1001

Jardim América: Rua Estados Unidos, 1071 - Fone: 254.1000 - 254.1001

Cidade: Rua Nelson Gomes, 25 - 9.º andar - Fone: 254.1000 - 254.1001

LANCAMENTO HOJE